

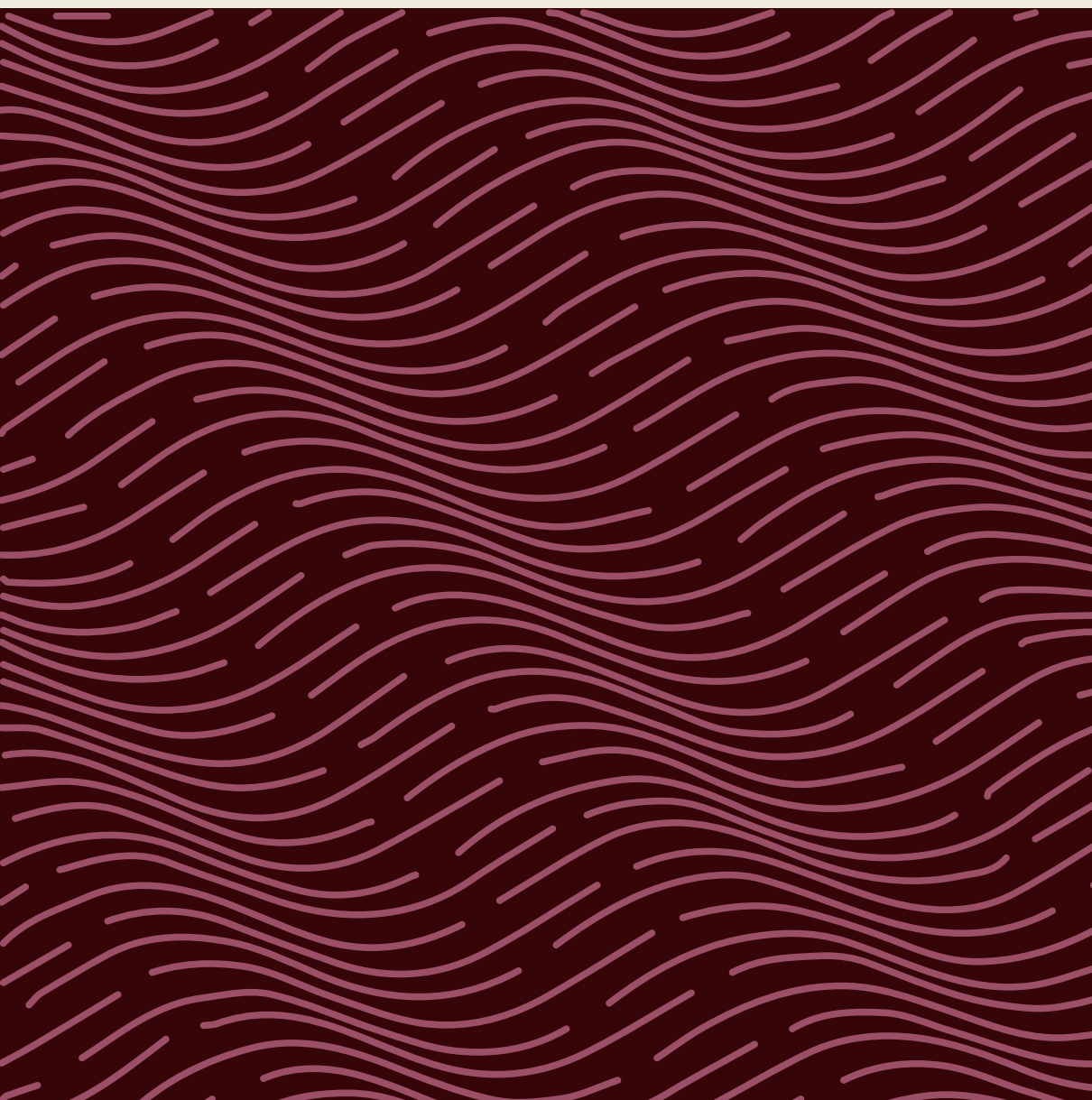
RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Vol. 41 – Num. 110
Dicembre 2018



Edizioni
Ca' Foscari



Rassegna iberistica

e-ISSN 2037-6588

ISSN 0392-4777

Direttore
Enric Bou

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

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

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 (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernandez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (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) Florencio del Barrio (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 (CNR, Roma, 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

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2018 Università Ca' Foscari Venezia

© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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 rivista. 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 articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

ARTICOLI

- A Hebrew Echo of Catullus' Passer circa 1400?**
The Question of Humanism in Late Medieval Hispano-Jewish Communities
Eleazar Gutwirth 219
- Los godos de Cervantes**
Adrián J. Sáez 239
- Entre la razón y la locura**
Detectives alucinados en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia
Alfonso Macedo Rodríguez 255
- Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana**
Verónica Paula Gómez 283
- Deconstrucción grotesca de las identidades oficiales coloniales y poscoloniales iberoamericanas**
Del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán al *Cosmopolitismo do pobre* de Silvano Santiago
Pedro Santa-María de Abreu 299
- Gender Roles, Family Models and Community-Building Processes in Poblenu**
Comparative Analysis of American, British and Catalan Soap Operas
Silvia Grassi 317
- Vidas robadas y límites del arte**
Aiora Sampedro 343
- Transformación de la identidad en la narrativa vasca del siglo XXI**
Iratxe Esparza 353



NOTE

Tradurre Vicent Andrés Estellés in italiano

In occasione della prima antologia bilingue

Cèlia Nadal Pasqual

369

Gimferrer en català: del compromís individual al compromís polític

Eloi Grasset

379

RECENSIONI

Reyes, Graciela (2018). *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*. Madrid: Arco/Libros, pp. 457

Eugenia Sainz González

385

De Benedetto, Nancy (2017). *Contro giganti e altri mulini. Le traduzioni italiane del "Don Quijote"*. Lecce: Pensa Multimedia Editore, pp. 196

Carla Perugini

387

Autissier, Anne-Marie et al. (eds) (2018). *Urban Dynamics. Conflicts, Representations, Appropriations and Policies*. Berlin: Peter Lang, pp. 356

María Vera Reyes

391

Fernández, José Ramón (2016). *La terra, studio e traduzione di Enrico Di Pastena*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 153. **La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo 3**

Veronica Orazi

395

Tabucchi, Antonio (2015). *L'automobile, la nostalgia e l'infinito. Su Fernando Pessoa*. Trad. di Clelia Bettini e Valentina Parlato. Palermo: Sellerio, pp. 107

Andréia Guerini

399

Aridjis, Homero (2018). *Del cielo e le sue meraviglie, della terra e le sue miserie*. A cura di Valerio Nardoni. Bagno a Ripoli: Passigli, pp. 319

Patrizia Spinato B.

403

Fernández, Milton (2015). *Donne. Pазze, sognatrici, rivoluzionarie*. Milano: Rayuela Edizioni, pp. 272

Susanna Regazzoni

405

Dámaso Martínez, Carlos (2017). <i>Lecturas Escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte.</i> Buenos Aires: Alción Editora, pp. 274	409
Alice Favaro	
Schnirmajer, Ariela (2017). <i>Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las “Escenas norteamericanas” de José Martí.</i> Buenos Aires: Corregidor, pp. 320	413
Fabiola Cecere	
Magnani, Ilaria (2018). <i>Sulle orme del viandante. Scrittura ed erranza in Antonio Dal Masetto.</i> Roma: Nova Delphi Libri, pp. 133	417
Claudia Fogliani	
Villani, Mario; Reati, Fernando (2018). <i>Desaparecido. Memorie da una prigionia.</i> Nota introduttiva, trad. e cura di Valentina Ripa. Salerno; Milano: Ed. Oèdipus, pp. 226	421
Claudia Fogliani	
Gutiérrez, Pedro Juan (2016). <i>Fabián e il caos.</i> Roma: Edizioni e/o, pp. 220	425
Francesca Valentini	
Gala, Marcial (2018). <i>Verde Limone.</i> Trad. di Pier Luigi Mori. Piacenza: Nuova Editrice Berti, pp. 166	429
Francesca Valentini	
Grau, Daniel P. (2017). <i>El dit sobre el mapa. Joan Fuster i la descripció del territori.</i> València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 409. Càtedra Joan Fuster 22	431
Enric Portalés	
Pubblicazioni ricevute	435

Articoli

A Hebrew Echo of Catullus' *Passer* circa 1400? The Question of Humanism in Late Medieval Hispano-Jewish Communities

Eleazar Gutwirth
(University of Tel Aviv, Israel)

Abstract Against the background of a long standing tradition which sees the Hispano-Jewish culture of the late Middle Ages in terms of decline and isolationism, the article attempts to analyse – and argue for an echo of Catullus' *Carmina* in – a Hebrew poem of the Catalano-Aragonese “guild of the poets”. It tries to contrast the unverified attributions of translations from the Latin or the putative existence of romance texts which have not been found with the close analogy of themes and motifs between the Hebrew and the Latin poem. It contextualises it in the frame of other cultural manifestations of close contacts between Jews and Christians as well as the rich evidence of the archival documents of the fourteenth and fifteenth centuries.

Summary 1 Catullus in Fifteenth Century Spain. – 2 The Poets' Guild and the Latin Question. – 3 The Echoes. – 4 The Guild and its Frame. – 5 Crossings. – 6 History and Context. – 7 *In fine*.


Keywords Spanish Humanism. Hebrew poetry in Spain. Hispano-Jewish culture. Jewish-Christian relations. Catullus' fortuna.

1 Catullus in Fifteenth Century Spain

It is generally agreed that the *fortuna* of Catullus in the fourteenth and fifteenth centuries is more than a detail in the history of reading ancient texts. The attention it commands confirms that it is viewed as an index or touchstone of the return to the sources. And yet it is not simply an example of the abyss between ancient, medieval and Renaissance, as there was, in the fourteenth century, a manuscript of Catullus in the Cathedral Library of Verona. Around 1290-1310, it was used by various humanists, poets, mainly Paduan such as Benzo of Alessandria; Geremia of Montagnone; Albertino Mussato; Lovato Lovatis and Guglielmo da Pastrengo, a friend of Petrarch. This to such an extent that it is possible to speak of a *resurrectio catulli* in this area and period. This resurrection or renaissance is linked to modernity. If Petrarch at Verona copies a Catullus MS, it is believed that research on Catullus was the first application of the genealogical method of textual criticism (Billanovich 1958).

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/001

Submitted: 2017-11-22 | Accepted: 2018-04-17

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

219

It is also linked to cultural identity. Early on, in the fourteenth century, the Catullus MS is spoken of in terms of 'patria', 'exile', 'France', 'country', 'compatriots'.¹ In Spain, on the other hand, the picture was somewhat different. As Juan Luis Arcaz Pozo clearly remarked: "La obra de Catulo, en la vertiente de la tradición clásica en España no ha sido objeto de ningún estudio específico que determine de manera plena los márgenes de su repercusión en las letras hispanas [...] puede cundir la idea de que los versos de Catulo han pasado sin pena ni gloria por nuestras letras [...] modesto eco que dejaron sus versos [...] La fama de Catulo, (fue) silenciada [...] durante el periodo medieval" (1989, 249). What has not been realized by the large corpus of studies on Catullus is that the extremely faint echo of Catullus in Spain, such as it is, occurs around the time, place and social circles which constitute the background to the circle of poets from which there arises the composition we discuss here.

To claim a cultural-historical context for a significant Hebrew echo of Catullus' poem,² of c. 60 BCE, in Spain, c. 1400 is therefore something which needs a preamble. A long tradition perceived the late Middle Ages – the fourteenth and fifteenth centuries – as an age where dialogue between Christians (readers and writers of Latin) and Jews (who did not compose poetry in Latin) was impossible. For the same (supposedly his-

1 "An exile I come to my country from distant lands a fellow countryman was the cause of my return clearly France assigned him his name from the reeds, and the one who marks the journey of the passing crowd with all your ability celebrate your Catullus, whose light has been hidden under a bushel" (Haig Gaisser 1993, 18).

2 See Harrison 1980:
II. "Lesbia's Pet"

O, my Lady's little linnet, with which she loves to sport,
And to carry in her bosom's snowy folds,
To which she gives her finger – tip, a quarry to be caught,
Inviting you to peck the lure she holds.

You're joy beyond the telling to my darling in her grief,
And would that I could sport with you as well,
Could my passion first be lessened, that would be, in my belief
As great a joy as hers, who lately fell
To the lure of golden apples, when her girdle, long tied fast,
Slipped idly to the floor, because the knot was loose at last

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus,
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari
et solaciolum sui doloris,
credo ut tum grauis acquiescat ardor:
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi leuare curas!

torical) reasons, the Hebrew compositions of the period were devalued as 'decadent'. The traditional syllabus concentrated on authors of the eleventh-twelfth centuries (on Ha-Levi, Ibn Gabirol, Ibn Ezra, etc) an age where dialogues and contacts with other cultures were assumed to have been more intense. Ideology may have played a part, as the earlier poets were consecrated in the popular mind by a series of legendary anecdotes which ensured a lively *nachleben*. Romanticism and its critical theories were similarly a factor. No modern critic of medieval Hebrew Poetry from Spain ever attained the lasting fame and influence of the romantic Heinrich Heine. Heine did not – could not – publish on late medieval poets, such as Bonafed for example.³ He did, however, contribute significantly to make the earlier poetry of the Jews in Spain – sc. Ha-Levi – familiar outside the confines of his community. Religion also played a part, as the *Orders of Prayers* generally disseminated – and their rubrics or acrostics identified the authors of – the poetic prayers of the 'early' poets.⁴

2 The Poets' Guild and the Latin Question

Bonafed's correspondent, Vidal Benveniste/ (later, after his conversion) Gonzalo de la Caballeria is the recipient of a Hebrew poem authored by Yosef ben Lavi (Bernstein 1937; cf. Vardi 1986). Both were in contact with, and part of, the circle of the Catalano-Aragonese poet, Shelomo ben Meshulam de Piera who was in contact with Shlomo ben Reuven Bonafed. Bonafed addressed a poem to Gonzalo. Bernstein includes our poem in his collection of poems by don Vidal Yosef ben Lavi. Schirmann appreciated the poem. Fleischer also sees it as the fruit of Yosef's labours.⁵ They are undoubtedly exponents of the culture of late medieval (roughly c. 1400) Hispano-Jewish communities and can be treated as witnesses to it and sources for its reconstruction.

Vidal/Gonzalo as the recipient of the poem, determines its character to some extent. Before observing the poem, therefore, one has to deal with the question of Vidal/Gonzalo's relation to these modern trends: Italianate

3 On the question of difference in critical approaches to poetry of different periods see Gutwirth 1998.

4 Of course the situation is changing. The project of studying the attitudes and culture of Jews who knew Latin has gained wide acceptance and followers. See Gutwirth 1985a.

5 There is no basis for the analogy to *Vivamus mea Lesbia*. See Hayyim Schirmann and Ezra Fleisher (1997, 603 fn. 11). Amongst others there is the problem that the *mille bacia* topos is not in evidence in the Hebrew poem.

Renaissance humanism in the Crown of Aragon.⁶ Indeed, a short poem pales in comparison with the translation of two whole books of Roman prose. If the translation of these Latin books into a modern language were proven to be the work of Bonafed's and De Piera's friend, attention to them and the neglect of the briefer poetic composition might be more comprehensible.⁷ The assertion that Gonzalo translated Cicero's *De Officiis* and *De Amicitia* has been repeated so frequently that it has become almost an orthodoxy of fifteenth century Hispano-Jewish and Judeo-converso studies. Nevertheless it should be noted that, occasionally, one finds formulations which evince some minimal degree of caution. Thus C.J. Classen writes recently: "Menéndez y Pelayo erwähnt eine anonyme Übersetzung von *De officiis* und *De amicitia*" (2002, 62 fn. 33) attributing to the Santander polymath – rather than asserting *tout court* – the notion of Vidal's authorship. Rodríguez Pantoja formulates it thus: "de Gonzalo de la Caballeria pueden ser las traducciones anónimas en MS" (1990, 91 ff., 100 fn. 45). Rafael Lapesa, trying to identify the MS, writes: "Don Iñigo poseyó más tarde, siendo ya Marqués, un códice con versión italiana de los dos tratados y del *De amicitia*; otro con traducción aragonesa – acaso la de Gonzalo de la Caballería – del *De officiis* y *De amicitia*" (1971, 107).

There is usually little concrete, technical or scholarly discussion – by authors who claim Gonzalo's authorship – of the specific features of the MS containing the work of Gonzalo de la Caballeria; concrete examples of the *aragonesismo* or *castellanismo* of Gonzalo's language; concrete features of his method of translation or the peculiarities of his MS vorlage.

The belief relies on tradition and anecdote. In the seventeenth century, the bibliographer Nicolás Antonio says that he went to the house of his nephew D. Joseph de Bernuy y Mendoza, Mariscal de Alcalá, and he claims to have seen there a MS containing these translations. The prologue or Dedication was addressed to the *jurados* of the town council of Saragossa.

6 The question whether Latin was an "obligatory" language for medicine – as practiced by the Jews in Spain – is too complex to be dismissed by a brief generalization. In any case there is nothing medical about this poem. The question contrasts with the case of a specific discipline, such as pharmacology, and its influence upon Hispano-Jewish culture. On this see Gutwirth 2011a.

7 Any attempts to minimize the significance of a Catullus echo by reference to the translations of Boethius' *De Consolatione* into Hebrew are less than serious. To begin with, Azaria's translation (1423) was not achieved in Spain. Similarly, it does not require a great deal of insight to understand that there is a difference between Boethius and Catullus. Amongst numerous other aspects, this is clear in the sharp difference in *fortuna*. Boethius was widely read centuries before 'humanism'. Catullus was not. For translations of Boethius in Spain cf. Keightley 1987; Briesemeister 1990; Zino 2003; Riera i Sans 1984. The Hebrew translations despite appearances are not entirely new discoveries or subjects of research. Apparently one still has to draw attention to for example, Steinschneider 1893, *Die Hebräischen Übersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher*. On Azaria, for example, see Renan, Neubauer 1893, 759; see also Neubauer 1882; Sierra 1967; Rabello 1969. Amongst numerous more recent publications: Gorchach, J.H. Taylor, L.A. Taylor 2006; Hamilton 2014, 95 ff.

A fragment which does not mention Gonzalo's name at all was transcribed by Nicolás Antonio (1783, 553). There can be little doubt that Menéndez y Pelayo's relaying of the text explains its extraordinary success. Baer, Schirmann, Fleischer and their followers all make assertions of authorship without having examined or seen the works.

The problematics of the image of isolation; that of the translations from Latin; the ambiguities of the converso's cultural identity; all of these justify a focus on transmissions and cross cultural phenomena. In the specific case of the particular poetic text which is the subject of these lines, such an argument is buttressed by the evidence of the rubric of this poem, which asserts that it was modeled on a previous poem *bi-leshon ha-nosrim*. A modern translation: "in the language of the Christians" might seem almost simple (although it does not distinguish between vernaculars, such as *romance*, and Latin). Indeed, it could be dismissed without any attempt to provide further evidence, as did Bernstein (1937). However, it might miss the point that in these circles, and particularly amongst poets, terminology is resonant. The phrase contrasts with - the possibly more rooted - *leshon 'edom* "the language of Edom" which we find as early as the eleventh century in ibn Gabirol. To be sure, one could find analogues of the usage to mean Latin in contemporary fifteenth century texts. The more immediate cases that come to mind could be Yom Tov Mullhausen (believed to have died later than 1420) in Germany or, more closely relevant, Meir Alguadex in the kingdom of Castile, circa 1400. Don Meir's case is significant: he uses the phrase to denote the title of one of Aristotle's works on Ethics. If we were to think of medieval philosophy in general, and outside context, as a purely Latin affair, related only to Robert Grosseteste (probably the more commonly known translator of the *Ethics* in medieval Europe), we would be surprised by the empirical data. Indeed, don Meir uses (in) "the language of the Christians" followed by a clearly non-Latin, *romance* term for the title: *Eticas* (Gutwirth 1985a). A historical approach would emphasize the rising prestige of the *romance* in intellectual creativity, including philosophical texts, in this period. It might be worth bearing in mind that - like other Hebrew works of the period - it is inspired by Benveniste ben Lavi, who is an important figure in these socio-cultural networks (Gutwirth 2005). In these same circles, Profayt Duran refers, in a work written in Hebrew, to a medical term, *morbia alba* as being - not in the "language of the Christians" but - in "the language of Rome" or "of the Romans". Simeon b. Zemah Duran, born and raised in Mallorca, refers to the spoken language of the women of Mallorca. More precisely he attends to their way of referring to an ingredient used in the washing of hair. He cites a book he has seen. He uses the term "the language of Rome" as would Alfonso de Zamora later on. Neubauer, when describing the famous MS codex (no. 1984 in Neubauer 1886, vol. 1) containing Bonafed's *Diwan*, selected for publication a brief piece which referred to a correspondent's studies "*bi-leshon latin*"

(in the Latin language). One could add further examples, but it should be evident by now that a certain ambiguity exists in the term [language of the Christians-*leshon ha-nosrim*]; that a number of other traditional options were available at that time and place and that a choice was made.

3 The Echoes

In any case, the rubric makes it abundantly clear that there is a prior text, a model text, which is not in Hebrew and which is not Jewish. Without awareness of or familiarity with its poetic model the reader cannot fully understand the Hebrew poem whose working translation follows:

Every day I am jealous of the bird in your house
 Would that I were your bird/freedom
 I shall not desire freedom from you because with all my heart
 I love you and how could I leave you for another
 Your sayings have seeds of intelligence
 They pour (grains of⁸) understanding on your pouch (of myrrh?)⁹
 Your fragrance is dearer and sweeter than agathe
 Your soil (*regavekha*) is as sweet as your nectar and honey
 and your forest contains a tree of knowledge and in it
 there is abundance for all who flock¹⁰ to your city
 In your city are all the sons of knowledge and understanding
 Therefore they took the road to you
 I shall see you but only with my heart's eye and in my heart
 I have planted you, in my heart I shall not uproot you
 I am your servant and a prisoner of distance
 But my heart desires the light of your light
 Reading Echoes

The protagonism of the bird – not necessarily a sparrow – is apparent in both poems. In Catullus the word bird/sparrow/ passer is the first of the poem; it constitutes its opening: *Passer, deliciae meae puellae*. Catullus' poem addresses the bird. The Hebrew poem addresses the learned recipient from the Crown of Aragon. The Hebrew poem also begins with the word "bird" (*le-tsippor*). In Catullus, the poet's desire to play with the bird as a paliative for absence and longing is at the end (ll. 9-10); it is a culmination

8 Gen. 42.

9 "My beloved is to me a pouch of myrrh which lies all night between my breasts" (Song of Songs I:13).

10 Bernstein annotates a reference to Ps 61:18.

of the poem. In the Hebrew, this longing opens the poem. The envy, the bird/pet, the affirmation of love and the sadness at separation/distance, pervade both. In the Hebrew poem, jealousy (of the bird) is in the first line (*'aqane*). In Catullus "If only I were able to play with you" is placed at the end. In Catullus, the first 10 lines open with a scene of playing with the bird; they conclude with the first person longing to play with it. If we accept that the poet suggests that she (Lesbia) plays intensely with the bird because she is missing him, then the component of longing is even more pronouncedly similar in both poems.

In Catullus the finger and the beak are components of the play scene. In the Hebrew text, *meriqim* (in the vicinity of "pouch") would recall the "emptying"/"pouring" of sacks of grain in verses of Genesis 42:35: "As they were emptying their sacks, there in each man's sack was his pouch of silver. When they and their father saw the money pouches, they were frightened" but also the pouches of *tzror*, the "bundle of myrrh" in Song of Songs. So that the underlying text resonates with grains and myrrh associated with love and affection. The Hebrew poet turns the large and rough pouring of grain from sacks (in the story of Joseph's brothers) into a miniature where the gesture of pouring concerns minute, exquisite grains from a delicate pouch, reminiscent of fragrance, of myrrh and where the muscle and hands are replaced, in the reader's mind, by fingers.

The pouring of seeds in the Hebrew poem is evidently linked to the bird and its feeding by pouring seeds - *gargarim* - over its head, *rosh*. The feeding naturally implies the beak as the biting of the bird does in Catullus' line 4. The Hebrew poet's gaze is directed towards the subtlety of the minute: it focuses on the finger's manipulation of seeds and its movement towards the head of the bird. In Catullus, the finger of the beloved and the beak in the bird's head and the nibbling are all objects of the poet's gaze; components included in the poem. This focus on the minute and slow is consonant with the melancholy or minor key of the verse. The transition from the large to the small is also present in the clod/honey comparison. It alludes to Job¹¹ but seems to resonate also with Ha-Levi's verse in his poem about Jerusalem, *Yefe nof*: "Beautiful heights joy of the world | Your earth will be sweeter than honey to my taste". As in Ha-Levi, so here too, we find the association of earth (meaning terrain, place, location of the beloved) and honey/tongue-taste. The dominant themes of longing, possession, the minute images and slow action are present in both, Catullus and Yosef, quite apart from the basic conceit of the bird of the beloved and the poet's desire and jealousy.

An added resonance is possible if we recall the guild-like character of the Hebrew poets of the late medieval Crown of Aragon. This means paying attention to De Piera. De Piera's admonitory poem (Brody, Wiener 1922,

11 "[...] the clods of the valley shall be sweet unto him" (Job 21:33).

322) (*nefesh yeqarah* – *dear soul*) seems to play on /r/ sounds (rhyming, in ll. 2-5, *lahaqor-ya'aqor-meqor*) and consonantal clusters containing /r/ as in *ytsro/tsror/dror*. The phoneme – sound clusters are paralleled by conceptual clusters: bird/pouch/bundle. The same clusters reappear, as has been seen above, in our Hebrew “bird poem” composed in the same poets’ guild (*hevrat ha-nognim*) of the “1391 generation” in the Crown of Aragon.

The themes of distance and longing – well known in Catullus – are not surprising in the Hispano-Hebraic poetic tradition. Poems of welcome and departure constitute a genre which is well represented in the culture of Hispano-Jewish communities. Indeed it might be found at the very beginning of the Hispano-Hebraic type of poetic practice, in the mid tenth century (Deyermond 1991). But in this case there is not much sense in looking for “firsts” or “beginnings”. “Parting” as a theme could indeed be traced back to the very origins of the lyric, in Sappho.¹² And yet the activity of composing such poems in Hebrew seems to intensify in the late fourteenth early fifteenth century. It is particularly visible in the circles of the Hebrew poets of the Crown of Aragon at that date.

4 The Guild and its Frame

Such poems’ *sitz im leben* is not always transparent, as the conventions of the genre are far clearer than the subtle departures from them. It has been argued that there may be a historical, material background in the late Middle Ages to such poetry of distance, parting, returning, welcome. The period’s investment in bridges, in road building and repair, propitiated travel. The postal system also saw some improvement in communications at this time. Hebrew texts of that time and place engage the topic of bridges. The model provided by royal and noble behavior may have been an additional factor. *Entradas*, accompanied by elaborate ceremonial become more frequent and better evidenced, indeed institutionalized, at this period, the fourteenth-fifteenth centuries, in Spain. These poems have been seen as part of this trend towards managing and dealing effectively with travel. It is one of the resulting effects, alongside the contemporary flourishing of Hebrew letters of recommendation of individual travelers to

12 This is clear in Mary Barnard’s translation. See her Sappho: “she said to me, “*This parting must be/endured*, Sappho. I go unwillingly.” | I said, “*Go, and be happy* | but remember (you know well) whom you leave shackled by love || If you forget me, | *think/ of our gifts* to Aphrodite | and all the loveliness that we shared || all the violet tiaras, | braided rosebuds, dill and | crocus twined around your young neck || myrrh poured on your head” (Barnard 1958, 42). See also Gangutia Elicegui Pérez (1991, 121), who speaks of: “curiosas coincidencias entre poemas a lo largo de toda la literatura griega y canciones de amigo hispanicas muy especialmente las contenidas en las jarchas”. She also invokes, as precedents to this concept, the works of Bowra, Roncaglia, M.R. Lida de Malkiel, Marzullo. Dunash’s wife poem mentions parting, and lists the gifts.

other communities in epistolary formularies or that of the hospitals which provided lodging for travelers in Hispano-Jewish communities.¹³

Separation, distance, absence, departure and return/welcome are probably some of the most intensely cultivated themes in the poetry of this precise circle, that is, the late fourteenth-early fifteenth century circle which included poets such as Shlomo ben Reuven Bonafed, Shlomo ben Meshulam de Piera and the two disciples named Vidal¹⁴ amongst others. One can support this perspective by a corpus of editions of late medieval Hebrew poems which has been growing in recent decades (Vardi 1986). But given the *status questionis* today, it is important to point out that some texts were available early on. As early as the Brody-Wiener (1922) *Anthology* one could read – to give a random example – about the restless movement (wanderings?) of the soul in a “wisdom” admonitory poem by De Piera (Brody, Wiener 1922, 322) or the allusion to the welcome (i.e. the return or end of separation) of a teacher (328) in a poem about the number of verses or Bonafed’s allusion to “the clouds of wandering” in his famous Tortosa poem dedicated to Vidal ben Lavi (329) or, more obviously, his poem with the rubric: “to a friend who departed and the pining is great” (320). Indeed, the pain of being absent, distant is the main thematic concern of our Hebrew poem. The effect is the recreation of yearning, a deep emotional state of longing for something or someone that one loves and who is apart.

5 Crossings

The thesis of an echo of Roman, Latin poetry in the Hebrew poetry of members of the “1391 generation” goes against the once prevalent, nineteenth century ideas of complete decline, isolationism and also against the radical opposition between Jewish attitudes towards Christian cultures on the one hand and their attitudes to Muslim/Arabic cultures on the other.¹⁵ To ease the way into such a necessary recontextualization,

¹³ For the historical background to “parting” and travel see Gutwirth 2014.

¹⁴ The question of the two Vidals has been frequently debated and speculated upon since at least Serrano y Sanz and probably earlier. Thus, in the thirties it could be said that: “Da nicht 2 Söhne Don Salomos den Vornamen Benveniste führen konnten, so war er wohl der Sohn eines Vettters von Don Benveniste b. Salomo ibn Labi. Der junge Verwandte studierte mit unserm Don Vidal” (Solomon 1937).

¹⁵ The question is of further relevance if we try to reconstruct this poetic network because the Vidals are the recipients of a brief essay/commentary on a poem by Ibn Ezra authored by Ephodi. They are friends. Ephodi, it has been recently argued, shows some affinities with Villena. Both Ephodi and Villena seem to be linked to the royal court of the Crown of Aragon in the early fifteenth century. Furthermore, Villena seems to be the earliest or only peninsular author to be aware of Catullus at the time of the composition of the poem addressed to Vidal/Gonzalo. To be sure, Villena’s contacts with Catullus-as expressed in his *Tratado de la Con-*

one may focus on a salient feature of the poem: anadiplosis. Our Hebrew poem adheres to this device throughout. The first line ends in *drorkha*, the second line begins *drorkha*; the second line ends in *amirkha*, the third line begins *amirkha*; the third line ends in *tsrorkha*, the fourth line begins *tsrorkha* and so on to the end of the poem. The specificity, the ‘Hebraism’ of the device which depends on Hebrew words and homonyms/sounds is too obvious to need discussion. An added element of density here is that the homonyms have different meanings. Anadiplosis could be seen as analogous to the links in a chain and to the components of the dance. The figure produces an effect of unity which dissolves the contradictions of the laborious *musivstill* and the attendant elements of fragmentation in any mosaic art. It also blurs any opposition between Greco-Roman and Biblical thematic components.

The practice of anadiplosis – although certainly present in the Middle Ages – could find precedents within the poem’s own linguistic and literary tradition, reaching as far back as the masoretic text of the Bible. In Genesis, the poets would read “In the beginning God made the heavens and *the earth*. *The earth* was without form and void, and darkness was upon the face of the deep” (Gen. 1:1,2). In Psalms they would find: “I lift up my eyes to the hills-from where will come *my help*? *My help* comes from the Lord, who made heaven and earth” (Ps. 121:1,2);¹⁶ “Make a joyful noise to the Lord, all the earth; break forth into joyous song and *sing praises*! *Sing praises* to the Lord with the lyre, with the lyre and the sound of melody” (Ps. 98:4,5). Of course, anadiplosis is also evident in the Greco-Roman tradition which is at the root of medieval and modern languages’ rhetoric. Demetrius’ *On Style* asserts that elevation is favoured by figures such as anadiplosis.¹⁷ But in the case of this particular circle/guild in late medieval Spain, there are certain suggestive and unnoticed

solación (1424) – may be indirect as has been argued partly because he refers to a *papagayo* rather than a sparrow: “Antes parece que las más queridas cosas e más fermosas se lleva (la muerte) primero, e con las tinieblas suyas escurece e devora la duración deaquéllas. Desto se quexando Catulo, en el planto del papagayo de su amiga Lesbia, dezia... E a vos mal puestas malas tinieblas por quanto todas las caras hermosas vos tragades”. It should also be noted that Villena conflates Job and Catullus, i.e. the Bible and pagan poetry as in the Hebrew poem. He also (as in the Hebrew) “moralizes” or “spiritualizes” the eroticism of the Roman. On Ephodi and Villena see Gutwirth 2011. On Villena and Catullus see in addition Arcaz Pozo 1994.

¹⁶ See also Exodus 12:4,5: “(4) [...] your count *for the lamb*. (5) *Your lamb* shall be without blemish...”. Gen. 7:18,19: “(18) The waters prevailed and increased greatly [...] on the face of *the waters*. (19) *And the waters* prevailed so mightily [...]”.

¹⁷ “The elegant type has charm and vivacity. The subject-matter may be charming in itself. But expression can make it still more so. The means employed are such as [...] the figures anadiplosis, anaphora, and the like [...] Mordant wit contributes to force, and the same may be said of such figures as prosopopoeia, anadiplosis, anaphora, asyndeton, climax. [...] The vicious extreme of the forcible type is the graceless style, which is closely allied to frigidity” (Roberts 1902, §§ 240-304).

features which may provide a closer historical and cultural context for such a pronounced use of anadiplosis in the poem.

Indeed, Anthony J. Cascardi (1982) devotes a study to the galaico-Portuguese form *leixa-pren*. It appears in the *Proemio e carta* of the Marqués de Santillana (c. 1449), when he refers to Portuguese and Galician literature. He comments: “E aun destes es cierto rescebimos los nombres del Arte, asi como Maestría mayor é menor: encadenados, lexapren e mansobre” (Cascardi 1982, 98). Before Santillana, it appears in the *Cancionero de Baena*. This shows that the technique and the term for it were well known by the literati of the period. *Coblas capfinidas* appears also in the relevant, Catalano-Provençal region in 1348, in the *Leys d’amor* (1348-56). There Cascardi finds a definition and an example of the technique. His own article analyses the appearance of the technique in the *Libro de buen amor* (1330-1343). It is of interest to note that an apparent member of the network we are analysing here, Joshua Ha-Lorqi, is believed to be the ancestor of the poet Pedro de Santa Fe. Pedro would then be one of a group of Jews and *conversos* from the Crown of Aragon at the court of Alfonso V. One of his poems provides us with an added example of anadiplosis.¹⁸ The parallels between his epistolarity; his attraction to the treatment of departure and other features of his work on the one hand and the dominant themes of Hebrew poetry of the period on the other are worth bearing in mind. This is especially the case because of the recent publication of Regesta from the Arxiu Parroquial de Verdú, where “Pere de Sta. Fe” seems to be mentioned as a translator from Hebrew (Josep Xavier Muntané i Santiveri 2015, doc. 4864).

That there are differences between a poem from antiquity and the Middle Ages is not surprising. And yet, observing and noting these helps to provide some sharper contours. The ancient classical Latin is not the Hebrew of medieval Spain; the cultural identity is thus obvious without noting that the Hebrew is not an hendecasyllabic; it is obvious long before reading the poem – as soon as the alphabets have been seen and the languages have been identified – as most Christians did not write or read poetry in Hebrew in medieval Spain. There are yet other differences. Catullus’ poem is addressed by a poet to a non-poet. The Hebrew poem, in contrast, is part of a corpus of poetry written within the confines of a circle/guild of poets for whom writing poetry is itself a form of sociability. They have been seen within the contexts of social trends in the late Middle Ages, perhaps particularly in the Crown of Aragon, trends which are most visibly expressed in the institution of the *jochs florals* (Gutwirth 1998).

The question of gender is also one of the differences. Catullus’ poem is marked by this: not only is it a love poem by a man to a woman, but the

18 “En la cort de amor puyé | y puyando he caído, | y caí como perdido | perdiendo seso cobré | cobrando quiseme alcanzar” (Alvar 1976, 30). See also Andrés Gutiérrez 1977; Tato 1994; 1996; 1999; Ciceri 1995, 178.

affection of Catullus' lover for her pet bird, a sparrow, is central. Also related is the Roman custom of giving birds as love gifts. This might contrast with the function of pets in an Hispano-Jewish context. Fowl (peacocks) and other pets as status symbols in households of late medieval Hispano-Jewish communities of the late Middle Ages have been discussed and documented. Jews as keepers of royal pets [e.g. lions,] are also documented.¹⁹

Even the critics who do not accept the tradition of the *passer's* equivalence with male/female genitalia and breasts will admit a certain aura of sensuality and eroticism in *Carmina* II. All would certainly agree that in the *Carmina* there is no hint of the aura of the academic, of the class room or of teaching/learning. It is not in the Wisdom genre. The Hebrew poem, in an oedipal gesture, subverts the sensual quality of the Latin source which provides its depth and resonance. On the other hand, birds *per se* are not dissonant in poetry from Hispano-Jewish communities. On the contrary, they are extremely common and early, (Cano Pérez 1988) not only in love poetry, (where bird images are applied to the beloved, e.g. "raven hair"). They stand for poetry itself, as is so commonplace in the Classics, but they are also present in Hebrew poetry of satire and invective of the fifteenth century where we find, for example, the intense use of the raven/dove opposition (Gutwirth, 1985b). Similarly, the all pervasive, hyperbolic language of intense love as used here and in medieval Hebrew poetry between men is certainly not restricted to the Hebrew poetry from late medieval Aragon. The challenge before this late medieval poet is to oppose the sensuality of the source by transforming it, without violent turnings and retaining basic memories and motifs/ keywords of the source, into a poem of wisdom, intellect and spirituality. Needless to say, key here -as in medieval Hebrew poetry in general - is the art of transition.

Overall, it is the general direction or - more relevant for the historian - the value system or axiology which constitutes the main difference. The Hebrew poem values the intellect (*de'ah, haskel, 'amirkha, sekhel, tevunah*). Readers of medieval poetry - or prose, for that matter - emanating from Hispano-Jewish communities encounter such categories so often that they become inured to their significance. Frequently they stand not for any precise disciplinary designation or moral quality but for a more flexible and fluid reference to the mind, intellect and intellectual life. The primacy of teaching and learning is very clear in the poem. The direction

19 Serrano and Baer understood the significance of the documents on Jews and royal menageries in Iberia when selecting them, from amongst many others, for publication. They did not refer to Portugal, on which see Faingold 1989; Viterbo 1904. To be sure, neither in our Hebrew poem nor in Catullus is there any mention of royal menageries. They refer to pets in private spaces. For the relevant evidence see Gutwirth 1994; 2003. It might be of some use to contrast the poem to other exponents of the topic such as Ovid's elegy on the death of his mistress Corinna's parrot (*Am.* 2.6.); or Martial's epigram (Book I, no. CIX) on a lap dog.

then, despite the undeniable presence of terms and concerns of affect, is towards the life of the mind. The contrast with *Carmina* II could not be starker precisely because the latter constitutes its metatext.

This has certain repercussions for our comprehension of the history and culture of Hispano-Jewish communities of the period. Indeed, the poem could be seen not as a curiosity or anecdote but as following procedures analogous to other specific, concrete and evidenced cultural features current in Hispano-Jewish communities. Two close analogues may be mentioned here: those of contrafacta *a lo divino* and those of tune-markers.

In general, in these Hispano-Jewish communities one observes a movement, a crossing of borders between the religious, legal, and amorous/secular fields. A particularly clear case would be the phenomenon of the Hebrew religious strophic poems, *muwashahat*, i.e. the use of a prosodic frame associated with the amorous (famous for its role in weddings) for religious/liturgical or paraliturgical purposes. The fields of Hebrew satire and parody are equally telling. Passages from sacred texts are used in a humorous, occasionally erotic or obscene and decidedly secular manner. The context in *romance* literature of late medieval Iberia is not lacking. When reading works of this circle, such as Bonafed's erotic poem to his paramour, Sol/Shemesh, saturated with Scriptural allusions and formally reminiscent of the prosody of liturgical pieces or his analogy of the *shofar* to the phallus, one is reminded of the parody of the canonical hours in the *Libro de buen amor*; the erotic *double entendres* of the *Cancioneros* in the first half of the fifteenth century or the *misas de amor* in its second half.²⁰

Our case is the obverse of *a lo humano* (Tillier 1985) procedures and closer to turning *a lo divino* which is equally well represented in the cultures of medieval Iberia. To be sure, Christian *a lo divino* lyric poetry in the *romance* seems to be problematic and late in medieval Spain, but, once it is adopted, it becomes very strongly entrenched and is sometimes seen as a sign of identity. The main feature for us is the elevation of the secular and erotic to what is perceived in those communities as higher levels, appertaining to intellectual or religious life.

The case of tune markers is also relevant because it also represents the movements between different, indeed, opposed fields: Christian, popular music of songs in the *romance* accompany Jewish, liturgical, sacral poetic Hebrew compositions. From a historical perspective, the importance of the phenomenon consists in the basic underlying cultural commonality, a sharing of the same music and song which is familiar and beloved in all three communities. It is a phenomenon which becomes distinct and

²⁰ Green (1963; 1958) sums up the previous findings and explains Juan Ruiz's sources. Needless to say there are also precedents within the Hebrew poetic tradition but its readers do not seem to be aware of the context in the *imaginaire* of the majority population.

intensifies in the fifteenth century, the age when a member of Yosef and Vidal's circle, Shlomo Bonafed, composes his Jewish, Hebrew liturgical poem (the *reshut*) to a tune from a song in the *romance*.²¹

6 History and Context

The evidence for cultural contacts between Jews and Christians in real life is not restricted to the texts of poetry. Graetz' theories of complete decline and isolation in the fifteenth century are problematic in various ways, but here attention may be drawn to this question of evidence and access to documents. The very simple point of departure is that, however innovative and influential at the date of writing, Graetz could not take into account documents discovered and edited *after* he wrote his work. This means not only the immense corpus of documents discovered and edited by Baer (1929-36) and since, but also those which preceded Baer. That is to say that the documentary evidence is independent of speculations on Baer's tendencies. A few examples from the Crown of Aragon - area of this "Poets' Guild" - may suffice.

The protection of Jewish books is part of the tenor of a letter published by Rubio i Lluch (1908, XLII). From it we learn that in Barcelona, on 2 November 1310, Jaume II grants Jahuda Bonsenyor amongs other things the privilege that the *aljama de Barcelona* should not be deprived of its books ("ni penyorat en els llibres o altres béns seus"). Document CXIX, given at Tàrrrega, 6 February 1344, is a permit to Romeo de Pal, *mestre en Sagrades Escripures*, to explain to the Jews and dispute with them. This is not a positive attitude by any means, but it does not support an image of "turning inwards" and cutting contacts with the Christians. Document CXXXVIII, given at València, 3 February 1349: the king orders *maestre Salamo*, Jew of Mallorca to finish translating ("arromançar") an Arabic book ("el llibre sarrasenesc que li deixara Francesch Roys"). The letter says that the king informs him that he wrote to Francesch Roys to lend the Jew the book which he had begun to translate into the vernacular.

Document CLXXXV was given at Barcelona, 8 October, 1358. It is a permission to "Mosse Daniel, jueu de Barcelona" to explain the truth of the holy prophets and the books of the ancient law". Daniel seems to be one of the many converts who preached at synagogues. Again, the document

21 The question of tune markers and contrafacta have, of course, been studied continuously since the late nineteenth century, the age of Danon, from textual or musicological angles. The relevant point here is rather different: their significance for the conventional opposition between Jewish attitudes to Muslims and to Christians. For further clarifications on contrafacta, tune markers, secular/religious crossings, see for example Gutwirth 2003. For the question of attitudes to "Ishmael", the Muslims, see Gutwirth 1989.

is by no means a support of an image of idyllic tolerance, but it is evidence of Jewish contacts with Christian religion, both through converts and missionaries. Document CCXCIV is from Barcelona, 22 abril 1378: Pere III charges the Governador de Mallorca with the task of sending him the books which had belonged to *Mestre Leo Grech, jueu*, and to recuperate those which had been sold, given or loaned: “And since the said master Leo had many books which we need we order you to send them” (e com lo dit maestre Leo hagués molts llibres los quals nos havem mester, manam vos).

Document CCXCV, Saragoça, 11 May, 1378: the infante Joan orders maestre Jucef Avernarduc to come over, bringing the astrolab and the books of astrology which are in his possession. Again, we observe a surprising urgency, closeness and familiarity at the Christian court with the Jewish intellectuals, their books and scientific instruments. CCCXII: Sant Feliu de Llobregat, 31 October 1380, the *infant* Joan writes to the Governador de Mallorca to send him an astrolab which is made by some Jews of Mallorca with the book of Alfragani in the *romance* (“llibre d’Alfragani en romanç”). He writes that he heard that there are two Jews, Bellshom and Yçach Niffoci, who are good masters of astrolabs. CCCXXII: Tarragona, 5 November, 1381, the *infant* Joan shows his keen interest in the mapamundi composed by *Cresques lo juheu* and wants it at his court. CCCXXXVIII, Tortosa, 14 March, 1383, Pere I orders the “Aljama dels jueus de Barcelona” to translate from Hebrew into Catalan (“que faci arromançar de l’hebraich al català”) the work of *Maestre Mossé d’Egipte* on Jewish Law.

7 In fine

Numerous speculations, theorizations and serious analyses are possible concerning analogies between late medieval Christian and Jewish cultures in fields such as art, scholasticism, food, humour, music, language, poetry. But in our case, that of a poem whose rubric announces explicitly that it was written based on the model of a poem “in the language of the Christians” (*bi-leshon ha-nosrim*) and whose analysis shows close similarities to Catullus, we are on a different plane. Equally relevant is the fact that, for this period and place, it is possible to research and reconstruct a history and a background to these analogues in the rich evidence provided by the archival records. They show what the real contacts between Jews and Christians were at the time of the education and formation of these Jews from the “guild of the poets”, the *havurat ha-nognim*.

Bibliography

- Alvar, Manuel (1976). "Raíces de la literatura aragonesa". *Aragon, Literatura, Ser histórico*. Zaragoza: Portico.
- Andrés Gutiérrez, Mariano de (1977). "Edición crítica del Cancionero de Pedro de Santafe". *Archivo de Filología Aragonesa*, 20-21, 79-139, 335-517.
- Antonio, Nicolás (1783). *Bibliotheca Hispana Nova*, vol. 1. Madrid: Ibarra.
- Arcaz Pozo, Juan Luis (1989). "Catulo en la literatura española". *Cuadernos de filología clásica*, 22, 249-86.
- Arcaz Pozo, Juan Luis (1994). "La tradición clásica como apoyo didáctico para el comentario de textos latinos: el ejemplo de Catulo". *Estudios Clásicos*, 106, 109-42.
- Baer Fritz (1929-36). *Die Juden im christlichen Spanien*. Berlin: Akademie Verlag.
- Barnard, Mary (1958). *Sappho*. Berkeley: University of California Press.
- Bernstein Simeon Gerson (1937). "Shirei Don Vidal Yosef ben Lavi" (Hebrew). *Tarbiz*, 1, 345-66.
- Billanovich Giuseppe (1958). "'Vetera vestigia vatium' nei carmi dei preumanisti padovani". *Italia Medioevale e Umanistica*, 1, 155-243.
- Briesemeister, Dietrich (1990). "The Consolatio Philosophiae of Boethius in Medieval Spain". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 61-70.
- Brody, Heinrich; Wiener, Meir (1922). *Anthologia hebraica poemata selecta a libris divinis confectis usque ad Iudaeorum ex Hispania expulsionem*. Leipzig: Insel.
- Cano Pérez, María José (1988). "Las Aves en la poesía secular de Salomón ibn Gabirol". *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Ciencias, Extra*, 6, 269-80.
- Cascardi, Anthony J. (1982). "Leixa-pren y El libro de buen amor". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31, 97-105.
- Ciceri, Marcella (ed.) (1995). *El cancionero castellano del siglo XV de la biblioteca estense de Módena*. Salamanca: Ediciones Universidad [de] Salamanca.
- Classen, Carl Joachim (2002). "Das Studium der Reden Ciceros in Spanien im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert". *Faventia*, 24(2), 55-103.
- Deyermond, Alan D. (1991). "Patterns of Imagery in Strophic and Non Strophic Court Love Lyric". Corriente, Federico; Sáenz-Badillos Pérez, Ángel (coords.), *Poesía estrófica = Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrofica* (Madrid, diciembre de 1989). Madrid: Universidad Complutense, 79-91.
- Faingold, Reuven (1989). "The Responsibility of Lisbon Jews for Keeping the 'Lioneira de la Corte'". *Zion*, 54(1), 118-24.
- Gangutia Elicegui, Elvira (1991). "La temática de los *Cantos de Amigo* griegos. Situación del género en la literatura y cultura griega antigua".

- Corriente, Federico; Sáenz-Badillos Pérez, Ángel (coords.), *Poesía estrofica = Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrofica* (Madrid, diciembre de 1989). Madrid: Facultad de Filología-Universidad Complutense, 121-35.
- Gorlach, Marina; Taylor, Jeffrey H.; Taylor, Leslie A. (2006). "The Hebrew Translation of the Consolatione Philosophiae". *Carmina Philosophiae*, 15, 89-109.
- Green, Otis H. (1958). "On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours". *Hispanic Review*, 21, 12-34.
- Green, Otis H. (1963). "Medieval Laughter". *Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in Literature from "El Cid" to Calderón*, vol. 1. Madison: The University of Wisconsin Press, 27-71.
- Gutwirth, Eleazar (1985a). "Actitudes judías hacia el cristianismo: ideario de los traductores hispano-judíos del latín". Carrete Parrondo, Carlos, *Actas II Congreso Internacional Encuentro de las Tres Culturas*. Toledo: Ayuntamiento, 189-96.
- Gutwirth, Eleazar (1985b) "Social Criticism in Bonafed's Invective and its Historical Background". *Sefarad*, 45, 23-53.
- Gutwirth, Eleazar (1989). "Hispano-Jewish Attitudes to the Moors in the Fifteenth Century". *Sefarad*, 49(2), 237-62.
- Gutwirth, Eleazar (1994). "Habitat and Ideology: The Organization of Private Space in Late Medieval juderías". *Mediterranean Historical Review*, 9(2), 205-34.
- Gutwirth, Eleazar (1998). "The Widow, the Artisan and the Issues of Life: Jewish Burgherly Ideology in Late Mediaeval Spain". Cooperman, Bernard D. (ed.), *Iberia and Beyond*. Newark (DE): University of Delaware Press, 143-75.
- Gutwirth, Eleazar (2003). "A Song and Dance: Transcultural Practices of Daily Life in Medieval Spain". Hames, Harvey J. (ed.), *Jews Muslims and Christians in and Around the Crown of Aragon*. Leiden: Brill, 207-28.
- Gutwirth, Eleazar (2005). "La cultura y la ciudad: la aljama de Zaragoza en la Baja Edad Media". Motis, Miguel (ed.), *Aragón Sefarad*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 455-66.
- Gutwirth, Eleazar (2011a). "Ethical and Poetical Pharmacologies from Medieval Spain". *Revue des Études Juives*, 170(3-4), 477-502.
- Gutwirth, Eleazar (2011b). "Linguistic Nationalism Circa 1400? The Case of Duran". Romero Castelló, Elena; García Moreno, Aitor (eds), *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (z"l)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 205-24.
- Gutwirth, Eleazar (2014). "Tres calas en la literatura de viaje del s. XVI". García Arévalo, Tania M. (ed.), *Viajes a Tierra Santa*. Granada: Universidad, 67-90.
- Haig Gaisser, Julia (1993). *Catullus and his Renaissance Readers*. Oxford: Clarendon Press.

- Hamilton, Michelle M. (2014). *Beyond Faith: Belief, Morality and Memory in a Fifteenth-Century Judeo-Iberian Manuscript*. Leiden: Brill.
- Harrison, J.A.B. (transl.) (1980). *Gaius Valerius Catullus: A Brief Memoir Together with the Dedicatory Poem to Cornelius Nepos and Twenty-One Poems to Lesbia: in English Verse*. Southwold: J.A.B. Harrison.
- Keightley, Ronald G. (1987). "Boethius in Spain: A Classified Checklist of Early Translations". Minnis, Alastair J. (ed.), *The Medieval Boethius: Studies in the Vernacular Translations of De Consolatione Philosophiae*. Cambridge: St Edmundsbury, 169-87.
- Lapesa, Rafael (1971). *De la Edad Media a nuestros días: Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos.
- Muntané i Santiveri, Josep Xavier (2015). *Regest del documents de l'Arxiu Parroquial de Verdú relatius als jueus (1265-1484)*, vol. 1 (1265-1339); vol. 2 (1340-1484). Barcelona: IMJ.
- Neubauer, Adolf (1882). "Documents inedits". *Revue des Etudes Juives*, 5, 41-56.
- Neubauer, Adolf (1886). *Catalogue of the Hebrew manuscripts in the Bodleian Library and in the college libraries of Oxford: including mss. in other languages, which are written with Hebrew characters, or relating to the Hebrew language or literature, and a few Samaritan mss.* Oxford Clarendon Press.
- Rabello, Alfredo Mordechai (1969). "Review of Boethius *De consolatione* ed. Sierra". *Atene e Roma*, 14, 25-6.
- Renan, Ernest; Neubauer, Adolf (1893). *Les Ecrivains juifs français du XIV^e siècle*. Paris : Imprimerie nationale.
- Riera i Sans, Jaume (1984). "Sobre la difusió hispànica de la Consolació de Boeci". *Anuario de Filología Española de El Crotalón*, 1, 297-327.
- Roberts, W. Rhys (ed.) (1902). *Demetrius: De Elocutione*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodríguez Pantoja, Miguel (1990). "Traducción y traductores". *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, 91-124.
- Rubio i Lluch, Antoni (1908). *Documents per l'Historia de la cultura catalana mig-eval*. Barcelona: IEC.
- Schirmann, Hayyim; Fleisher, Ezra (1997). *The History of Hebrew Poetry in Christian Spain and Southern France* (Hebrew). Jerusalem: The Magnes Press; The Hebrew University; Ben-Zvi Institute.
- Sierra, Sergio Joseph (ed.) (1967). *Boezio: De consolatione Philosophiae*. Trad. ebraica di 'Azaria ben r. Joseph ibn Abba Mari, detto Bonafoux Bonfil Astruc. Torino; Jerusalem: Instituto de Studi Ebraici Scuola Rabbinica "S.H. Margulies-Disegni".
- Solomon, Samuel (1937). "Der Dichter Solomo Dapiera und die Frage seines Glaubenswechsels". *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 81, 481-96.

- Steinschneider, Moritz (1983). *Die hebräischen Übersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher: eine Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters, meist nach handschriftlichen Quellen*. Berlin: Kommissionsverlag des Bibliographischer Bureaus.
- Tato, Cleofé (1994). "Una aproximación a la obra gallega de Pedro de Santa Fe". Fidalgo, Elvira; Lorenzo Gradín, Pilar (eds), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades - Xunta de Galicia, 257-67.
- Tato, Cleofé (1996). "Sobre los orígenes del poeta Pedro de Santa Fe". Casado Velarde, Manuel; Freire Llamas, Antonio; López Pereira, José E.; Pérez Pascual, José I. (eds), *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, vol. 2. A Coruña: Universidade da Coruña, 693-704.
- Tato, Cleofé (1999). *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*. Noia (A Coruña): Toxosoutos.
- Tillier, Jane Yvonne (1985). "Passion Poetry in the Cancioneros". *Bulletin of Hispanic Studies*, 62(1), 65-78.
- Vardi, Tirza (1986). *Shirei Don Vidal Benveniste* [M.A. Dissertation]. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem.
- Viterbo, Sousa (1904). "Ocorrencias da vida judaica". *Archivo Historico Portugues*, 2, 176-200.
- Zino, Francesca (2003). "Una traduzione castigliana del De Consolatione Philosophiae di Boezio (MS. Madrid, Biblioteca Nacional, 10193)". *Romanica Vulgaria Quaderni*, 15, 257-73.

Los godos de Cervantes

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The present work aims to trace a panoramic view of the presence and function of Visigothic elements in Cervantes' work. The article pays attention to appearances of Gothic characters and episodes in theatre (*La Numancia*), the *Quijote* and poetry, which is crucial to examine the evocation of Spain's Gothic past in the *Persiles* (III, 8), a passage which is meant as a minichorography that replies to Toledo's efforts to recover its symbolical power (political and religious), in a new area of conflict with Lope and Avellaneda.

Sumario 1 Introducción. – 2 Algunos godos de papel. – 3 Escenario e historia: los godos del *Persiles*. – 4 Final.

Keywords Cervantes. *Persiles*. Goths. Toledo. Neogothic myth. National identity. Chorography. Lope de Vega. Avellaneda.

1 Introducción


Tan cierto como que el ingenio de Cervantes le permitía escribir las ficciones más estupendas, es que se interesaba grandemente por las cuestiones de su tiempo, con ideas y reflexiones de todo pelo diseminadas aquí y allá.¹ En este sentido, en *La Galatea* entra de rondón la política hispánica (Rey Hazas 2000), el *Quijote* es – entre muchas otras cosas – también una reflexión sobre la historia y la construcción historiográfica (Fuchs 2007), que presenta en filigrana diversas comunidades imaginadas, con el regalo adicional de que la locura del caballero fuerza – como quien no quiere la cosa – a imaginar la España de la época y hasta «jugar a ser español»

Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Una primera versión fue presentada en el Congreso internacional *Cervantes en el Septentrión* (Universidad Ártica de Noruega, Tromsø, 27-29 de junio 2017). Agradezco los comentarios de mis queridos Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos) y Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel). Para más detalles, ver Sáez (en prensa).

1 Ver especialmente Marín Cepeda 2015, sobre Cervantes y el universo político cortesano.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/002

Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2018-06-14

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

(Matzat 2013a); asimismo, en las *Novelas ejemplares* hay un cierto cuestionamiento de la identidad nacional en relatos como *La española inglesa* (Fuchs 2003, 106-10), en el teatro se juega con varios prototipos hispánicos (con *El gallardo español a la cabeza*) y en el *Persiles* se da un proceso de conformación de la identidad en diálogo (Martín Morán 2004) que da vida al concepto de patria (Matzat 2013b).² En este cuadro se inserta la presencia ocasional de godos en Cervantes, que constituye una muestra más del conocimiento e interés cervantino por la historia y los símbolos nacionales, que – se verá – sabe manejar a su antojo.

2 Algunos godos de papel

No se puede decir que haya muchos godos en la obra cervantina, más bien al contrario: no hay ningún personaje godo con acción ni voz, y apenas hay un pequeño manojito de menciones góticas repartidas entre *La Numancia* (1583-85), los dos *Quijotes* (1605 y 1615), alguna cosa suelta en entremeses y el *Viaje del Parnaso* (1614), y el *Persiles* (1617), que tiene un poco de todo. Sin duda, es una cosecha parca, pero se verá que representa bien la función y el sentido del mito neogótico en la época.³

En el diálogo alegórico que cierra la primera jornada de *La Numancia*, España pide ayuda al Duero para acabar con los romanos («con tus continos crecimientos», v. 437) y la figura del río promete la victoria en la fama y la venganza posterior a manos de los godos:

De remotas naciones venir veo
gentes que habitarán tu dulce seno,
después que, como quiere tu deseo,
habrán a los romanos puesto freno:
godos serán, que con vistoso arreo,
dejando de su fama el mundo lleno,
vendrán a recogerse en tus entrañas,
dando de nuevo vida a sus hazañas.
[...]

Y cuando fuere ya rey conocido
el propio Hacedor de tierra y cielo,
aquel que ha de quedar estatuido
por visorrey de Dios en todo el suelo

2 Con todo, Sánchez Jiménez (2016, 19 y 161-78) indica que el teatro cervantino no se interesa demasiado por los etnotipos, pues prefiere la exploración individual de los personajes antes que reflexionar sobre la identidad nacional.

3 Sobre este abanico de opciones, ver Redondo 2007 y Hillgarth 2009, 140-60.

a tus reyes dará tal apellido
 cual viere que más cuadra con su celo:
 católicos serán llamados todos,
 sucesión digna de los fuertes godos.
 (vv. 473-80 y 497-504)

Amén de presentar la derrota como un mal necesario, en este discurso consolatorio y profético se anuncia la llegada de los godos como iniciadores de una nueva época destinada a perdurar y en la que la religión (en guiño directo al rey Recaredo) juega un papel fundamental.⁴ En conjunto, se refleja la conformación *a futuro* de una conciencia nacional fuertemente engarzada en el mito neogótico, por mucho que se cruce con relaciones identitarias numantinas y romanas.⁵

En el *Quijote* se hallan tres menciones de godos (una por parte y otra preliminar), que presentan otras tantas caras de la materia neogótica, más cinco guiños menores a la historia del rey Wamba y el romancero de don Rodrigo (I, 27 y 40; II, 26, 33 y 40):⁶ la derivación cómica de una fórmula de nobleza, la equiparación encomiástica de montañeses y visigodos, y una lección *de ars gubernandi* sacada de la historia de los reyes godos. Todo comienza en el soneto inicial del caballero del Febo «A don Quijote de la Mancha», donde con mucho de ironía se le define como «godo Quijote, ilustre y claro» (v. 12), en un chiste que combina tanto el sentido canónico fijado en la época ('noble, por herencia gótica') como la degradación burlesca derivada del uso y abuso de la fórmula (Clavería 1960, 368).⁷

Ya en el cuerpo de la historia, durante la descripción de los ejércitos ovejunos mediante una suerte de ticoscopia disparatada, don Quijote enseña un escuadrón formado por «gentes de diversas naciones», entre los que se encuentra un grupo de soldados presentados como «los de hierro vestidos, reliquias antiguas de la sangre goda» (I, 18) en referencia a los montañeses, que procedían de la zona donde se habían refugiado los godos durante la invasión musulmana y en buena ley se creían

4 De Armas (2012, 154-8) da otra visión más ambigua del pasaje.

5 De hecho, las conexiones godas permitían marcar distancias frente al pasado romano (Fernández Albadalejo 2007, 293). Acerca de la tragedia y su dimensión patriótica, ver Vivar 2000 sobre el ideal *pro patria mori* y la importancia del lugar, las reflexiones sobre las ambigüedades y paradojas de la identidad nacional en Armstrong-Roche 2008 y el examen conceptual e ideológico de Lauer (2014).

6 Nishida (2004, 1580) añade un eco de un romance del rey don Rodrigo («más por fuerza que por grado» en la expresión «van de por fuerza y no de su voluntad» del pasaje de los galeotes [I, 22]).

7 Martín (1991, 138) anota la ironía del encomio, pues se trata de un «ennoblecimiento sarcástico».

continuadores del reino visigótico.⁸ Esta breve pincelada es un buen botón de muestra del proceso de asimilación identitaria del godo: para llegar a ser el arquetipo nacional hegemónico, el mito neogótico había tenido que superar la identificación montañesa (cántabro-vascongada), que con el tiempo volvería a disputarle el monopolio del retrato emblemático español (Fernández Albadalejo 2007, 287-321), pero en este pasaje – como en tantos otros de la época – domina la equiparación tradicional entre godos y montañeses que, por ejemplo, recoge Covarrubias con palabras similares: «este rincón [de las montañas de Vizcaya, Asturias y Navarra y lo que llaman Cantabria] amparó y recogió las reliquias de los godos, y poco a poco fueron retirando los moros hasta volverlos a echar de España» (2006, s.v. «España»).

Más adelante, una expedición de caza en la que Sancho se lleva un susto de muerte por un jabalí da lugar a una animada discusión sobre la caza en la que don Quijote y el duque justifican el ejercicio de la montería como imagen de la guerra, mientras Sancho condena los peligros del «gusto» cinegético («os puede costar la vida») y el descuido de las labores de gobierno («¡Bueno sería que viniesen los negociantes a buscarle fatigados, y él estuviese en el monte holgándose!») mediante el recuerdo de «un romance antiguo» sobre «Favila el nombrado», a lo que responde don Quijote: «Ese fue un rey godo [...] que yendo a caza de montería le comió un oso» (II, 34). En realidad, nuevamente es una verdad a medias porque Favila era hijo del rey don Pelayo, y por tanto forma parte del linaje astur, que – eso sí – representa la continuación de la monarquía gótica según el relato aceptado en la época.¹⁰ Sea como fuere, además de los ecos poéticos ya detectados por la crítica (el perqué *Maldiciones de Salaya* citado *ad litteram*) para un pasaje emparentado con los espejos de príncipes, Cervantes parece seguir el relato de la *Historia general de España* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1601) de Mariana, tal como indican los detalles del lance y el tono crítico con la afición a la cacería:¹¹

8 Clavería (1960, 364) señala que se puede entender de una manera más amplia, como «todo resto o recuerdo del pasado gótico», mientras Juaristi (2013, 173) aboga – creo que erróneamente – por la identificación con los vizcaínos. Ver Herrero García 1966, 226-36.

9 Hay que añadir, además, que godos y montañeses se habían enfrentado durante la etapa visigótica de España (Thompson 2011, 186).

10 Ojo: no hay que confundirlo con el duque Favila (o Fafila), padre del héroe.

11 Aunque se trata de sendas ideas mostrencas, pueden proceder perfectamente de esta historia, que aparece con más o menos detalles en otras tantas historias (Julián del Castillo, *Historia de los reyes godos*, 1582, III, 2, f. 64r; Ambrosio de Morales, *Los cinco libros postreros*, 1586, XIII, 26, f. 26v, etc.), la obra de Mariana era una de las más conocidas y discutidas de la época (García Hernán 2004, 141-52). Querol Gavaldá (2005, 73-4) propone otro romance como hipotexto.

Sucedió en el reino sin contradicción don Favila, su hijo, y le gobernó por espacio de dos años: príncipe más conocido por su desastrada muerte y por la liviandad de sus costumbres que por otra cosa alguna, pues sin embargo de las muchas guerras que tenía entre manos y que su nuevo reino estaba en balanzas, [...] mostraba cuidar poco del gobierno y tener más cuenta con sus particulares gustos que con el bien común. En especial era demasíadamente aficionado a la caza, y en ella un oso, al cual seguía desapoderadamente, le mató, sin que dejase ninguna loa, ni en vida ni en muerte. (Mariana 1601, VII, cap. 3, f. 429)

A juego con el soneto quijotesco, la vuelta burlesca del ingrediente gótico se redondea con una presencia burlesca de «godeño» en entremeses, con la mención de la mezcla de «los vocablos repulgados | entre las godeñas pláticas» en *El vizcaíno fingido* (85), donde tiene un sentido peyorativo como ‘principal’ y ‘picaresco, prostibulario’ en buena jerga de germanía (Alonso Hernández 1974, s.v. «godeño»), y un par más en el *Viaje del Parnaso* que insisten en la presunción y la aparatosidad del vestuario, acaso de aspecto tudesco:

Es un cierto rapaz, que a Ganimedes
quiere imitar, vistiéndose a lo godo;
y así, aconsejo que sin él te quedes.
(II, vv. 103-5)

Unos por el calor iban en cueros;
otros, por no tener godescas galas,
en traje se vistieron de romeros.
(III, vv. 97-9)

3 Escenario e historia: los godos del *Persiles*

La presencia gótica en el *Persiles* arranca con los escenarios norteños y las raíces septentrionales (Gocia o Dacia según el testimonio) de los personajes, que acaso se extienda al itinerario del viaje (cual nueva y pacífica «invasión» de los bárbaros) y prosigue especialmente con un pequeño guiño al pasado visigótico, que es lo que me interesa.¹²

En medio del camino por España, el grupo de peregrinos contempla Toledo desde lejos, según una perspectiva similar al paisaje de van der Wyngaerde (*Toledo*, 1562) o al lienzo del Greco (*Vista y plano de Toledo*, 1610-1614), y Periandro pronuncia un breve discurso que es toda una joyita:¹³

¡Oh peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades, en cuyo seno han estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los

12 Para Nerlich (2005, 156), «le chemin [...] est un hommage aux *godos* qui culmine dans le recueillement de *Persiles*».

13 Potel (2004, 859 nota 5) apunta la similitud con la segunda imagen pictórica mencionada.

valientes godos, para volver a resucitar su muerta gloria y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias! ¡Salve, pues, oh ciudad santa, y da lugar que en ti le tengan estos que venimos a verte! (III, 8)

El parlamento parece quedar en nada, porque, luego de un comentario del narrador («lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera»), la solemnidad del discurso se corta con el lance entremesil del pleito de las bodas rústicas de Tozuelo y Clementa Cobeña. Es más: la comitiva de peregrinos pasa al margen de Toledo para dar gusto a Antonio padre, pues «le aguijaba el deseo que tenía de ver a su patria y a sus padres», y porque «para ver las grandezas de aquella ciudad, convenía más tiempo que el que su prisa les ofrecía» (III, 8). El grupo de peregrinos también pasará de largo de Madrid por los peligros de la corte («temiendo algún estorbo que su camino les impidiese», III, 8) y de Valencia («no quisieron entrar por evitar las ocasiones de detenerse», III, 12): siempre tienen razones para seguir adelante, espoleados sobre todo por la prisa de llegar a Barcelona y embarcarse para Italia, pero igualmente esta decisión se enmarca en el escaso espacio dedicado a las ciudades en el *Persiles* (Cannavaggio 2014, 238-9).¹⁴

Sea como fuere, de esta mención de los godos a la carrera ha surgido una polémica crítica con todas las de la ley en la que, además de ciertas licencias menores (dominio del castellano de *Persiles*, portavoz foráneo para más señas) y otros detalles que me ahorro (importancia de la lectura como medio de conocimiento, presencia y función de Garcilaso), se discute sobre la cuestión gótica dentro de la tendencia histórica de exégesis, de la que rescato dos jalones fundamentales:

1. Piedra de toque en este debate es el parecer de Nerlich (2005, 87-106, 156-7 y 282-3), que en su lectura dantesca entiende que en el *Persiles* hay toda una exaltación del pasado visigótico centrada en la clave religiosa para guñar a la realidad coetánea, según la que la conversión al catolicismo de los godos sería imagen del cisma protestante.¹⁵ Es claro que se trata de una visión que va demasiado lejos, como advierte Lozano-Renieblas (2006, 283), pero en realidad el texto en sí ya es parcial: la falta de remisión al componente judaizante y morisco de Toledo en la época va implícito en el parlamento goticista, que viene a ser un deseo de recuperación («resurrección») de la gloria visigótica y del catolicismo anejo.

¹⁴ Por lo demás, la ruta sigue a pies juntillas las recomendaciones del *Repertorio de todos los caminos de España* (1546) de Juan Villuga (Lozano-Renieblas 1998, 115).

¹⁵ En verdad, entiende que se trata de «une évocation à la fois du passé visigothique et du passé romain de l'Espagne» (Nerlich 2005, 283). Ya Casaldueiro (1975, 153) apreciaba el componente protestante. Ver las atinadas críticas de Armstrong-Roche (2009, 356-8).

2. A su vez, para Armstrong-Roche (2009, 294-303; 2011, 18-20) este encomio paradójico de Toledo es un ejemplo *par excellence* de la «mirada lucianesca, entre ingenua y socarrona» propia del *Persiles*, que establece un careo entre signos de religiosidad externa («reliquias», «ceremonias») y la caridad de los personajes, y que marca distancias entre las pasadas glorias visigóticas y los éxitos presentes de las figuras de la novela (una suerte de nuevos y mejorados godos), al tiempo que recuerda en silueta – y poco claramente – la expulsión de los moriscos [1609-14]. En este sentido, se trata de «un contramito gótico» frente a la versión oficial que representa una reconquista espiritual de España que va de la mano de una *conquête* pacífica de Roma (a diferencia de los ataques de Alarico y las tropas imperiales, 410 y 1527), y que propone la renuncia a la tiranía del honor aristocrático, el formalismo religioso y otras tendencias del mito neogótico (el imperialismo expansionista, el iberismo autárquico y el orgullo de casta).¹⁶

En verdad, las cosas son algo más sencillas en la riqueza del breve pasaje persilesco, que es una minicorografía de Toledo que recuerda el pasado legendario de la ciudad (el reinado visigótico) para destacar su fama («gloria») y su sobresaliente dimensión religiosa (las «católicas ceremonias») que le valieron ser conocida como «ciudad santa», en referencia tanto a la adopción del catolicismo por el rey Recaredo (587) como a su condición de centro político y religioso nacional (sede de la iglesia primada de España desde antaño) en el que se habían celebrado concilios de gran importancia. De esta manera, el parlamento de Periandro es un pariente pequeño de las «historias particulares» de ciudades mediante el que se expresa y desarrolla el sentido de identidad local que – con un cierto *esprit* polémico – pinta con los mejores colores posibles la historia del lugar en cuestión, según la retórica de *laus urbis* y los intereses en juego (Kagan 1995; 2002).¹⁷

En este marco, una de las ciudades más activas para defender sus privilegios simbólicos fue Toledo, ciudad imperial que había dejado de ser sede de la corte (1561) y se batía desde tiempo atrás en una guerra fría contra las pretensiones de Santiago de Compostela (Márquez Villanueva

¹⁶ Y todavía más: Nevoux (2011, 255-6 y nota 49) aconseja examinar el verdadero alcance de la «realidad gótica» en la novela, con las posibles referencias a la política exterior española y al contexto internacional en general.

¹⁷ Aunque estas historias urbanas se oponían a los relatos nacionales, el valor de Toledo le concede un lugar especial cercano a las *laudes Hispaniae*: ver el comentario de Fernández Albadalejo (2007, 59-60) sobre el *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (Sevilla, Dominico de Robertis, 1548) de Pedro de Medina como una «corografía de España».

2004, 255-62).¹⁸ Por todo ello, un grupo de autoridades, eruditos e ingenios trataba de combatir con todas las armas a su alcance (historias, poesía, teatro), para lo que contaba con una carta de las buenas: el mito neogótico, que se saca a relucir en la *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandezas* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1605) de Francisco de Pisa, donde se presenta a los godos como los verdaderos fundadores del lugar, porque lo hicieron «su asiento y fortaleza», la bautizaron como «ciudad real y cabeza de las Españas» (I, cap. 9, f. 19r) y la cuidaron y ennoblecieron grandemente, con palabras casi calcadas de la *Historia o descripción de la imperial cibdad de Toledo* (Toledo, Juan Ferrer, 1554, I, cap. 30, f. 27r) de Pedro Alcocer, que dedicaba una sección a «las cosas que los godos hicieron en esta cibdad después de venida a su poder, y cómo la ensalzaron mucho» (I, cap. 32, ff. 27v-28r).¹⁹ Con todo, pese a tantos y tan variopintos esfuerzos la campaña toledana no tuvo fortuna (Kagan 2010, 15-16) y la capitalidad permanecería en Madrid, con un breve lapso en Valladolid. Aunque no hiciera falta, es muy posible que Cervantes conociera estos y otros textos sobre la España antigua, empeñado como estaba en desmontar el discurso difundido por los falsos cronicones en el *Quijote*, según propone Juaristi (2013, 178-87 y 194).

Así las cosas, «las reliquias de los valientes godos» ensalzadas en el *Persiles* se tienen que leer en clave histórico-mítica ('restos o vestigios del reino visigodo') más que según acepciones religiosas («parte pequeña de alguna cosa sagrada», *Aut.*, como los cuerpos de los mártires san Eugenio y santa Leocadia movidos en 1565 y 1587) que no casan bien con la tendencia a esquivar todo santuario tras la salida del monasterio de Guadalupe (III, 6) (Canavaggio 2014, 239) y que son siempre tan escurridizas en Cervantes.²⁰ Igualmente, con el deseo de resurrección de las «glorias» y las «católicas ceremonias» se expresa un melancólico recuerdo de fama guerrera (en relación con la Reconquista y acaso en diálogo con la política contemporánea), junto con un puyazo malicioso contra las pretensiones religiosas de una ciudad en la que entonces predominaban algunas familias mozárabes que mantenían un rito propio (la liturgia hispánica), que vendría

18 Acerca de otros problemas de la declinación de la ciudad, ver Weisser 1973.

19 Si bien compartida, la responsabilidad se atribuye al rey Wamba («Vuamba») tanto en Pisa («es digno de notar que este noble rey hizo tan grande acrecentamiento en esta ciudad, sobre lo que antes era, que parece se puede llamar primero fundador y erector della», I, cap. 9, f. 19v) como en Alcocer («la ennobleció, magnificó y ensalzó más que ninguno de todos los otros reyes, tanto que se puede afirmar que entonces fue su edad adulta y perfecta», I, cap. 32, f. 28r).

20 Al respecto, ver los juiciosos comentarios de Lozano-Renieblas 2008. Sin embargo, Nerlich (2005, 282) hace notar que este lance constituye «la seule effusion religieuse» de Periandro en la novela. Por cierto, se ha dicho que santa Leocadia tiene su importancia en *La fuerza de la sangre* (Laspéras 2002; Madroñal 2014a).

a ser la cara opuesta (desviada y acaso viciada) de la promocionada pureza visigótica.²¹

Por si fuera poco, en la presentación claroscuro de una falsa y vieja peregrina con la que se encuentra el equipo de viajeros cervantinos tampoco parece salir bien parada la devoción por un santo toledano (el niño inocente de La Guardia) defendido desde Lope y su entorno (Madroñal 2017b), pues el personaje («de mala condición») sigue una ruta infinita de centros religiosos sin mucho criterio («para disculpar su ociosidad» quiere ir a la santa Verónica de Jaén, Nuestra Señora de la Cabeza, etc.) que comienza por «la gran ciudad de Toledo, a visitar a la devota imagen del Sagrario, y desde allí me iré al Niño de la Guardia» (III, 6), según una práctica que recibe las críticas de Antonio el padre.²² Más allá del contraste radical entre ambos itinerarios, el trayecto hiperbólico de la peregrina parece calcado del periplo mariano de Pánfilo en *El peregrino en su patria* (1604) de Lope: frente a todos los santuarios visitados por Pánfilo y compañía, la escuadra cervantina evita el templo del Pilar en Zaragoza y otros tantos (Loreto, la Peña de Francia, el Sagrario de Toledo y la Caridad de Illescas, etc.), y deja a Montserrat en un puro recuerdo nominal para quedarse únicamente con la Virgen de Guadalupe como punto de partida para una ruta mariana muy significativa, con lo que el *Persiles* viene a ser una respuesta directa a *El peregrino en su patria* (Egido 1999, 39).²³ En Cervantes nada es casual, y que la visita de Toledo marque la separación entre la vieja peregrina y la escuadra encabezada por Periandro y Auristela parece un gesto muy simbólico mediante el que Cervantes marca distancias.

Si se juntan todas las piezas, el escamoteo de Toledo en el *Persiles* se puede entender como un nuevo golpe cervantino contra los esfuerzos de encumbramiento de la ciudad que estaban a pleno rendimiento a principios del siglo XVII – con 1604 como fecha principal – en la disputa para volver a ser sede de la corte (que entonces «a la sazón» estaba en Madrid, III, 8), con lo que vendría a ser una baza de las grandes para el enfrentamiento con Lope tras los lanzazos del primer *Quijote* contra Toledo y ciertos ingenios locales que participaban en las campañas de promoción de los centros religiosos de la zona (Madroñal 2012; 2014b; 2015; 2016a; 2016b;

21 Este rito (*hispanicus*, *mozarabicus* o *visigothicus*), que conservaba las prácticas visigodas pese a la dominación árabe, se enfrentaba al modelo latino (romano) (Sánchez Domingo 2013) y se extendía a una guerra particular de privilegios entre religiosos de ambas tendencias en Toledo y en la que Lope tomaba partido con el bando mozárabe de Román de la Higuera y compañía.

22 De esta manera tendría sentido la aparición de la figura, normalmente juzgada como aleatoria (Baquero Escudero 2003, 240). Más en Nehrlich 2005, 285-313.

23 Egido (1999, 39) destaca asimismo la oposición entre el ermitaño-monje lopesco y la figura de Soldino en Cervantes, junto a la diferente configuración del episodio de los moriscos valencianos.

2017a; 2017b): pasar de largo de la otra ciudad imperial, por muchas glorias godas que tenga, era quizá la *vendetta* más fuerte.²⁴ De ser así, Cervantes vendría a dar guerra hasta después de muerto.

Y mucha, pues se puede relacionar además con el *affaire* Avellaneda por dos razones: primero, la estrategia adoptada por la tropa persilesca hace juego con el cambio de rumbo a Barcelona (II, 59) con el que se da un mentís más al falso *Quijote*;²⁵ y segundo, quizá hasta podría conectarse con un discurso grandilocuente del apócrifo don Quijote, en el que ensalza a los «[v]alerosos leoneses, reliquias de aquella ilustre sangre de los godos», que hubo de retirarse «a la inculta Vizcaya, Asturias y Galicia, para que se conservase en las inaccesibles quiebras de sus montes y bosques la nobilísima y generosa sangre que había de ser, como ha sido, azote de los moros africanos» (VI, 23), etc. Frente a esta sarta de disparates que deja a todos sorprendidos («la gente se quedó pasmada») y que conducirá en buena lógica al personaje a la «casa de los orates» de Toledo, el parlamento de Periandro es un ejemplo de palabra mesurada que, por cierto, contrasta con su habitual tendencia a la fabulación fantasiosa (Lozano-Renieblas 2014, 114-15): según parece, todo momento era bueno para atacar a Avellaneda.²⁶

Para reforzar la cosa, el regateo de Toledo contrasta grandemente con la contemplación de Roma al final del camino, cuando los peregrinos admiran el lugar desde una perspectiva similar («a la vista della, desde un alto montecillo») y reaccionan de manera muy positiva («hincados de rodillas, como a cosa sacra la adoraron», IV, 3), que se redondea con el soneto del penitente anónimo («¡Oh, grande, oh poderosa, oh sacrosanta!») con el que se pretende desagrar a la ciudad de los ataques recibidos por una serie de textos antirromanos.²⁷ Así se cierra el círculo: mientras el parlamento toledano pretende echar por tierra las reclamaciones de la ciudad y soltar un par de tortas a los mayores rivales de Cervantes en el campo literario, el último poema del *Persiles* es un esfuerzo compensatorio para limpiar de polvo y paja la fama de Roma. Una de cal y otra de arena.

24 La amplia y compleja horquilla cronológica de redacción de la novela, con sus diversas fases (Armstrong-Roche 2009, 306-8), y el libre manejo temporal de la acción no permite dar más precisiones. Otra importante baza como la cercanía de Cervantes al círculo del cardenal Sandoval y Rojas (Gómez Canseco 2017a; 2017b) no parece contar para la cuestión toledana.

25 Ver Étienvre 2016 para esta táctica de elusión.

26 Ver el apunte de Egido (2004, 35-6) sobre el posible zarpazo del *Persiles* contra Pasamonte y Avellaneda.

27 Díez Fernández (1996, 96-7) precisa que el foco se centra mucho más en Roma como ciudad, pues en el primer elogio urbano – con los claroscuros que se defienden – de Toledo se comparte y hasta se supera con el encomio de Garcilaso, mientras que en el segundo se llega a silenciar el nombre del peregrino autor del poema.

4 Final

En suma, los godos en Cervantes son pocos pero bien representativos porque sus apariciones compendian todos los valores del mito neogótico: a la celebración de un momento histórico glorioso en *La Numancia* sigue una muestra de la tópica equiparación de montañeses y visigodos, junto al recuerdo de un monarca que vale como lección de gobierno (*Quijote*, I, 18 y II, 34) y un par de burlas sobre la cacareada nobleza de los godos (soneto «A don Quijote») que dan pie a otros chistes (*El vizcaíno fingido*, el *Viaje del Parnaso*) y preceden a la mención a la carrera del *Persiles*. En esta novela final, un breve parlamento corográfico de Periandro en alabanza del pasado godo de Toledo parece cifrar un ataque contra los esfuerzos de Lope y otros ingenios toledanos por defender a capa y espada el poder simbólico de la ciudad, al tiempo que regala una nueva embestida contra Avellaneda. La clave del contexto sociohistórico e intertextual permite explicar el discurso neogótico, sin necesidad de acudir a ocultos sentidos religiosos que enredan demasiado las cosas: y es que Cervantes sabía aprovechar las cartas a su favor mejor que nadie.

Bibliografía

- Alcocer, Pedro (1554). *Historia o descripción de la imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer. München, Bayerische Staatsbibliothek, signatura 2 Hisp. 43. Disponible en Google Books, en red.
- Alonso Hernández, José Luis (1974). *Léxico del marginalismo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Armstrong-Roche, Michael (2008). «(The) *Patria* Besieged: Border-Crossing Paradoxes of National Identity in Cervantes's *Numancia*». Sampedro Vizcaya, Benita; Doubleday, Simon (eds), *Border Interrogations: Crossing and Questioning Spanish Frontiers*. New York; Oxford: Berghahn, 204-27.
- Armstrong-Roche, Michael (2009). *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: Toronto University Press.
- Armstrong-Roche, Michael (2011). «Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el *Persiles*». Rivero, Carmen, *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 15-32.
- Aut. = *Diccionario de Autoridades* (1969). 3 vols. Ed. facsímil. Madrid: Gredos. URL <http://web.frl.es/DA.html> (2018-12-06).
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2003). «Personaje y relato en el *Persiles*». Sánchez, Jean-Pierre (éd.), *Lectures d'une œuvre: "Los trabajos de Persiles y Sigismunda" de Cervantes*. Nantes: Éditions du Temps, 219-47.

- Canavaggio, Jean (2014). «La España del *Persiles*». *Retornos a Cervantes*, Pamplona; New York: IDEA, 235-51. Trad. de: «L'Espagne du *Persiles*», *Les Langues Néo-Latines*, 327, 2003, 21-38.
- Casaldüero, Joaquín (1975). *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*. Madrid: Gredos.
- Castillo, Julián del (1582). *Historia de los reyes godos*. Burgos: Filipe de Junta. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, signatura 57.B.17. Disponible en Google Books, en red.
- Cervantes, Miguel de (2012). *Entremeses*. Ed. por A. Baras Escolá. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*. Ed. por J. García López. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2015). *Comedias y tragedias*. 2 vols. Coord. por L. Gómez Canseco. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2016a). *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Dir. ed. F. Rico. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2016b). *Poesías*. Ed. por A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. por L. Fernández e I. García Aguilar. Prólogo de I. Lozano-Renieblas. Madrid: RAE.
- Clavería, Carlos (1960). «Reflejos del 'goticismo' español en la fraseología del Siglo de Oro». *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, vol. 1. Madrid: Gredos, 357-72.
- Covarrubias, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada por I. Arellano y R. Zafra. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- De Armas, Frederick A. (2012). «El saber de Herebo / Proteo: la alegoría en *El trato de Argel* y *La Numancia*». Mata Induráin, Carlos (ed.), *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*. Pamplona: EUNSA, 145-60.
- Díez Fernández, José Ignacio (1996). «Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 93-112.
- Egido, Aurora (1999). «Poesía y peregrinación en el *Persiles*: el templo de la Virgen de Guadalupe». Bernat Vistarini, Antonio (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 13-41. URL https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_05.pdf (2018-12-06).
- Egido, Aurora (2004). «Los trabajos en el *Persiles*». Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003), vol. 1. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 17-66.

- Étienvre, Jean-Pierre (2016). «La elusión del apócrifo en la segunda parte del *Quijote*: final del juego». *Apuntes y despuntes cervantinos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 55-66. Or. ed.: *Criticón*, 127, 2016, 93-103.
- Fernández Albadalejo, Pablo (2007). *Materia de España: cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons.
- Fernández de Avellaneda, Alonso de (2014). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. por L. Gómez Canseco. Madrid: RAE; CECE.
- Fuchs, Barbara (2003). *Passing Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana: University of Illinois Press.
- Fuchs, Barbara (2007). «*Don Quijote I* and the Forging of National History». *Modern Language Quarterly*, 68(3), 395-416.
- García Hernán, Enrique (2004). «Construcción de las historias de España en los siglos XVII y XVIII». García Cárcel, Ricardo (coord.), *La construcción de las historias de España*. Madrid: Fundación Carolina; Marcial Pons, 127-93.
- Gómez Canseco, Luis (2017a). *Don Bernardo de Sandoval y Rojas: dichos, escritos y una vida en verso*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Gómez Canseco, Luis (2017b). «Literatura e ideas en torno a don Bernardo de Sandoval y Rojas». Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, del Valle María; Pini, Donatella; Zinato, Andrea (eds), *Serenísima palabra = Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014). Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 69-100. DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-4.
- Herrero García, Miguel (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- Hillgarth, Jocelyn H. (2009). *The Visigoths in History and Legend*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Juaristi, Jon (2013). «*Espaciosa y triste*»: *ensayos sobre España*. Madrid: Taurus.
- Kagan, Richard L. (1995). «La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación». *Studia historica: historia moderna*, 13, 47-60.
- Kagan, Richard L. (2002). «Clío y la Corona: escribir historia en la España de los Austrias». Kagan, Richard L.; Parker, Geoffrey (eds), *España, Europa y el Mundo Atlántico: homenaje a John H. Elliott*. Trad. por L. Blasco y M. Condor. Madrid: Marcial Pons, 113-50. Trad de: «*Clio and the Crown: Writing History in Habsburg Spain*». Kagan, Richard L.; Parker, Geoffrey (eds), *Spain, Europe and the Atlantic World: Essays in Honor of John H. Elliott*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 73-99.
- Kagan, Richard L. (2010). *Los cronistas y la corona: la política de la historia en España en las Edades Media y Moderna*. Trad. de P. Sánchez León. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica; Marcial Pons. Trad. de:

- Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- Lauer, A. Robert (2014). «*La Numancia* de Cervantes y la creación de una conciencia nacional». Martínez Mata, Emilio; Fernández Ferreiro, María (eds), *Comentarios a Cervantes = Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Oviedo, 11-15 de junio de 2012). Madrid: Fundación María Cristina Masaveu; Asociación de Cervantistas, 986-96.
- Laspéras, Jean-Michel (2002). «*La fuerza de la sangre*, un miracle d'écriture». *Bulletin Hispanique*, 104(2), 753-65.
- Lozano-Renieblas, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2006). «El *Persiles* hermético». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 26(1), 277-84.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2008). «Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes». Fine, Ruth; López Navia, Santiago (eds), *Cervantes y las religiones*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 361-75.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2014). *Cervantes y los retos del "Persiles"*. Salamanca: SEMYR.
- Madroñal, Abraham (2012). «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604». *eHumanista/Cervantes*, 1, 300-32. URL <https://goo.gl/k53Uy2> (2018-11-26).
- Madroñal, Abraham (2014a). «Entre Lope y Cervantes: el posible referente toledano de *La fuerza de la sangre*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 34(2), 149-64.
- Madroñal, Abraham (2014b). «*San Tirso de Toledo*, tragedia perdida de Lope de Vega». *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2(1), 23-54. URL <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517551446002> (2018-11-26).
- Madroñal, Abraham (2015). «De santos, fiestas y crítica literaria: *El capellán de la Virgen* de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616». *Boletín Hispánico Helvético*, 25, 3-22.
- Madroñal, Abraham (2016a). «Jerónimo Román de la Higuera y la literatura de su tiempo». Albert, Metchild; Becker, Ulrike (eds), *Saberes (in)útiles: el enciclopedia literario áureo entre acumulación y aplicación*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 109-25.
- Madroñal, Abraham (2016b). «Juan Palomeque y otros 'sinónomos' voluntarios entre Cervantes y Lope de Vega». *Anales Cervantinos*, 48, 127-43.
- Madroñal, Abraham (2017a). «Dos comedias de Lope relacionadas con Illescas: *El caballero de Illescas* y *Las paces de los reyes*». Garau, J. (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*. New York: IDEA, 75-93.
- Madroñal, Abraham (2017b). «Nuevos datos sobre *El niño inocente de La Guardia*, de Lope de Vega». *Rilce*, 33(1), 283-301.

- Mariana, Juan de (1601). *Historia general de España*. Toledo: Pedro Rodríguez. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, signatura Res 209-4º. Disponible en Google Books, en red.
- Marín Cepeda, Patricia (2015). *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- Márquez Villanueva, Francisco (2004). *Santiago: trayectoria de un mito*. Barcelona: Bellaterra.
- Martín, Adrienne L. (1991). *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press.
- Martín Morán, José Manuel (2004). «Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*». Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003), vol. 1. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 561-91.
- Matzat, Wolfgang (2013a). «Comunidades imaginadas en el *Quijote*». Friedrich, Sabine; Schreckenberg, Stefan; Thiele, Ansgar (eds), *La modernidad de Cervantes: nuevos enfoques teóricos sobre su obra*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 137-50.
- Matzat, Wolfgang (2013b). «Peregrinación y patria en el *Persiles* de Cervantes». Friedrich, Sabine; Schreckenberg, Stefan; Thiele, Ansgar (eds), *La modernidad de Cervantes: nuevos enfoques teóricos sobre su obra*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 75-82.
- Menéndez Pidal, Juan (1906). *Leyendas del último rey goda*. 2a ed. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Menéndez Pidal, Ramón (1969). *Los godos y la epopeya española: «chansons de geste» y baladas nórdicas*. 2a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Morales, Ambrosio de (1586). *Los cinco libros postreros de la Corónica general de España*. Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH DER 20333. Disponible en Google Books, en red.
- Nerlich, Michael (2005). *Le "Persiles" décodé ou la "Divine Comédie" de Cervantes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal. Trad.: *El "Persiles descodificado", o la "Divina comedia" de Cervantes*. Trad. de J. Munárriz. Madrid: Hiperión, 2005.
- Nishida, Emma (2004). «La utilización de romances viejos en el *Quijote* por parte de algunos de sus personajes como forma comparativa y descriptiva». Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003), vol. 2. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 1575-90.
- Nevoux, Pierre (2011). «El *Persiles* como novela épica (Artículo-resena)». *Criticón*, 111-112, 237-59.
- Pisa, Francisco de (1605). *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandezas*. Toledo: Pedro Rodríguez.

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura U/7705. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en red.
- Potel, Silvia M. (2004). «La naturaleza se humaniza: presencia de Garcilaso de la Vega en *Persiles* (III, 8)». Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003), vol. 1. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 851-9.
- Querol Gavaldá, Miguel (2005). *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Redondo, Augustin (2007). «Las diversas caras del tema gótico en la España de los siglos XVI y XVII». *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 49-62. Trad. de: «Les divers visages du thème (wisi)gothique». Fontaine, Jacques; Pellistrandi, Christine (éds.), *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique. Rencontres de la Casa de Velázquez*. Madrid: Casa de Velázquez, 1992, 341-52.
- Rey Hazas, Antonio (2000). «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal». *Príncipe de Viana*, 18, 239-60.
- Sáez, Adrián J. (en prensa). *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Domingo, Rafael (2013). «El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano». Campos y Fernández de Sevilla, Fernando J. (ed.), *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 215-36.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2016). *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Thompson, Edward A. (2011). *Los godos en España*. Trad. por J. Faci. Madrid: Alianza. Trad. de: *The Goths in Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Vega, Lope de (2016). *El peregrino en su patria*. Ed. por J. González-Barrera. Madrid: Cátedra.
- Vivar, Francisco (2000). «El ideal *pro patria mori* en *La Numancia* de Cervantes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20(2), 7-30.
- Weisser, Michael (1973). «The Decline of Castile Revisited: the Case of Toledo». *Journal of European Economic History*, 2, 614-40.

Entre la razón y la locura Detectives alucinados en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia

Alfonso Macedo Rodríguez
(Universidad La Salle Pachuca, México)

Abstract This paper analyses intertextuality between two novels, Juan José Saer's *La pesquisa* and Ricardo Piglia's *Blanco nocturno*, in the context of detective fiction, that both writers explore in their narrative. The paper is divided in four parts: "Cruces introductorios" is an introductory form to produce connections between the most important authors of the last quarter of 20th-century Argentine; in "Primeros rastros" communicating vases are set between both poetics in detective genre; in "Subgéneros policiales" some important aspects of *La pesquisa* and *Blanco nocturno* are analysed while some differences are identified: the first work belongs to enigma novel and the last work connects with hard boiled; finally, the paper analyses Detective Morvan and Detective Croce aiming at identifying opposite pairs: intelligence and dementia, reason and madness, civilisation and barbarism. Thus, these concepts are establishing new relationships between Saer and Piglia based on their approaches to detective genre and their criticism to capitalist system.

Sumario 1 Cruces introductorios. – 2 Primeros rastros. – 3 Subgéneros policiales. – 4 Detectives alucinados.

Keywords Saer. Piglia. Detective genre. Conversation. Reason and madness.

A Fermín Zumano

La literatura policial es la que mejor realiza
la primordial – y despiadada – presunción de Homero:
los dioses han enviado las desgracias a los mortales
para que puedan contarlas.
(Piglia 2013)

Vimos con Holmes la lluvia desde el carruaje
(Juan José Saer, «Recuerdos del Doctor Watson»)

1 Cruces introductorios

Las conexiones literarias entre las obras de Juan José Saer y Ricardo Piglia han sido estudiadas ampliamente por la crítica literaria. Por un lado, Graciela Speranza (2004) ya había analizado los textos ensayísticos de Piglia y Saer en relación con sus aspectos autobiográficos y ficcionales; por otro, Marcelo Casarín (2008) estudió su poética a la luz de la teoría literaria que se despliega en sus ensayos. En México, Rose Corral publicó un volumen fundamental para seguir las pistas de estos notables escritores argentinos: *Entre ficción y reflexión* (2007), obra plural que consolida la recepción de ambos en ese país. Una sección del volumen reúne cuatro trabajos sobre el «cruce de lecturas» que indagan las poéticas desde distintas perspectivas, en la búsqueda de puntos de encuentro y renovación literaria. En esa línea, Arcadio Díaz Quiñones identifica ideas paralelas, profesiones compartidas y posiciones políticas más o menos afines, surgidas de los sucesos históricos de la nación argentina:

Ambos se formaron y maduraron como escritores en un contexto político que incluye, entre tantas otras cosas, la caída y proscripción del peronismo, los renovados núcleos de la cultura contestataria de las izquierdas, con sus cambios de frente, de aliados y de enemigos, y la relación tensa entre literatura y política de izquierda. Después, el exilio y la destrucción del tejido cultural debido al terror instaurado por la dictadura militar marcaron su visión y dejaron una profunda huella en su escritura. Por otro lado, ambos se han dedicado, aunque no exclusivamente, a la docencia, con todo lo que esa práctica supone para el diálogo y la reflexión. Saer lo fue en Francia, y Piglia lo ha sido en la Argentina y en los Estados Unidos. (Díaz Quiñones 2007, 52)

Los puntos de contacto son también el tema central de los textos de Jorgelina Corbatta y Ana Rosa Domenella, quienes, por separado, analizan la importancia del género policial en sus obras, entre otros aspectos. Coinciden en aquellos textos en los que Saer y Piglia reflexionan a propósito del género y sus obras fundamentales, como *El largo adiós* de Raymond Chandler (Corbatta 2007, 86-7; Domenella 2007, 103-5), para comentar algunos rasgos de *La pesquisa* de Saer y los procedimientos en algunos relatos y novelas de Piglia, como *Plata quemada*. Como resultado del doble análisis, predomina el binomio *crítica literaria-investigación policial* y el cruce de géneros: en Piglia se confunden diégesis y ensayo; en Saer, poesía y narración.

Los tres críticos toman, como punto de partida, el texto fundador: *Diálogo*, volumen que recupera las conversaciones públicas entre Saer y Piglia realizadas en la Universidad del Litoral (Santa Fe), dentro de la zona saeriana por excelencia. La última edición, publicada en México en 2010

por Mangos de Hacha (Piglia, Saer 2010), contiene además dos ensayos de primer nivel que son lecturas lúcidas sobre la obra del otro, del amigo: de Saer, los editores rescataron su ensayo «Historia y novela, política y policía», dedicado a *Respiración artificial*, la primera novela de Piglia; éste, a su vez, aparece con un ensayo leído en Buenos Aires y Barcelona en 2006: «El lugar de Saer», de gran importancia para comprender la obra del escritor santafesino (Piglia, Saer 2010).¹ Como corolario, a finales de 2015 apareció el volumen *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, firmado por Piglia, en el que Patricia Somoza transcribe cinco encuentros que extienden esa larga conversación que comenzó en la juventud.²

2 Primeros rastros

En este trabajo indagaré en otras conexiones, sobre todo en aquéllas que giran alrededor del género policial, «género menor» representativo de la cultura de masas³ por su popularidad y porque, en general, no se le reconoce un estatuto perteneciente a la alta cultura.

La oposición entre la alta cultura y la cultura de masas atraviesa todo el siglo XX, con autores como Alfonso Reyes, que en 1944 le da la bienvenida a los géneros que llama «nuevas artes» (Reyes 1955, 400), y otros que, como Juan José Saer, consideran que producen una especie de *estancamiento* o *detención* del avance cultural (Saer 1997, 215).⁴ En el contexto de la

1 Cf. la edición recogida de la conferencia en Barcelona (Piglia 2008) y la que forma parte de las charlas que veintitrés escritores argentinos ofrecieron en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires entre mayo de 2006 y julio de 2007 (Piglia 2009). Las versiones son idénticas y fueron leídas en el mismo mes, en España y Argentina (en Piglia 2008, 18, se indica que Piglia leyó su texto el 23 de mayo de 2006). Este texto volvió a aparecer en la edición citada de Mangos de Hacha (Piglia, Saer 2010).

2 El texto introductorio de Piglia, «La amistad en Saer», rescata el contexto en que se conocieron: una mesa redonda donde, espontáneamente, asumieron posiciones contrarias sobre un problema literario (Piglia 2015, 13-15).

3 Al respecto, Jorgelina Corbatta, en el estudio citado, recupera un texto de Saer sobre Chandler en el que sostiene que toda «literatura no puede ser considerada más que como evasión» (Saer citado por Corbatta 2007, 87); a pesar de la reticencia con que aquél mira los medios de comunicación y los productos de la cultura de masas, como el *hard boiled*, reivindica *El largo adiós* debido a que Chandler modificó «las convenciones de verosimilitud del género» (Saer 1997, 256-7), más allá de una simple representación realista.

4 En su ensayo «La literatura y los nuevos lenguajes» (1978), reeditado años después en *El concepto de ficción*, hace un diagnóstico pesimista: a excepción del cine de autor, «los otros productos de la cultura de masas se apropian de la literatura y la detienen, la retardan. Cuando los medios de comunicación de masas ponen de moda cierta literatura, en vez de favorecer el desarrollo de nuevas formas, lo retardan. La moda, detrás de una apariencia de fluidez y de cambio perpetuo es, al contrario, una forma de detención» (Saer 1997, 215). Lo anterior también es válido para su percepción del género policial, a excepción de aquellas obras que

literatura argentina, es Borges quien comienza el debate sobre la presencia de los medios y lo popular en la literatura, lo que ve con cierta alarma pero que, en su caso, también funciona para crear una literatura alejada del canon del realismo. En sus páginas de ficción y aquellas donde domina un discurso ensayístico, Ricardo Piglia reiteró el doble linaje del autor de *El Aleph*: por un lado, se trata de un lado erudito del que la biblioteca y el laberinto son sus máximos símbolos; por otro, hay un costado popular que recupera los registros orales de los compadritos de Buenos Aires y de los hombres campo. «Pierre Menard, autor del Quijote» y «Hombre de la esquina rosada» son de la misma época y pueden ser leídos en oposición y en diálogo porque forman parte de la poética de Borges, que oscila entre lo culto y lo popular:

el populismo es una ideología estética. El gusto de Borges por el relato popular, no sólo las policiales, sino Wells, Stevenson, Chesterton, Kipling, todos escritores de un público masivo en sus años de formación, que trabajan un tipo de relato deliberadamente estereotipado, con fórmulas narrativas muy definidas [...] el western, los policiales de Von Sternberg. Pero la clave es mantener unidos los términos, Almafuerte y Valéry, Kafka y Eduardo Gutiérrez. Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura. (Piglia 2001, 84)

Esta ambivalencia en la obra de Borges no sólo funciona para establecer conexiones inéditas entre dos manifestaciones culturales antagónicas, también funciona para establecer una poética de lo fantástico como una forma de oposición al canon de la novela realista del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, siempre en línea con la propuesta de Macedonio Fernández y su *Museo de la Novela de la Eterna*, su «primera novela buena» porque se aleja de la estética del realismo imperante de las décadas anteriores. En otra entrevista donde Borges vuelve a ocupar el centro, Piglia es más específico:

Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son marginados marginales de la gran tradición como de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela y la narración en la literatura contemporánea. ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática los valores del género policial? Porque quiere ser leído

producen una renovación del mismo, como *El largo adiós* de Chandler, de acuerdo con la nota anterior. En ese sentido, como se demostrará en el presente artículo, lo mismo ocurre con los procedimientos empleados en su novela *La pesquisa*.

desde ese lugar y no desde Dostoievski [...]. Para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa. (Piglia 2001, 153)

El debate sobre la alta cultura y la cultura de masas atraviesa el problema de los géneros: durante la primera mitad del siglo XX, la literatura fantástica, la ciencia ficción y el género policial fueron considerados géneros marginales o menores; no es sino hasta los cuentos y ensayos de Borges (*Ficciones*, *El Aleph*, *Otras inquisiciones*) que son reivindicados por el escritor argentino porque, como Piglia señala, creó su propio público. Además, la novela realista, vigente desde el siglo anterior, era parte de un proyecto estético canónico demasiado rígido. Así, los géneros propios de la cultura de masas, los periódicos y los suplementos culturales, empezaron a tener cierta legitimidad a medida que autores de la talla de Borges incorporaban sus temas y procedimientos en sus cuentos. La enciclopedia de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el estilo enciclopédico de los relatos de *Historia universal de la infamia*, los procedimientos policiales de «El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula» así lo sugieren. Contra el realismo de autores como Thomas Mann, Borges propone una literatura de lo breve, lo fantástico y lo misterioso. Sus antologías del relato policial y sus cuentos en colaboración con Adolfo Bioy Casares son otra manifestación del modo en que busca leerlo.

No cabe duda que este género es un canal que logra expresar los males sociales de nuestro tiempo; en su prólogo a su antología del género, *Las fieras* – título que remite a uno de los cuentos de *El jorobadito* de Roberto Arlt, que para Piglia es uno de los escritores que representó como pocos la paranoia de los ciudadanos –, el autor de *Respiración artificial* establece relaciones entre literatura y ética: «La clave de la narrativa policial es por supuesto la causalidad: el género trabaja el orden de las causas en un sentido a la vez literario y moral. Convierte los desvíos de la causalidad narrativa en un problema ético» (Piglia 1993, 9), lo que queda de manifiesto, sobre todo, en el *hard boiled*, subgénero policial que pone en evidencia el sistema de corrupción reinante de los representantes máximos de las instituciones gobernantes.

En el caso de un tipo de novela policial como *La pesquisa* de Saer, más cercana a la novela problema, de gran tradición anglosajona, también hay una crítica a otras problemáticas sociales que no excluyen la irracionalidad, el consumismo y la frivolidad de los ciudadanos del mundo:

A pesar del frío, la víspera de Navidad obligaba a la gente a salir a la calle, y alrededor de la una, mientras se dirigía caminando despacio al restaurante [...] pudo comprobar que el Burguer King de la plaza estaba repleto. Familias enteras, cargadas de criaturas y de paquetes, hacían cola frente a las cajas o, instalados alrededor de una mesa de bancos

inamovibles atornillados al piso, comían menús idénticos en platos y vasos de cartón, aprovechando el respiro de corta duración en medio de su fatigosa carrera entre la reproducción y el consumo. (Saer 2008, 161)

En cuanto a Piglia, quien sigue de cerca las obras de Roberto Arlt, Raymond Chandler y Dashiell Hammet, establece relaciones entre el crimen y la economía: siempre están ocultas y son el motivo central de muchas tramas de la novela negra y la novela urbana argentina desde *El juguete rabioso* y *Los siete locos*.⁵ *Blanco nocturno* (2010), la cuarta novela de Piglia, explora ese sórdido mundo que conecta todo crimen con la ley del dinero. Además, sugiere cruces con *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, novela policial que establece relaciones entre la economía capitalista, la tradición narrativa oral, la conducta humana y el deseo.

En *Nombre falso* (1975), Piglia le dedica el cuento «La caja de vidrio» a Saer (Piglia 2002, 65); diecinueve años después, éste le dedicará *La pesquisa* (Saer 2008). La dedicatoria, obviamente, no es un simple acuse de recibo, se trata, ante todo, de un guiño dirigido no solamente a Piglia sino a los lectores de ambos, ya que éste dirigió la Serie Negra en los años sesenta y en 1975 ganó un concurso de cuento policial – con Borges como jurado – con «La loca y el relato del crimen» (Lafforgue, Rivera 1977, 63), texto que reactualizó el género en la Argentina y lo colocó como un escritor joven que, al lado de sus compañeros de generación, comenzaba a releer la obra de Roberto Arlt desde una perspectiva que colocaba a éste en el

5 No cabe duda de que, después de Borges, Piglia contribuyó a los cambios en los modos de leer el género negro en su país: además de haber dirigido la Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo a finales de los años sesenta (Lafforgue, Rivera 1977, 38), *as fieras* es una propuesta de lectura del género – que incluye cuentos de Arlt, Borges, Ocampo, Cortázar, Bioy, Di Benedetto, etc. – desde sus márgenes, ya que los cuentos seleccionados no son precisamente relatos policiales: «se trataría entonces de ver la forma en que la narración policial actuó en la literatura argentina y analizar sus efectos» (Piglia 1993, 9). De este modo, si Borges creó un espacio en el que los lectores se acercaron a novelas policiales del tipo novela problema o novela de enigma para buscar ser leído desde un ángulo distinto, Piglia pro género negro como un modo de resistencia cultural frente a los embates del capitalismo en América Latina. «La loca y el relato del crimen» (1975), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013) son, concretamente, las narraciones en que deliberadamente interviene de modo deliberado en el género nersencia en la literatura hispanoamericana. Además de Borgelia, Saer y el resto de la tradición policial argentina (*La muerte baja en el ascensor* de María Angélica Bosco, los cuentos de Adolfo Luis Pérez Zelaschi y Rodolfo Walsh, *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, etc.), conviene pensar en *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal – la gran novela negra mexicana –, *Dos crímenes* (1979) de Jorge Ibarquiengoitia y *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna. Por otra parte, la influencia de Roberto Bolaño, dentro y fuera de la literatura en lengua española, resulta innegable: los recursos poéticos y los géneros discursivos empleados en *Los detectives salvajes* (1999) y *2666* (2004) – sobre todo «La parte de los crímenes», que narra el comienzo de los feminicidios de Ciudad Juárez, al norte de México – ponen de manifiesto la vitalidad del género y los modos en que se enhebran los discursos sociales y los géneros discursivos. (Para el estudio de la influencia del autor chileno en las series policiales de la televisión estadounidense, concretamente en *True Detective* de Nic Pizzolatto, cf. Macedo Rodríguez 2018.)

centro de la tradición, no en sus márgenes. De lo anterior, Saer reconoce en Piglia, ante todo, sus ensayos sobre el género: «Nuestra generación está familiarizada con el género policial. Para no hablar de Ricardo Piglia, que ha dirigido colecciones, ha traducido o hecho traducir muchos textos y sobre todo ha reflexionado a menudo sobre el tema» (Saer 1999, 159).

Después de su proyecto como editor de la Serie Negra y su primera exploración en la narrativa policial, Piglia continuó volviendo al género, aunque de un modo discreto y en diálogo con otros autores; no puede decirse que sus siguientes obras sean policiales, pero existen vínculos: la *nouvelle* «Nombre falso» registra las pesquisas del personaje Ricardo Piglia para encontrar un manuscrito de Arlt, por lo que se produce un cruce entre la filología y la labor detectivesca; *Respiración artificial* es, en más de un sentido, la búsqueda no sólo de un archivo de un ambiguo secretario del dictador Juan Manuel de Rosas, sino también de la comprensión de la historia argentina; *La ciudad ausente* relata la búsqueda de información sobre una máquina que narra historias subversivas: Junior, periodista de *El Mundo*, va juntando las piezas de un rompecabezas incompleto en el que la censura estatal opera deliberadamente. Las novelas posteriores, *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*, ponen en evidencia su relación con el género policial. La primera es una narración a caballo entre la crónica policial a la *Non Fiction* y la ficción; la última intenta esclarecer el asesinato de Ida Brown, colega de Emilio Renzi, en una universidad estadounidense.

Blanco nocturno es la que mejor puede ser leída dentro del género policial, sin restricciones. Dialoga con la tradición del Río de la Plata y, bajo la influencia de los procedimientos narrativos de Macedonio Fernández, extrae personajes célebres de otros autores, como el detective Laurenzi de Rodolfo Walsh, el comisario Leoni de Pérez Zelaschi y Treviranus, aquel personaje secundario que en «La muerte y la brújula» de Borges trató de impedir, aunque tibiamente, el súbito hebraísmo bovarista del detective Erik Lönnrot: «Al loco del comisario Treviranus lo habían trasladado de la Capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado como si él hubiera sido el culpable de la muerte de ese imbécil pesquisa amateur que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski» (Piglia 2010, 96).

Estas referencias explícitas sugieren el lugar que Piglia toma abiertamente para incorporarse a la tradición policial argentina (Macedo Rodríguez 2014, 100-2); de un modo paródico en este caso, ubica a Croce en el grupo de comisarios y detectives en retiro o a punto de estarlo, sin que por eso su capacidad mental esté debilitada. Piglia se coloca al final de una vieja tradición para continuar e intervenir en el diálogo. Así podemos entenderlo cuando, en el prólogo a *El mal menor* de C.E. Feiling, comenta:

Los géneros menores son vistos como formas de literatura potencial a la manera del grupo Oulipo de Georges Perec: el narrador acepta una serie de restricciones y de fórmulas previas que le permiten una inven-

ción a la vez más controlada y más abierta. La diferencia básica entre la llamada alta cultura y la cultura popular ha sido siempre una cuestión de fronteras: mientras la alta literatura se define como una creación que no tiene límites, los géneros trabajan a partir de convenciones y modos de narrar más o menos fijos que se repiten y se alternan. Hay que admitir, de todos modos, que en estos tiempos las «obras maestras de la literatura» – en especial centroeuropeas – se han convertido en un género tan estereotipado que hoy parece más fácil escribir una «gran novela» que una buena novela policial. En la medida en que los procedimientos literarios y los temas están dados por el género, lo que interesa es el tipo de modulación y de juego con la tradición que se permiten los narradores. (Piglia 2012, 9-10)

Aunque el autor se refiere a la novela fantástica de Feiling, podemos apropiarnos de sus palabras para examinar algunos procedimientos literarios que emplea en *Blanco nocturno*, obra muy lejana de la etiqueta «novela problema» – que tanto encarecía Borges – y más cercana al género negro. La crítica social que este género desarrolla en sus obras, así como la abierta posición marxista de Piglia y su gran conocimiento de la literatura estadounidense – con Henry James, Fitzgerald, Faulkner y Hemingway encabezando su canon personal, pero también con los grandes renovadores del género negro: Chandler, Hammett y McCoy (Piglia 2015, 61-2) – permite este acercamiento.

Por otro lado, en esta novela y de modo más velado, Piglia se refiere implícitamente a la «zona» de Saer, en línea con su ensayo «El lugar de Saer», título que hace explícito el sentido del sustantivo principal: primero, *lugar* en cuanto espacio físico en su obra de ficción: la zona es Santa Fe, a la que el autor de *El entenado* nunca se refiere por su nombre real; segundo, *lugar* en cuanto a la posición que éste ocupa dentro de la literatura argentina y la literatura en lengua española – lugar privilegiado mientras dure la lengua española⁶ (Piglia 2009, 29) –; por último, *lugar* de la enunciación y del presente, con la posibilidad no sólo de reconstruir la realidad mediante la creación literaria sino de pensarla con todos sus detalles para percibirla subjetiva, fragmentaria, parcial, intransferible, aunque cada personaje y cada ser humano, aparentemente, haya tenido la misma experiencia, que nunca podrá ser representada más que de modo equívoco e incompleto, si es que puede ser representada: «si el lenguaje normalizado es la expresión de un mundo definido por convenciones, su perversión representa el

6 En *Diálogo* es contundente: «Decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra. Sería preciso decir, para ser exactos, que Saer es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua y que su obra – como la de Thomas Bernhard o Samuel Beckett – está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura» (Piglia, Saer 1995, 37).

cuestionamiento mismo de la naturaleza de lo real. Dado que su conocimiento - y por lo tanto su representación - es imposible, la realidad no es más que nuestra tentativa de expresarla» (Cabral 2005, 75).

Así, «El lugar de Saer» analiza este concepto que se multiplica en varios sentidos. Como todo texto pigliano que se refiere a la obra de otros autores, también puede ser interpretado a la luz de sus propios textos narrativos. En este sentido, *Blanco nocturno* es una novela múltiple que dialoga con la tradición argentina y el género negro. También lo hace con *La pesquisa* a partir de las referencias implícitas a su obra, como las reiteradas ocasiones en que el narrador emplea la frase «en la zona», sitio indeterminado de Santa Fe en el universo literario de Saer, para hacer inexacta la ubicación geográfica de ese pueblo de la provincia de Buenos Aires donde tendrán *lugar* las acciones: «Cuando Croce hizo publicar en los diarios de la zona la foto borrosa de un desconocido» (Piglia 2010, 137).

3 Subgéneros policiales

Blanco nocturno forma parte del género negro y se instala en la «ficción paranoica» (Macedo Rodríguez 2014, 91-108) con un sello distintivo: los asesinos intelectuales no son procesados ni condenados, ni siquiera identificados en el proceso de investigación. Como las novelas del *hard boiled* estadounidense, el capitalismo es el gran triunfador; la crítica social, dirigida al sistema, se aleja por completo de la «novela problema», vinculada al género policial británico. Quizá es por eso que «la novela negra es una forma de realismo crítico» (Saer 1999, 159).⁷

¿Qué tipo de novela policial es *La pesquisa*? La narración del personaje Pichón Garay sobre el asesino serial de París es prolija en detalles sobre los crímenes y la zona geográfica en la que aquéllos se han repetido escandalosamente; al hacer una primera lectura, parece que se trata de una novela problema convencional; sin embargo, el narrador-personaje es contundente al reflexionar sobre el origen policial de su relato:

⁷ Lafforgue y Rivera establecen una serie de diferencias entre la novela problema y el género negro en la historia de la literatura argentina - y en sus medios de producción y distribución -; por un lado, la novela de enigma, de raíz anglosajona, estaba encaminada a ser leída bajo las formas rigurosas que exigían las situaciones narradas bajo un «entretenimiento tolerable» en el que el placer intelectual consistía en analizar las posibles razones por las que los sospechosos podrían haber asesinado a la víctima. Este subgénero destacó sobre todo entre las décadas de los cuarenta y cincuenta y tuvo en Borges y Adolfo Bioy Casares a dos de sus principales impulsores (Lafforgue, Rivera 1977, 23-30); por otro lado, a partir de los años sesenta, el cambio generacional fue evidente cuando las novelas traducidas al español de Dashiell Hammett y Raymond Chandler inauguraron el nuevo género negro o *hard boiled* (Lafforgue, Rivera 1977, 37-39), de estilo grotesco, representaciones de los bajos fondos y crítica social, justamente lo que Borges no apreciaba de la literatura en general.

Esos lugares comunes – mezcla de demencia y de lógica, gusto megalómano del riesgo, insistencia dramática y topográfica – no los atribuyan por favor a la banalidad de mi relato, sino a la del mecanismo oscuro que, ceñido hasta el ahogo en su camisa de acero, se ve obligado, por razones que probablemente a él mismo se le escapan, a aplicar una y otra vez las mismas recetas sobadas de folletín en su programa insensato de aniquilación. (Saer 2008, 31-2)

El relato de Pichón Garay no puede escapar de las convenciones del género policial clásico, lo que le hace pensar que se encuentra «ceñido hasta el ahogo en su camisa de acero» – y que remite al prólogo citado de Piglia sobre los procedimientos de otro género menor: el terror. Sin embargo, la historia del detective Morvan se desvía de la novela problema cuando Saer decide intercalar la narración de Pichón con el enigma de un manuscrito hallado en los archivos de un personaje emblemático de la saga saeriana, el poeta Jorge Washington Noriega; así, este relato, incorporado en su estructura metadieética a la monumental relación que es el *corpus* narrativo de Saer en su totalidad, desde *En la zona* (1960) hasta *La grande* (2005), miente al calificarse a sí mismo como basado «en sucesos reales» y excede su marco narrativo tradicional. Aparentemente, para Pichón Garay no hay posibilidad de salir de los lugares comunes del género y se conforma con hacer relación – dar cuenta de lo real, de lo que *realmente* ocurrió – de los sucesos, no sin emplear la ironía al aludir a las fórmulas folletinescas de la cultura de masas. No debe olvidarse, por otra parte, que quien narra es un personaje y no el autor Saer. Sin embargo, Pichón y su creador oculto comparten en más de un sentido la opinión de que el género está más orientado a lo lúdico y lo masivo: «el hecho de escribir un relato policial me otorgó, por el tiempo que duró la redacción, una especie de equilibrio entre la tensión de un trabajo duro y el placer del abandono a una imaginación infantil» (Saer 1999, 160-1; Corbatta 2007, 87).

Esa ambivalencia, al parecer propia del género, mantiene conexiones con la concepción de varios elementos: enigma, cronotopo, perfil psicológico. *La pesquisa* es, desde luego, una novela poco convencional que se estructura a través de dos relatos: el de Pichón Garay sobre Morvan y el que aquél protagoniza junto a Tomatis y Soldi, quienes escuchan su historia en una parrilla de Santa Fe, frente a la estación de autobuses, a propósito de un paseo previo que los llevó a la antigua casa de Jorge Washington Noriega para revisar el dactilograma anónimo *En las tiendas griegas*. El primer capítulo abre con Morvan, quien efectúa operaciones estériles para identificar y localizar al asesino serial; el segundo capítulo describe y narra el paseo por la isla y Rincón, hacia la casa del poeta; a partir del tercer capítulo, debido a las interrupciones de Tomatis, ambos relatos comenzarán a cruzarse, por lo que se anularán las fronteras entre

ambas historias. En todo caso, la narración sobre Morvan puede leerse de manera independiente y es justamente por ésta que Piglia afirma que se trata de una obra que dialoga con «la tradición de Sherlock Holmes» y «la tradición clásica de la novela policial» (Corbatta 2007, 87).⁸

La pesquisa forma parte del subgénero al que pertenece *La muerte baja en el ascensor* (1955) de María Angélica Bosco, novela-problema que Piglia incluye en su Serie del Recienvenido porque se trata de una obra representativa del género y hace aportes a la narrativa argentina de su tiempo. Sin embargo, para el autor de *Respiración artificial*, la novela de Bosco no sólo se inscribe en la tradición de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle - como en el Londres de Holmes, los ciudadanos de clase media y clase alta de Buenos Aires y París viven aterrorizados por la ola de asesinatos que se producen en sus calles, de acuerdo con lo narrado en *La muerte...* y *La pesquisa* -, también en el *hard boiled* que sigue «la ruta de los temores sociales» (Piglia 2013, 9). Aunque Piglia une la novela de enigma de Bosco con el «imaginario paranoico» (9) propio del policial negro, en una operación que sugiere el triunfo del nazismo en su migración a la Argentina y que prolongará los horrores cometidos en las siguientes décadas, cuando los militares locales hereden las prácticas de sus homólogos alemanes, resulta evidente que *La muerte baja en el ascensor* es una novela problema. Lo mismo puede decirse de *La pesquisa*: las ancianas burguesas de París se parecen, en su terror, a los ciudadanos bien acomodados de Buenos Aires de la novela de Bosco.⁹ Otro aspecto en común es el tópico de la razón, que en esta novela funciona para llegar al asesino; en sentido opuesto, la razón occidental, en *La pesquisa*, ha creado sus propios monstruos: no es casualidad que, una vez que su identidad es descubierta y exhibida con morbo, el rostro de Morvan, reproducido en todos los medios, comienza a llenar el vacío figurativo del asesino conocido como *El Monstruo de la Bastilla* (Saer 2006, 179).

8 Corbatta sostiene la misma reflexión en un artículo anterior (donde analiza las alusiones a la Guerra Sucia en la narrativa de Saer), pero agrega una variante freudiana que el texto estudiado sugiere: «El relato al interior de *La pesquisa* está estructurado de acuerdo con el género policial clásico al estilo de Sherlock Holmes pero tiene, al final, una vuelta de tuerca psicoanalítica que lo vuelve complejo y plurivalente», lo que se asocia con la violencia de la Guerra Sucia (Corbatta 1999, 90). Por su parte, Dardo Scavino (2004, 80) afirma que, desde la página inicial, *La pesquisa* pone en evidencia los procedimientos tradicionales de la novela policial clásica al mismo tiempo que sugiere que Morvan es el detective y el asesino.

9 Aunque se puede seguir considerando a *La pesquisa* como una novela clásica del género policial, una novela problema, la evidente crítica social y la ridiculización de la burguesía y sus instituciones - a través de la voz narrativa de Pichón Garay - contribuyen a que sea leída como Saer lee sobre *El largo adiós*: «En sus cartas, el espíritu crítico de Chandler se expande a todo vapor: y un blanco predilecto de su indignación es, justamente, el capitalismo monopolista que envenena la vida americana e ignora, en su codicia y en su crueldad, los viejos valores del individualismo liberal que Chandler profesa» (Saer 1997, 260). La cita anterior también puede establecer relaciones entre la narrativa de Chandler y *Blanco nocturno*.

Aunque la novela de Saer sea ambivalente en su trabajo duro y en su placer casi infantil durante el tiempo en que fue escribiéndose, resulta evidente que trasciende cualquier forma rigurosa del género a partir de sus recursos poéticos: ironía, humor, cruce de historias que anulan el concepto de realidad, incorporación de la historia en el gran río discursivo que es toda la obra de Saer. Así, la toma de distancia con el género policial, sobre todo el de la novela problema, se debe al intento del autor por salirse de las operaciones estéticas rutinarias. Se gana más combinando procedimientos propios de otros géneros que repitiendo una forma automatizada: «Lo que vale para el género policial vale para todos los géneros. Tomar el género como algo completo, cerrado, no me parece interesante, pero tomar ciertos elementos de un género e insertarlos en otro sistema puede ser más fructífero, más fecundo» (Saer en Piglia 2015, 63). De este modo, *La pesquisa* es un fragmento de la novela río que Saer cultivó hasta su muerte: el marco narrativo en el que Pichón Garay relata el caso del asesino de París permite que esta novela no quede encapsulada en el género convencional de la novela problema. El entrecruzamiento de la historia de Tomatis, Pichón Garay y Soldi – como detectives y filólogos que examinan un texto anónimo – con el relato sobre Morvan es una combinación de procedimientos narrativos que reactualiza la saga de Saer en particular y la novela policial en general.

4 Detectives alucinados

Otro elemento fundamental que conecta las dos novelas tiene que ver con sus detectives, los personajes centrales: en *La pesquisa*, el comisario Morvan intenta hallar a un asesino serial de ancianas en París. Tiene una característica única dentro de su gremio: padece de sonambulismo y vaga dormido en las calles del invierno parisiense. Nunca recuerda dónde anduvo y, a pesar de que se trata de un padecimiento incómodo para un hombre de su profesión – o quizá por eso –, es uno de los policías más lúcidos. Sin embargo, y aunque el círculo de asesinatos comienza a acercarse a la zona donde tiene su cuartel especial, parece que sus esfuerzos se conducen al fracaso:

Se sentía amargo y lúcido, confuso y alerta, cansado y decidido. En veinte años ejemplares en la policía, el comisario Morvan no había tenido nunca la oportunidad de enfrentarse a una situación semejante: el hombre que buscaba le daba, sobre todo en los últimos meses, una sensación de proximidad e incluso de familiaridad, lo que por momentos lo abatía de un modo inexplicable y al mismo tiempo lo estimulaba a seguir buscando. (Saer 2008, 15)

A pesar de su labor incansable, Morvan se siente impotente ante el asesino que, según Pichón Garay, suma veintisiete asesinatos. Incluso, parece que se burla del detective, ya que los últimos crímenes están registrados en las calles contiguas a su cuartel.

Un aspecto fundamental del carácter de Morvan reside en su interés por la mitología griega: desde la infancia, gracias a un libro ilustrado, obsequio de su padre, había conocido la descendencia de los dioses olímpicos, así como la presencia de los monstruos híbridos, alegoría de la pérdida de la razón humana o el poder que tenían antes de la instauración de las leyes civiles. Un *leitmotiv* que atraviesa la novela en su totalidad son los plátanos, símbolo del abuso de un gran dios sobre una ninfa; se trata del secuestro de Europa, realizado por Zeus en forma de toro blanco:

escrutaba con inquietud las primeras señales de la noche a través de los vidrios helados de la ventana y de las ramas de los plátanos lustrosas y peladas en contradicción con la promesa de los dioses, o sea que los plátanos nunca perderían las hojas, porque fue bajo un plátano que en Creta el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, después de haber raptado en una playa de Tiro o de Sidón – para el caso es lo mismo – violó, como es sabido, a la ninfa aterrada. (Saer 2008, 7)

Los monstruos, mitad bestias y mitad hombres, exigían sangre humana; su poder se extingue con la aparición de los semidioses heroicos, quienes cumplen la misión de proteger a la humanidad. De este modo, algunos relatos de la mitología sugieren la clausura de los rituales religiosos con sacrificios humanos. Sin embargo, *La pesquisa* también recuerda que los dioses olímpicos, protectores de la humanidad, habían ocasionado miles de muertes: la cita anterior, cuyas ideas merodean en la mente de Morvan, indica que el padre de los dioses, en forma de semental, embarazó a la ninfa que sería madre del rey Minos, quien a su vez padecería el adulterio de su esposa, Pasifae, seducida por un toro en señal de castigo porque aquél no cumplió una promesa de sacrificio a Poseidón. De esa unión zoofílica nace el Minotauro, instrumento de terrorismo de Estado empleado contra la ciudad de Atenas. La cita también indica que el abuso sería reparado parcialmente con los frutos eternos del plátano, sin importar la estación del año. Que Morvan observe, en las vísperas de Navidad, los plátanos marchitos, sin frutos, sugiere que los dioses no cumplieron su promesa y siempre habrá acciones impulsadas por el poder – divino o terrenal –, por los deseos sexuales reprimidos y por el triunfo de lo inconsciente y lo irracional.

El sonambulismo de Morvan le impide recordar en qué calles ha andado, sólo tiene conciencia de que está soñando cuando hay signos que no corresponden a la vigilia. Una escena recurrente de sus caminatas nocturnas, cuando se encuentra perdido, fuera de los límites de la conciencia y la lucidez, tiene lugar en la zona sede de los poderes institucionales «que

se complementan mutuamente» (Saer 2008, 161): banca, iglesia, escuela, edificio de justicia y estación de televisión. Cuando atraviesa la plaza, dormido pero creyéndose despierto – el narrador no lo aclara sino hasta que el capítulo ha avanzado –, descubre figuras informes en las estatuas de las plazas vacías, parecidas a animales imaginarios o a seres de una época perdida. Junto a estas formas que conmemoran el poder de lo irracional y celebran «al dios de lo indiferenciado» (109), también surgen formas familiares que adquieren un aspecto siniestro: cuando recibe el cambio por el pago de un medicamento, descubre que los billetes no representan a los héroes de la Patria francesa, sino a Medusa, Escila, Caribdis y Quimera (108-9).

Por su parte, el comisario Croce – cuyo apellido vuelve a recordar la relación que existe entre la labor policial y la filología, ya que remite al crítico Benedetto Croce – también se encuentra al margen de los detectives convencionales: parece que a veces sus acciones colindan con la locura, «en el pueblo [...] pensaban que estaba un poco rayado» (Piglia 2010, 26). El narrador agrega: «Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación» (26). En algunos momentos, Croce parece la versión argentina de Morvan. Su lucidez colinda con la locura; puede interpretar cualquier signo de manera insólita. Sólo le faltaría una mirada estrábica, un ojo desviado que simbolice que está al pendiente de lo frívolo y de lo que nadie es capaz de captar: «Acertó muchas veces porque parecía ver cosas que el resto de los mortales no podía ver. Por ejemplo, acusó a un hombre de haber violado a una muchacha porque lo vio salir dos veces del cine donde daban *Dios se lo pague*. Y el hombre realmente la había violado aunque el dato que lo llevó a incriminarlo no parecía tener sentido» (27). Lo llamaban de otros pueblos y, como el convicto Isidro Parodi de Borges y Bioy, que desde la cárcel resuelve los crímenes, sólo con escuchar los datos podía resolver el misterio: ««Fue el cura», dijo una vez en un caso de incendio deliberado de unas chacras en Del Valle. Un franciscano piromaníaco. Fueron a la parroquia y encontraron en un baúl, en el atrio, las mechas y el bidón de querosén» (27).

Croce representa el lado natural del ser humano antes de la aparición del concepto de razón y su influencia en el pensamiento occidental. Sin el empleo de la lógica, descubre a los criminales de los casos que le han asignado. En el marco espacial de una novela que transcurre en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, remite a los detectives del campo, como Laurenzi y Leoni, y sugiere vínculos con la literatura gauchesca: «El comisario pertenece a un tipo en el que se encuentran atributos del rastreador gaucho, con gran conocimiento de la sicología humana – una especie de Facundo del siglo XX – y del policía raro» (Rodríguez Pérsico 2011, 101). Este tipo de policía no se rige por la lógica ni la educación del pensamiento europeo, simplemente resuelve los crímenes por instinto y sagacidad, habilidades más valoradas por los habitantes de las zonas rurales.

La conducta extravagante de Croce también es notoria en los tres cuentos posteriores a *Blanco nocturno*. En «La música», las acciones transcurren poco después del crimen de Tony Durán; Dazai continúa en la cárcel y los verdaderos culpables, anónimos, permanecen sin castigo.¹⁰ Este cuento inicia con la aparición de un aerolito, descubierto por Croce, en el que se refleja su conducta dislocada, como un augur que, de manera inminente, va a recibir un presagio:

a lo lejos, vio un resplandor, tal vez fuera el fuego de un linyera o una luz mala en el campo [...] En el pasto, en medio de un círculo de ceniza, había una piedra gris. Croce se agachó y la estudió; se levantó, la miró de lejos, volvió a inclinarse y pasó la mano abierta por el aire, sin tocarla. Era como un huevo de avestruz y estaba tibia. Cuando la alzó, el pájaro que volaba inmóvil pareció quedar suelto y se alejó con un graznido hacia los álamos. (Piglia 2014, 163-4)

Poco después, la policía lo llama para pedirle ayuda en el caso de la copera asesinada. El augurio, la piedra expulsada de los confines del universo y el pájaro inmóvil en el cielo, son los signos del nuevo caso. En otro cuento, «La película», se lee: «Si entendía mal el mensaje del oráculo, estaba frito» (Piglia 2014, 177). Después, el narrador entra en la mente caótica pero lúcida de Croce, cuando se encuentra pensando en su nuevo caso: «Se fue con el pensamiento por el campo entre la niebla, los alambrados brillaban como rayas blancas en la tierra oscurecida. Si seguía esa línea metálica en la neblina, ¿adónde iría a parar?» (177). En esta cita, puede establecerse una relación con Morvan, ya que éste sí se pierde dentro del laberinto de sus sueños nocturnos. Croce escapa y vuelve a la realidad, aunque siempre deja confundidos a sus interlocutores: «Croce había hablado en voz alta como le sucedía a veces mientras pensaba para adentro y Pesic lo miró asustado» (169).

Croce y Morvan son dos detectives que exhiben síntomas semejantes de locura. Como ya se mencionó, el primero es considerado un loco moderado, cercano a las visiones de los profetas; su lucidez no sólo se enfoca en el pasado para identificar a los criminales, también se enfoca en el futuro para adelantarse al asesino. El segundo es un detective sagaz que tiene un extenso equipo a su servicio. Sus años de labor lo han legitimado

¹⁰ En «La música», Croce resuelve parcialmente el crimen de una copera, atribuido erróneamente a un marinero yugoslavo, que permanece trece años en prisión. Aunque Croce descubre que Pesic es inocente, no puede hallar a los culpables (Piglia 2014, 163-72). En «La loca y el relato del crimen», el periodista Emilio Renzi descubre que el *cafishio* de otra copera es el verdadero asesino, no Antúnez, su pareja (Piglia 1999, 147-63). En los tres casos, los crímenes quedan impunes y se condena a inocentes indefensos, provenientes de las clases bajas: un conserje japonés, un marinero de la Europa Central, un desempleado de los bajos fondos de Buenos Aires.

como un prestigioso investigador. Está fuera de los círculos sociales, por lo que el sentido de la palabra *excéntrico* es múltiple: vive solo, separado de su esposa por decisión propia, no asiste a reuniones y su condición de sonámbulo le da un toque que lo inclina, implícitamente, a la locura, ya que incluso cuando sus compañeros lo ven deambular en la noche sin reconocer a nadie, saben que se encuentra en una especie de trance y lo dejan tranquilo. Su rara conducta nocturna ha aumentado desde que el caso del homicida de ancianas se ha convertido en su obsesión principal.

Morvan está separado y Croce es viudo. El celibato es una condición de los detectives del género policial. Siguiendo a Piglia en su ensayo «Lectores imaginarios», podemos recordar que, desde Poe, el detective está fuera de las normas sociales y económicas que rigen el mundo occidental. Ambos comisarios son honestos y no aceptan sobornos. Son duros, fríos y eficaces a la hora de actuar. Aunque en algunas ocasiones tengan empatía con algún criminal, se rigen por las leyes policiales con voluntad (Piglia 2005, 79-80).

Morvan y Croce son complementarios en otros aspectos. El primero es francés y trabaja en una de las grandes capitales del mundo; también se encuentra al margen de las celebraciones navideñas y ve con cierto menosprecio el orden burgués que impera en su ciudad (en este sentido, la cadena Burger King sería uno de los símbolos del capitalismo actual, tomando en cuenta las referencias reiterativas al establecimiento que colinda con el cuartel de policía); sin familia ni esposa,¹¹ permanece fuera de las instituciones sociales porque no necesita de ninguna aunque pertenezca al sistema de vigilancia y castigo del que es fiel servidor, ya que su profesión es su único interés. En el caso de Croce, se trata de un policía de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, de una Argentina rural de los años setenta que de modo sorpresivo mira con estupor la caída de la economía nacional debido a las nuevas prácticas de cotización que comienzan en los Estados Unidos, en la época del presidente Richard Nixon. Los dos policías, uno perteneciente a la gran civilización europea,¹²

11 En su artículo sobre *La pesquisa*, Genéviève Fabry reproduce la filiación de Morvan hecha por el narrador y profundiza en la infancia trágica del personaje: «su madre abandonó a su padre justo después de su nacimiento, para seguir a un miembro de la *Gestapo*, el cual quizás sea también el padre de Morvan» (Fabry 2003, 450). Esta sospecha, nunca verificada en la novela, tendrá en todo caso un trasfondo inconsciente que determinará la conducta de Morvan, incluyendo su sonambulismo y su identidad como el *Monstruo de la Bastilla* (Fabry 2003, 450).

12 Como ya se mencionó, aunque el relato de Pichón Garay tiene como protagonista a un detective de París, la narración se realiza en «la zona»: Pichón ha ido de visita a Argentina para vender dos propiedades - entre las que se encuentra el espacio central de *Nadie nada nunca*: la casa que habitaron el Gato y Elisa antes de desaparecer en manos de los militares - y encontrarse con sus amigos. El primer capítulo de *La pesquisa*, en donde se introduce la historia de Morvan en París, ante lo cual el lector de Saer pensaría que esta obra no transcurre en «la zona», tiene como complemento estructural y temático la aparición de Pichón Garay, Tomatis y Soldi en el segundo capítulo, dentro de la región saeriana. Así, el relato policial se entrelaza con el relato de los amigos que vuelven a verse en el litoral argentino. Dentro del binomio

el otro situado en la periferia del mundo, de perfil provinciano y alejado de la cosmopolita Buenos Aires – el castigo de Treviranus por no actuar y prevenir el asesinato de Lönnrot es el exilio a un espacio rural –, forman un nuevo diálogo donde se confirma el origen criminal del capitalismo. En *Blanco nocturno*, el homicidio del puertorriqueño Tony Durán se perpetra a causa de un asunto económico: la víctima, doblemente alienada por su condición de ciudadano estadounidense de segundo grado y su piel morena en un pueblo argentino donde los blancos son mayoría, llevaba una gran cantidad de efectivo para reactivar la fábrica automotriz de los hermanos Belladonna, inventores geniales que han invertido sus ahorros en un proyecto típicamente capitalista. Una serie de préstamos en dólares y la devaluación económica de principios de los años setenta en Latinoamérica los obliga a hipotecar. Están a punto de perder todo y los dueños del pueblo quieren construir un centro comercial (*Mall*) en las instalaciones de la fábrica. Por eso, Durán es asesinado y el comisario Croce deberá resolver el crimen, aunque, como se sabe de antemano, el fiscal Cueto, al servicio de los poderes que controlan al pueblo, se dedica a obstaculizar su labor. Debido al trasfondo político del crimen, Croce es cesado y pasará a retiro, no porque no resuelva el crimen – sí logra resolverlo, aunque no hay pruebas contundentes para demostrarlo –, sino a causa de una crisis nerviosa. Su ayudante, el inspector Saldías, lo traiciona al testificar contra él y asume el cargo por orden de Cueto.

Una vez suspendido de manera oficial, Croce desarrolla una conducta más extraña: se encierra en su casa por semanas, sin abrirle a nadie hasta que, sorprendentemente, comienza a repartir papeles donde cuenta la verdad del caso: detrás del asesinato de Tony Durán están los hombres del dinero que quieren hacer un centro comercial en la zona de la fábrica. «Pasaron varios días sin que nadie dijera nada, pero una tarde, cuando Croce apareció en la calle y empezó a repartir las cartas a la salida de la iglesia, lo internaron en el manicomio» (Piglia 2010, 166).

La conducta excéntrica de Croce es diagnosticada como locura; este pretexto sirve para ponerlo al margen de las nuevas maniobras de los asesinos intelectuales: «lo que importa siempre es lo que sigue al crimen» (Piglia 2010, 162), había vaticinado el comisario.

Europa-América – también sugerido en la gran novela *El entonado* –, Pichón se refiere de modo irónico y negativo a los franceses, sobre todo en cuanto a su mentalidad eurocéntrica, pequeño-burguesa y consumista (Saer 2008, 95-6). La ironía de Pichón también alcanza a Morvan como depositario de la formación cultural del ciudadano promedio francés. Su obsesión por el orden y la disciplina sugiere una educación basada en los conceptos del positivismo como una de las derivaciones del racionalismo (cf. Arce 2010, quien sugiere que el género policial es producto de la modernidad y el racionalismo; también establece relaciones entre locura y orden social).

En el manicomio se comporta como un tipo normal, cuerdo,¹³ y comparte celda con dos lunáticos inofensivos. Puede salir a caminar y le encarga pequeñas investigaciones a Emilio Renzi, el personaje central de la narrativa de Piglia, y quien ha llegado de Buenos Aires como enviado del periódico *El Mundo* para escribir las notas del crimen.

Una vez consumado el plan de los asesinos intelectuales, que sólo están esperando una última jugada para hacer su movimiento final, Croce sale libre del manicomio. A través del narrador y el punto de vista de Renzi, los lectores comprendemos que aquél es capaz de anticiparse al futuro pero no puede impedir los desastres: «no podía hacer nada para evitarlos y cuando lo intentaba lo acechaba la locura» (Piglia 2010, 282). Así, retirado de su cargo, al margen del cargo policial y al borde de la demencia, espera triste el curso de los acontecimientos, provocados por las malas decisiones de Luca Belladonna, basadas en los intereses económicos y al margen de cualquier sentido moral.

Por su parte, aun cuando la importancia de su cargo lo exige, Morvan procura estar alejado de las conferencias de prensa y los reflectores; prefiere delegar esa molestia en su amigo Lautret, su brazo derecho, quien disfruta como nadie su labor ante los medios: «había visto tal vez demasiadas películas policiales, calcando su comportamiento sobre modelos demasiado arquetípicos, de modo que tenía aires demasiado vistosos de policía, el paso demasiado decidido cuando entraba en algún lugar y la bofetada demasiado pronta en los interrogatorios»¹⁴ (Saer 2008, 35-6).

13 En «Diario de un loco», la segunda parte de la *nouvelle* «Encuentro en Saint-Nazaire», la presencia del matemático Dennis Gabor, ficcionalizado como el «Dr. F. Gabor», se relaciona con la conducta ligeramente desviada de Croce: el profesor es un indigente que despliega su seminario de investigación en la calle, dirigido a otros *clochards* que se asumen como sus discípulos. Porta un cartel que dice: «Se dan clases de física teórica y de álgebra (Puedo resolver por un plato de lentejas el teorema de Fermat)» (Piglia 2007, 115). En el paréntesis citado, por otro lado, no existe conexión entre el trabajo científico y la economía capitalista que promueve y apoya la investigación. Además, Gabor regresa, periódicamente, al hospicio de donde había salido. Sus descubrimientos anulan no sólo la aritmética y la física tradicionales, sino la concepción humana del universo. Por un lado, se trata de un científico que niega todo el conocimiento en el que se sostiene el pensamiento occidental. Por otro, el detective rural se opone a la lógica de la razón para resolver los crímenes y justificar las leyes del orden y el progreso. Ambos personajes coinciden en su rechazo del modelo económico capitalista.

14 A propósito de esta descripción, Rafael Arce sostiene que tanto Morvan como Lautret son bovaristas al intentar parecerse demasiado a los detectives de la televisión. Habría que señalar que es Lautret solamente el que padece de este bovarismo al imaginarse idéntico a las representaciones de los detectives de los *mass media* – aunque quizá estar a la sombra, fuera de los reflectores, también pueda interpretarse como una pose bovarista de Morvan. En todo caso, lo rescatable de la reflexión de Arce se centra en la crítica implícita de Saer a la cultura de masas, que diseña el imaginario colectivo: «el bovarismo posmoderno no es literario sino televisivo: los parisinos asisten al relato de los crímenes a través de la pantalla de televisión, donde ocupa un lugar destacado la imagen misma de los héroes encargados de dar caza al *serial killer* [...] Si lo policial se hace presente en la novela no es tanto por el ya reiteradamente proclamado trabajo intertextual, sino más bien por hacer de la sedimentación de los géneros el origen del *kitsch* televisivo actual» (Arce 2010).

Lautret apoya incondicionalmente a Morvan en su pesquisa, pero existe un dato que, de modo deliberado, Pichón Garay ha omitido en las primeras páginas: Lautret entabló relaciones amorosas con Caroline, la ex esposa de Morvan, cuando éstos habían dado por concluido su matrimonio¹⁵ (Saer 2008, 152). Poco a poco, el círculo de asesinatos se concentra alrededor del cuartel especial de policía, en el contexto de ciertos datos biográficos que Pichón ha ido dosificando conforme avanza - no sin que Tomatis lo interrumpa ocasionalmente -: además del detalle edípico del discípulo que disputa el lugar de su preceptor, Morvan había conocido, por boca de su padre, las causas del abandono de su madre, a quien creía muerta desde la infancia. El secreto había sido guardado durante muchos años, hasta que el padre, exhausto, tuvo que confesar antes de suicidarse.

Aparentemente, el detective continuó sus actividades habituales, pero poco tiempo después comenzó la oleada de asesinatos de ancianas que, en cierto sentido, por su aspecto, representarían la edad que su madre habría tenido en esos años, lo que significaría que, inconscientemente, en el terreno de lo onírico, Morvan había cometido numerosos crímenes para vengarse del abandono, la humillación sufrida por el padre y la incertidumbre de su origen.

En la narrativa de Saer abundan los relatos oníricos;¹⁶ en *La pesquisa*, el orden del relato de Pichón sugiere la anulación de las fronteras entre lo real y lo onírico. El modo en que Morvan, los destinatarios Tomatis y Soldi y los lectores empíricos descubren la identidad del asesino tiene la estructura que pasa de la vigilia al sueño y del sueño a la realidad: preocupado por una anciana que Lautret visitará esa noche para advertirle que el criminal está cerca - Morvan sospecha profundamente de su amigo -, se entrevista con ella en su casa hasta que nota que está dormido. El detalle de su sonambulismo es otra vez de orden simbólico: mientras avanza en la conversación, encuentra en su bolsillo unos guantes de látex que no reconoce y piensa que alguien (quizá la mujer) los ha colocado ahí para tenderle una trampa. La anciana había llevado una botella de vino a la mesa y habían bebido hasta quedar dormidos. Después, cuando Morvan saca su billetera para entregarle una tarjeta,

15 En su estudio sobre las representaciones de la Guerra Sucia en la obra de Saer, Corbatta recupera del crítico Julio Premat un dato importante en las relaciones de Morvan y Lautret: este apellido puede interpretarse o leerse como «L'autre est» (Corbatta 1999, 91).

16 En *Nadie nada nunca*, el Gato Garay reconoce los signos de un mal que se cierne sobre él a partir de la interpretación de un sueño en el que cabalga con Tomatis, aparece una carnicería donde sólo venden carne de caballo y surge una estatua de San Enrico Imperatore relacionada con un extraño culto a los caballos (Saer 1980, 22-8); en «Cosas soñadas», del libro de cuentos *Lugar*, Gabriela, la hija de Horacio Barco, amigo de Tomatis, narra un sueño que éste interpreta como el espacio simbólico en el que ella lo sustituye, pues ambos se dedican a la creación y la crítica literarias (Saer 2006, 179-87).

un detalle en uno de los billetes que sobresalía llamó su atención: un segmento de una de esas abominables guirnaldas ovas que adornaban los billetes de sus sueños era visible cerca del ángulo superior del billete real. El hecho le parecía imposible, en contradicción violenta con toda lógica y enemigo también de toda esperanza, y para que los últimos vestigios de pensamiento claro no lo abandonaran, juntó fuerza y coraje y sacando los billetes los desplegó en la palma de la mano, para comprobar que las efigies de Escila, Caribdis, Gorgona, Quimera, estaban impresas en ellos, y amenazadoras y distantes a la vez, parecían aceptar desdeñosas el homenaje pueril de las guirnaldas grises con que las decoraba la devoción tosca de sus adoradores. (Saer 2008, 172)

Morvan asume que se encuentra dentro de su sueño recurrente pero no se siente tranquilo; poco después, es devuelto a la vigilia a causa de unos golpes en la puerta del baño donde se encuentra; despierta y nota que aún sigue en la casa de la anciana, «completamente desnudo y cubierto de sangre» (Saer 2008, 174).

Al final del relato de Pichón Garay, Tomatis hace una interpretación, totalmente posible, que consiste en hacer notar que Lautret es un traidor que puso a Morvan en la línea de tiro - del mismo modo en que ocurre la traición de Saldías con su maestro Croce - y preparó cada detalle para acusarlo de cada crimen que él había llevado a cabo; inclusive, preparó la coartada perfecta al conocer la crisis personal que Morvan padecía a causa de la noticia del abandono de su madre y el suicidio del padre. Una vez detenido, el propio Morvan acepta los cargos sin protestar y es el primero en conceder que las pruebas de sus crímenes son irrefutables.

Si en *Blanco nocturno* la locura colectiva es de orden económico, en *La pesquisa* la locura opera en los terrenos de lo inconsciente: por eso, la literatura de Juan José Saer encuentra en los clásicos griegos una de sus grandes fuentes. En los archivos personales del poeta Jorge Washington Noriega existe una novela inédita que no debe atribuírsele: *En las tiendas griegas*, cuyos fragmentos pueden leerse parcialmente en *La pesquisa* y el cuento «En línea» de *Lugar*. Las relaciones entre el mundo antiguo y el contemporáneo pueden ser interpretadas desde la mitología griega. En *La pesquisa*, la reflexión implícita sobre la razón y la locura se basa en los grandes relatos mitológicos: los héroes civilizadores, por lo general hijos bastardos de los dioses, cumplen la misión de exterminar a los monstruos híbridos que reclaman sangre humana. Toda la novela se basa en las relaciones establecidas entre lo racional y lo bestial, entre la vigilia y el sueño, entre la autenticidad (Morvan) y la representación de un papel (Lautret), entre la figura humana y la *hybris*, el exceso y la desmesura que son castigadas por salirse del justo medio aristotélico y que dan como resultado el nacimiento de un monstruo.

En *La pesquisa*, surge «el dios de lo indiferenciado» (Saer 2008, 109), aquél cuya forma no logra ser aprehendida por un Morvan demente, so-

námbulo, que camina por las calles de París y contempla sus estatuas: «Hombre, animal, figura ecuestre, centauro, sátiro, bisonte, ángel o mamut, las rugosidades de la piedra y tal vez la erosión, delataban el origen arcaico del monumento y borroneaban su sentido» (27). Esta descripción corresponde al caos provocado por las formas humanas en comunión bestial con los animales mitológicos griegos. En su sueño asiduo, en el que casi nunca existen variantes, Morvan contempla la arquitectura de los templos enanos por donde cualquier ser humano, al entrar, tendría que estar en posición vergonzosa, agachado y quizá dominado por dioses de formas reptilianas, dioses secretos que se arrastran y obligan al ser humano a someterse.

Estos dioses animalescos parecen estar tranquilos mientras haya sangre humana: desde los tributos cobrados para el Minotauro Asterión, pasando por la Gorgona insaciable que petrifica varones y la Esfinge femenina que asola Tebas, hasta llegar a héroes como Orestes, vengador de su padre asesinado, se encuentra esa constante de los mitos griegos: todos los monstruos son producto de una acción desmesurada y violenta, de una *hybris* desatada por algún exceso inmoral que desemboca en el pago de las deudas, aunque éstas hayan sido acumuladas por los padres. Así, Edipo y Morvan poseen algo en común: el deseo de justicia y el aniquilamiento del monstruo, aunque en eso se les escurra la identidad y la vida, ya que ambos poseen, dentro de sí mismos, sus propios seres horrorosos:

Tanto Las Gorgonas como Quimera podrían constituir la expresión simbólica de las perversiones de Morvan/Lautret con su triple dimensión: sexual (los crímenes se acompañan de violaciones y vejaciones sexuales de todo tipo con una fuerte connotación edípica), social (el asesino, sea cual fuere, es precisamente el encargado del orden público y la justicia) y espiritual (el último crimen tiene lugar durante la noche de Navidad). (Fabry 2003, 455)

Un aspecto fundamental para captar la relación entre el inconsciente y la economía se encuentra en los billetes de banco que el protagonista observa con detenimiento en sus sueños: en ellos no figuran los héroes insignes de la Patria, sino los «monstruos de la mitología: Escila, Caribdis en los billetes más chicos, Gorgona en los medianos y Quimera en los grandes» (Saer 2008, 29). Morvan se pregunta si esos personajes no son acaso los dioses de los templos diminutos que la gente acude a adorar. Como ya se dijo, al pagar en la farmacia, nota las figuras monstruosas dentro de los óvalos de guirnaldas y comprende que está durmiendo. Como ya se mencionó también, todas las instituciones sociales, económicas y culturales desembocan en el sueño de la razón que, como se dice, produce monstruos: la Banca, la Escuela, la Religión, la Justicia, la Televisión. En este orden, el narrador sugiere la importancia del banco dentro del sistema capitalista,

diseñado para el consumo, la desigualdad social y el malestar en la cultura. Los billetes de banco, creados como el sistema de signos más efectivo porque representa una categoría abstracta – la base del sistema capitalista que también se critica en *Blanco nocturno* – en la que los ciudadanos se apoyan para el comercio y la supervivencia, son en realidad la culminación de la civilización occidental: la gran paradoja es que funcionan para enriquecer a unos cuantos.

La conexión entre dinero y sexo es una característica fundamental en la novela policial. Aunque *La pesquisa* parece una novela exquisita, clasificable dentro del subgénero de enigma, a la Borges y Conan Doyle – y que tiene su complemento en «Recepción en Baker Street»¹⁷ (Montiel Figueiras 2002, 84) –, estos nexos entre dinero y sexo, junto con las descripciones grotescas de los cuerpos abiertos, *desentrañados* por el asesino en el doble sentido del término,¹⁸ exhibidos como una vagina gigantesca con los costados abiertos, como labios hacia fuera, permiten identificar la crítica hacia el poder del dinero. La narración de Pichón Garay va conectada con su interpretación, la infancia define el destino de Morvan y en su búsqueda simbólica de la madre fugitiva halla accidentalmente al culpable de los crímenes. Por su parte, Tomatis mantiene otra versión: su colega y amigo Lautret le ha preparado una trampa y es el verdadero asesino.

Pichón Garay compara al monstruo con Zeus cuando éste asumió la forma de un toro blanco para secuestrar a Europa: bajo la apariencia de una bestia mansa y noble, el padre de los dioses libera su lascivia acumulada. En compensación, promete, como tantas veces lo han hecho los dioses griegos, que el plátano bajo el cual ha violado a la ninfa jamás perderá sus hojas. Sin mencionar nunca los nombres Zeus y Europa, el narrador sugiere que detrás de éstos se oculta la raíz del mal de la civilización occidental: el padre de los dioses representa la irracionalidad humana bajo

17 «Recepción en Baker Street» complementa *La pesquisa* – después de la narración de Pichón Garay, Tomatis imagina y relata esa historia cuyo detective es precisamente Sherlock Holmes – y le da un valor social al género policial de enigma al estilo de Arthur Conan Doyle, en clave ligeramente paródica; aquí, su héroe no es un guardián de la ley burguesa, sino un hombre que tiene en la memoria el asesinato de Rosa Luxemburgo y las causas sociales (Saer 2006).

18 En *Nadie nada nunca* se narra, lenta y parcialmente, una serie de asesinatos de caballos, en el contexto de los primeros años de la dictadura militar argentina (1976-83). Como las víctimas de *La pesquisa*, los animales son salvajemente tratados «hasta sacarles las vísceras fuera» (Saer 1980, 96), lo que le permite a Dardo Scavino hablar de los «sacrificios rituales compulsivos» (2007, 255) y las conexiones entre ambas novelas, a propósito del género policial. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que *Nadie nada nunca* no es una novela policial pues la investigación, de la que casi no se sabe nada, se interrumpe con el asesinato del comisario local, el Caballo Leyva. Por su parte, Jorgelina Corbatta relaciona la violencia militar contra los ciudadanos con las representaciones de animales y los sobrenombres que los agentes se asignan entre sí, incluyendo al comisario, el Caballo Leyva, en el contexto de la última dictadura argentina. Los nombres en clave (Caballo, el tigre, el puma, etc.) aluden al estado irracional y salvaje (Corbatta 1999, 75-76).

la forma de un animal, a la inversa del asesino de ancianas, que bajo su apariencia esconde su lado más demencial, oscuro y psicótico: «el hombre o lo que fuese» (Saer 2008, 168) se desvestía en el baño de la casa donde era invitado por la anciana en turno, es decir que «se metamorfoseaba en monstruo» (119), cuidando de no dejar algún rastro de su presencia e identidad, para salir a torturar y asesinar a su víctima. Después, «volvía para ducharse y vestirse, y salir después a la calle cerrando tras de sí la puerta con doble llave, restituido a la envoltura humana que le servía para traspapelarse en la muchedumbre» (120).

De las citas anteriores, los verbos *metamorfoseaba* y *traspapelarse* son altamente significativos porque revelan el paso de lo civilizado a lo bárbaro y de lo bárbaro a lo civilizado. *Metamorfosearse* equivale a dejar la capa cultural que envuelve el pensamiento humano y permitirse acciones que, como las del personaje Mr. Hyde de Stevenson, son absolutamente reprobables. Este verbo remite por supuesto a las *Metamorfosis* de Ovidio y las luchas incesantes entre héroes y monstruos marinos, alados e híbridos. Los cuatro personajes mitológicos, enumerados repetitivamente en la narración (Medusa, Escila, Caribdis, Quimera), representan el triunfo de la barbarie y el deseo liberado que se oculta en la conciencia. Además, los tres primeros monstruos reciben su castigo de dioses vengativos que habían cometido, en la mayoría de los casos, violaciones similares a la que Zeus lleva a cabo con Europa:¹⁹ Medusa, la única Gorgona mortal, es violada por Poseidón en el templo de Atenea, quien la castiga al transformarla en un monstruo con cabellos de serpientes; Escila también es violada por Poseidón y castigada por Anfitrite, quien la transforma «en un ser espantoso, rodeado por un collar de cabezas de perro» (Reyes 1989, 414);²⁰ por su parte, Caribdis es castigada por Zeus y convertida en monstruo marino. En los tres momentos, la transformación es inherente a la amenaza para los seres humanos, quienes deben pagar el precio. Después de cada crimen, Morvan o el *Monstruo de la Bastilla* se *traspapela* en la muchedumbre: se vuelve anónimo, se pierde entre la gente burocratizada y consumista a la que se refiere Pichón Garay: ha regresado a su envoltura humana.

La relación cordura-demencia alude directamente a los monstruos híbridos mencionados, en los que no deja de existir un trasfondo sexual. La relación sutilmente zoofílica de Zeus y Europa derivará en la verdadera

19 Fabry resalta la doble connotación de la palabra Europa: por un lado, se trata del personaje femenino que sufre el abuso sexual de Zeus; por otro, es la referencia cultural en la que Morvan y el resto de los franceses se insertan; simboliza la perversión espiritual del continente que influye en todo el mundo a partir del «racionalismo europeo especialmente en su versión francesa: el cartesianismo» (Fabry 2003, 456).

20 En sus *Metamorfosis*, Ovidio narra otra versión: Escila es pretendida por Glauco pero Circe, su enamorada, la envenena. En todo caso, Escila es víctima de su belleza y la *hybris* (Álvarez, Iglesias 2007, 709-11).

relación bestial de Pasifae con el toro de Creta, cuyo hijo, el Minotauro, es recuerdo vergonzoso de los errores divinos y morales. Morvan también es resultado de una madre que lo abandona y, al parecer, de un adulterio. En su niñez, leyó con gran placer el libro de mitología *ilustrado* que su padre le había obsequiado. Al final de su carrera como policía, retirado de la vida debido al descubrimiento atroz, le pide a Caroline el volumen que lo mantenía absorto en su niñez:

Sentándose en la cama lo empezó a hojear, sin leer el texto impreso en letras grandes, destinadas a un lector infantil, pero deteniéndose con profundo interés en las viejas estampas de colores que representaban la caída de Troya, Orestes de regreso a su casa, Tántalo sirviéndole a los dioses sus propios hijos como alimento [...] y también Escila y Caribdis, Gorgona, Quimera, y sobre todo el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, violando eternamente en Creta, bajo un plátano, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón, a la ninfa aterrada. (Saer 2008, 190)

Esta vuelta a la vida infantil es un signo para el lector: parece sugerirse que en el ser humano existe ese monstruo irracional que lucha por salir al exterior: a veces, bajo la forma del sueño o de la locura, emerge para cuestionar todo principio lógico y filosófico. Si en *Respiración artificial* los personajes Emilio Renzi y Volodia Tardewski descubren que toda base filosófica occidental tiene su culminación en los campos de concentración y el exterminio del hombre por el hombre, en *La pesquisa* el caso particular que relata Pichón Garay a Tomatis y Soldi (independientemente de la posición e interpretación que cada uno asuma sobre esta «historia verídica», que apareció en todos los diarios, como asegura el narrador, en un intento por darle «veracidad» a su historia) es un espejo del hombre en lucha con su doble oscuro: la razón civilizatoria en comunión con el dios del consumismo capitalista conduce al caos, la violencia y el regreso al estado animal del ser humano.²¹

Finalmente, podemos intentar otro cruce: *Blanco nocturno* propone una lectura del crimen y su relación con lo económico y lo moral, pero también sugiere un móvil pasional, ya que el conserje Dazai es acusado de matar a su amante ocasional;²² en *La pesquisa*, la cuestión económica, representada

21 Por su parte, Scavino también observa la crítica de Saer al consumismo occidental y concluye que, más allá de la identidad de Morvan, ese consumismo descrito en la novela remite a un monstruo paterno más salvaje: «el Capital» (2004, 89).

22 El crimen político y económico es desplazado por la hipótesis no comprobada del crimen pasional. La relación entre economía y deseo también puede advertirse en la llegada de Tony Durán a la Argentina. ¿Fue seducido y reclutado por las mellizas Belladonna para pasar el dinero de los Estados Unidos al sur del continente?

en los billetes de banco con figuras de monstruos griegos, forma parte de la crítica a los ciudadanos automatizados por el consumismo y el deseo. La sede de las máximas instituciones sociales, en la plaza por la que Morvan camina dormido, es el escenario en el que habitualmente el personaje identifica las figuras monstruosas de los billetes, en alusión a los crímenes del capitalismo. Por eso, quizá la frase con la que se cierra el diálogo final entre Croce y Renzi no sólo tenga sentido en el ámbito de lo social y de la impunidad de los dueños de la economía capitalista, sino también en la esfera de lo irracional que sobrevive en la mente humana; Morvan o el asesino o el hombre o lo que fuese que cometió los crímenes es un ejemplo: «No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica» (Piglia 2010, 283).

Bibliografía

- Álvarez, Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds. y trads.) (2007). *Ovidio: Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- Arce, Rafael (2010). «Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer». *Orbis Tertius*, 16(15). URL <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/0Tv15n16a06> (2016-03-29).
- Cabral, Nicolás (2005). «Pliegues, despliegues, repliegues». *El poeta y su trabajo*, 20, 75-8. URL <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/1/7351> (2018-11-23).
- Casarín, Marcelo (2008). «Piglia y Saer: teoría y praxis de la novela». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 91-106. URL <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110091A/21612> (2018-09-11).
- Corbatta, Jorgelina (1999). «Narrativas de la Guerra Sucia: Juan José Saer». Corbatta, Jorgelina, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 65-99.
- Corbatta, Jorgelina (2007). «Diálogo/s Saer / Piglia». Corral 2007, 75-95.
- Corral, Rose (ed.) (2007). *Entre ficción y reflexión. Juan José y Ricardo Piglia*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2007). «La literatura de una nación pequeña: Juan José Saer y Ricardo Piglia». Corral 2007, 51-73.
- Domenella, Ana Rosa (2007). «Los lectores de la tribu». Corral 2007, 97-112.
- Fabry, Geneviève (2003). «Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer». *Bulletin Hispanique*, 2(105), 447-63.
- Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B. (1977). *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto Editorial.
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2014). «Del género negro a la 'ficción paranoica': *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia». *Xihmai*, 9(17), 91-108. URL

<http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/226> (2018-11-23).

- Macedo Rodríguez, Alfonso (2018). «Relaciones intertextuales: los caminos de la literatura en las series televisivas *Breaking Bad* y *True Detective*». Castañeda Sabido, Fernando; González Ulloa Aguirre, Pablo Armando (coords.), *Reflexiones multidisciplinares sobre metodologías actuales en las ciencias sociales*. Ciudad de México: UNAM; Ediciones La Biblioteca, 85-108.
- Montiel Figueiras, Mauricio (2002). «El detective lejano». *Letras libres*, 44, 84-5.
- Piglia, Ricardo (selec. y pról.) (1993). *Las fieras*. Buenos Aires: Clarín; Aguilar.
- Piglia, Ricardo (1999). *Cuentos con dos rostros*. Selección y epílogo de Marco Antonio Campos. Prólogo de Juan Villoro. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2002). *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2007). *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2008). «El lugar de Saer». Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 162-88.
- Piglia, Ricardo (2009). «El lugar de Saer». Iparraguirre, Sylvia (coord.), *La literatura argentina por escritores argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 29-45.
- Piglia, Ricardo (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2012). «Prólogo». Feiling, C.E., *El mal menor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Serie del Recienvenido, 9-11.
- Piglia, Ricardo (2013). «Prólogo». Bosco, María Angélica, *La muerte baja en el ascensor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Serie del Recienvenido, 9-11.
- Piglia, Ricardo (2014). *Antología personal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo (2015). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Ed. y prólogo de Patricia Somoza. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo; Saer, Juan José (1995). *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, Ricardo; Saer, Juan José (2010). *Diálogo*. Ciudad de México: Mangos de Hacha.
- Reyes, Alfonso (1955). *Obras completas*, vol. 11. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1989). *Obras completas*, vol. 16. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2011). «Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia». *Casa de las Américas*, 265, 97-105.
- Saer, Juan José (1980). *Nadie nada nunca*. Ciudad de México: Siglo XXI.

- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Saer, Juan José (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2006). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2008). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Scavino, Dardo (2004). *Saer y los nombres*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Scavino, Dardo (2007). «Hospitalidad a lo antagónico. Mito y ficción en la literatura de Saer». *Corral* 2007, 249-66.
- Speranza, Graciela (2004). «Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia». Rodríguez Pérsico, Adriana (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 29-40.

Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana

Verónica Paula Gómez
(Universidad Nacional del Litoral; Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales-CONICET, Argentina)

Abstract The objective of this article is to define, contribute and analyse to what is called nowadays Latin American electronic literature. Under a predominant global visual culture and following the visual poetry tradition, we aim to define these technopoetics – what –, the reasons to study them – why – and the possibility to develop a method – how. Particularly, we analyse *Tatuaje* (2014), a work that belongs to the Latin American field regarding the specific context of production and diffusion in this region.

Sumario 1 INTRODUCCIÓN. A modo de premisa. – 2 QUÉ. Formas de las poéticas tecnológicas: de la poesía visual a la literatura digital. – 3 DÓNDE. Inscripciones de lo nuevo. – 4 CÓMO. Formas de ver, maneras de leer. – 5 CUÁL. Delimitaciones de lo latinoamericano en *Tatuaje*. – 6 POR QUÉ. Contribuciones en la era digital.

Keywords E-literature. Latin America. Visual poetry. Technopoetics.

Un límite no es aquello en que algo se detiene sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en que algo comienza su presentarse.

(Martín Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, 1951)


1 INTRODUCCIÓN. A modo de premisa

Este artículo tiene como objetivo acercar definiciones, contribuciones y una propuesta de análisis que permitan, en conjunto, delimitar lo que se ha dado en llamar literatura digital. Inscriptas en la tradición de la poesía visual y bajo la predominante cultura visual global (Darley 2000), buscamos definir

Para poder comprender las postulaciones de esta comunicación, resulta de mucha importancia que se navegue y se interactúe con la obra y los sitios web citados aquí, cuyos vínculos se encuentran disponibles en notas al pie en cada caso.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/004

Submitted: 2018-04-16 | Accepted: 2018-06-17

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

283

estas tecnopoéticas (Kozak 2015) – el ‘qué’ –, las razones por las que es necesario estudiarlas – el por qué – y la posibilidad de analizarlas – el cómo.

Para precisar los aspectos metodológicos proponemos el análisis de una obra en particular que pertenece al ámbito latinoamericano, lo que conlleva contextos específicos de financiación y difusión que las diferencian de obras referidas a y sustentadas en otras regiones del mundo. *Tatuaje*, la obra en la que nos concentramos, es una novela transmedia, cuyos autores proponen una historia situada en la ciudad de México con reminiscencias a lo propiamente local y a desbordes críticos que remiten al mundo globalizado.

Finalmente, haremos hincapié en las contribuciones derivadas de este tipo de objeto literario al campo de las artes, en general, y a la literatura, en particular, apelando a su carácter vanguardista y experimental.

2 QUÉ. Formas de las poéticas tecnológicas: de la poesía visual a la literatura digital

La literatura digital o electrónica es un tipo de literatura que podría definirse a partir de un conjunto de características vinculadas a la emergencia de nuevas tecnologías de la palabra (Ong 2011) en el mundo contemporáneo. Por un lado, existen posturas (Rettberg 2012) que atribuyen especial importancia al surgimiento de la web 2.0, lo cual significaría que la literatura digital es aquella producida por y para ser consumida a través de Internet. Otros autores (Perednik, Doctorovich, Estévez 2016; Kozak 2015; Flores 2018) ponen el acento en la genealogía de estos artefactos literarios y los vinculan con la tradición de la poesía visual, lo cual permite afirmar que se trata de producciones pensadas, escritas y desarrolladas en relación con otras artes, pero prima la práctica de la lectura y la escritura para llevar a cabo sus narrativas y mantener su carácter literario. A ellos se suman algunos autores que se dedican a estudiar la transición de la lectura «en digital» (Borrás 2010) lo que supone un cambio nodal en el dispositivo en donde se lee que remite a la conversión de las páginas del libro a las luces de la pantalla (Escandell Montiel 2014). Según esta última perspectiva, los dispositivos, entonces, cobran centralidad para definir de qué se trata la literatura digital. Si bien abonamos la importancia tanto de la genealogía, el surgimiento de Internet y la mencionada conversión del soporte, coincidimos con Katherine Hayles quien señala, en su ya clásico libro *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, que se trata de producciones *born digital* (nacidas digitales¹) como se expone en la

1 Pueden utilizarse, alternativamente, las expresiones ‘literatura digital nativa’ o ‘producciones digitales nativas’.

siguiente cita: «The field of electronic literature is an envolving one. Literature today not only migrates from print to electronic media; increasingly, 'born digital' works are created explicitly for the networked computer» (Hayles 2008, 8) (El campo de la literatura electrónica es envolvente. La literatura hoy no solo migra de impreso a medio electrónico; crecientemente, trabajos 'nacidos digitales' son creados explícitamente para computadoras interconectadas»). En esta línea, lo que la autora citada precedentemente pone de manifiesto es la primacía del uso crítico de la materialidad de las palabras por sobre la migración de soportes.

Este tipo de literatura experimental incluye hipertextos ficcionales y poesía; plataformas de interacción de escritura y consumo de textos literarios mediante flash, vídeo, instalaciones de computadora y programas conversacionales; ficción interactiva; novelas en forma de emails o mensajes de textos, poemas e historias cuya interacción se compone de parámetros que se dan en un comienzo y el texto es continuado por los lectores-usuarios; proyectos de escritura colaborativa; performances literarias *online* que permiten nuevos modos de lectura; etcétera. Y a su vez, las producciones pueden subdividirse en por lo menos tres generaciones (Flores 2018) remitiéndose cada una de ellas a las posibilidades técnicas, pero también a las tradiciones con las que se identifican y los lenguajes de los que se sirven.

Siguiendo este esquema que describe la diversidad de obras que podrían considerarse como literatura electrónica, nos encontramos ante lo que Domingo Sánchez-Mesa y Baetens (2017) denominan «literatura aumentada» apelando a la transversalidad sociopolítica que compone las obras que estudiamos, ampliando sus alcances y vinculaciones entre medios y artefactos posibilitadores. En este sentido y citando el libro antes mencionado de Katherine Hayles, estos autores afirman que la literatura expande sus dominios hacia nuevas formas de adaptación y remediación de lo narrativo mediante la experimentación de «*no lugares*» (2008, 21; cursiva en el original) en referencia al ciberespacio.

En su *Keynote* para la *Electronic Literature Conference 2017* celebrada en Porto, Friedrich Block (no publicado) se refiere a la construcción del concepto de literatura electrónica. En su texto rememora la creación del campo y se enfoca en la importancia de la nomenclatura que permite discutir dentro de un «selforganizing system with interdepent factors such as communications, cognitions, agents in different roles of activity, messages in certain media formats, poetological programs, institutions, etc» (s.p.) (Un sistema organizado a sí mismo, con factores interdependientes tales como comunicaciones, conocimientos, agentes en diferentes roles de actividad, mensajes en determinados formatos de media, programas poetológicos, instituciones, etc.). En la cuarta sección de su trabajo, se dedica en particular a la relevancia de la experimentación para el campo de la literatura digital apelando a las posibilidades de creación que permite desarrollar sin resultados fijos ni esperables, dominados por el azar y la

novedad en el trabajo con la materialidad de la letra. En este sentido, a la definición de literatura digital a la que apelamos como *born digital* debemos agregarle su condición inherentemente experimental, según la cual hay una primacía de la materialidad y el medio por el que se comunica la obra, por sobre el significado lineal y sintagmático, propio del medio impreso hegemónico, como veremos en el breve *racconto* de la tradición en la que se inscribe este tipo de producciones.

Ahora bien, el hecho de que en muchas obras de literatura digital no haya palabras escritas en lenguaje verbal inteligible para el llamado lectoespectador (Mora 2012) o lectoautor (Escandell Montiel 2012), no supone que no haya un sentido que comunicar, sino que más bien promueve otras formas de «leer mirando» como lo plantea Bou (en Molas, Bou 2003), que involucran nuevos lenguajes transmediales (Rajewsky 2005). Así, algunas obras introducen lenguajes de distinto tipo, creando una tensión en la hibridez del uso de la materia y el código digital (Berti 2011), entre ellos: musicales (por ejemplo, *Birds Singing Other Birds' Songs* de María Mencia), plásticos (por ejemplo, *Poemas y Antipoemas* de Ana María Uribe), escultóricos (por ejemplo, *Underbelly* de Christine Willks), performáticos (por ejemplo, *Radikal Karaoke* de Belén Gache), fotográficos (por ejemplo, *Entre Ville* de J.R. Carpenter), todos, algunos o solo uno de ellos. Para «leer» estas obras se precisa una intervención del lector sobre la materialidad que percibe y sobre la que debe actuar para proseguir: hacer clic sobre hipervínculos, tocar palabras, encender luces, hablar o gritar con un micrófono, mover las manos, activar audios, etc. Estas acciones implican lo que en términos de Susana Romano Sued (1997) se puede considerar poesía experimental y nos obliga a preguntarnos sobre las propiedades «no legibles» del objeto, algo que las prácticas hegemónicas de lectura y escritura, en gran medida, opacaron a lo largo del desarrollo de la literatura impresa moderna.

Se trata de producciones literarias que empujan «las fronteras de lo posible» en diálogo expreso con nuevas tecnologías digitales, como señala Taylor (2017). La autora plantea que, si bien la literatura digital se define como «born digital», existe una larga tradición en que literatura y tecnologías de la palabra dialogan y establecen complejas negociaciones en el plano experimental. Con ello se refiere a «raíces profundas que se extienden hacia tradiciones literarias *pre-digitales*» (2017, 80; énfasis del original), algo a lo que nos dedicamos en el próximo apartado.

3 DÓNDE. Inscripciones de lo nuevo

Desde fines del siglo XIX se desarrollaron con fuerza y visibilidad movimientos estéticos como el simbolismo o el romanticismo que dieron impulso y arrojaron raíces para el advenimiento de lo que hoy llamamos vanguardias históricas (Burger 1974). El camino de cruce entre las artes y las letras

recorre todo el siglo XX bajo una constante: la experimentación y la exploración de nuevos modos de ver y escribir. Creemos que es en esta tradición en donde podemos inscribir los desarrollos de la literatura digital.

La indagación sobre la forma que adquieren las palabras ‘como dibujos’ aloja así una filiación con el arte plástico que continuó su camino en los márgenes difusos de lo que se denominó poesía visual. Según Enric Bou, la poesía visual puede definirse como «un texto cualquiera en el que se combinan de manera intencionada palabras para formar dibujos» (en Molas, Bou 2003, 25). En América Latina encontramos repetidos casos, entre los que se destaca, por ejemplo, la poesía concreta brasileña de mediados de siglo XX (Perednik, Doctorovich, Estévez 2016). Al respecto, coincidimos con Taylor cuando afirma que «los nuevos géneros ciberliterarios existen en constante diálogo con una tradición arraigada de experimentación literaria en América Latina» (2017, 79). Esa tradición se nutre de una inquietud por la materialidad de la letra que en el caso de la literatura electrónica se amplía por su ‘inmaterialidad’ aparente. En esta dirección, las obras se sirven de despliegues maquinales que dejan al descubierto errores, sonidos, visualizaciones, exponiendo así, con mayor o menor especulación o abordaje experimental, la materia de la que están hechas (Ledesma 2017).

Estos movimientos se presentaron a lo largo del tiempo poniendo gran atención en la exploración de nuevas técnicas de imprenta y manipulación del material que posibilitaba la escritura. Mientras el factor dominante en términos de Williams (1977) se manifestaba en el libro impreso escrito en lengua nacional, de forma lineal y sintagmática y ubicando en un segundo lugar la forma de las palabras por sobre el sentido abstracto, el factor emergente de la poesía visual provoca, mediante la experimentación, alteraciones tipográficas, objetos críticos del soporte impreso, juegos con el blanco de la hoja, etcétera. Como afirma Perednik: «El objeto libro es una forma histórica, que nació hace no mucho [...] y así como reemplazó a formas previas distintas, como el rollo, habrá otras posteriores que lo sucedan [...] muchos caminos poéticos ‘experimentales’ están ligados a objetos y experiencias que el libro no puede albergar sino de manera deficiente» (en Perednik, Doctorovich, Estévez 2016, 17).

En esta misma línea, Laura Borrás abona la filiación de la literatura electrónica con la poesía visual en tanto se trata de «tender puentes entre la poesía más rupturista con la idea de la forma y la tradición ya fagotizada, interiorizada y consentida» (2010, 187). De modo que, con diversas ramificaciones y conexiones, se retoma esta tradición ligada a las artes visuales y le rinde tributo continuándola y ampliándola. Tal ampliación es posible bajo la utopía del texto abierto que posibilita el desarrollo del hipertexto tejiendo una «red expansiva de nodos susceptible de ser recorrida en cualquiera de sus sentidos y combinatorias infinitas posibles» (Tortosa 2008, 69). A la escritura en imágenes, algo que según Landow (1995, 62) es definitorio para el concepto

de hipertexto en tanto se caracteriza por su aspecto visual, se le suman ahora sonidos, interacciones performáticas y transformaciones sensoriales que involucran de un nuevo modo al lector en tanto que lectoautor (Escandell Montiel 2012) y varían sus parámetros a través de las nuevas posibilidades del soporte digital bajo el signo de la insumisión artística (Brea 2002).

En particular observaremos que la especificidad de lo latinoamericano aparece en este tipo de producciones literarias mediante un fuerte sesgo de denuncia a la realidad circundante. Y la traducción de esos contextos adversos encuentra en estas formas de experimentación digital modos potentes para subvertirlos. De modo que quienes experimentan la obra, se involucran en ella en tanto que cuerpos vivientes que contribuyen a trazar la ruta que le otorga su carácter narrativo. En palabras de Ryan (2004, 90): «el usuario vive la obra al tiempo que la escribe con sus acciones».

A partir de lo anterior, podríamos pensar en qué sentido en la literatura electrónica latinoamericana este protagonismo del usuario en las poéticas tecnológicas apunta a darle visibilidad política a problemáticas geolocalizables en la región (Kozak 2017). ¿Qué quiere decir hablar de una «zona latinoamericana» teniendo en cuenta que el ciberespacio se define por su nomadismo y liquidez (Beiguelman, La Ferla 2011)? Si bien no es nuestro objetivo en este artículo tratar esta problemática, sí nos parece importante mencionarla y precisar que consideramos 'lo latinoamericano' no solo por la procedencia de sus autores o sus temas, sino por el tipo de apelaciones a, por ejemplo, cuestiones de violencia, exclusión, migraciones forzadas, etc. En particular, Kozak observa que «la literatura expandida latinoamericana en el *dominio digital* significa en muchas ocasiones entonces - pero no siempre, lo repito - ese desvío en el corazón mismo del entorno, el ámbito, el territorio y la *dominación digital*» (2017, 229; énfasis del original).

4 CÓMO. Formas de ver, maneras de leer

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, nos preguntamos entonces cómo desarrollar la tarea de analizar este tipo de obras cuando nos encontramos ante un objeto nuevo e híbrido, que no puede «leerse» sin «mirarse» (Bou en Molas, Bou 2003). En este sentido, Claudia Kozak señala que al encontrarnos en el dominio digital podemos pensar en la creación de una «literatura expandida» con el que se refiere al desborde, al «fuera de sí» de la literatura en su forma hegemónica del periodo moderno: «asociada a ciertos modos de leer - la lectura en silencio -, ciertos espacios - la biblioteca particular - y ciertos objetos - los libros» (2017, 222). En cambio, según la citada autora, la literatura digital puede considerarse «expresión de una literatura expandida [...] ya que en gran medida trabaja en el cruce de palabra, imagen, sonido, movimiento y código informático en contextos de *dominio digital*» (223; énfasis del original).

Estas nuevas condiciones en las que se produce y se consume literatura nos llevan a cuestionar los modos de abordaje, dando lugar a un corrimiento de los límites y un diálogo con otras manifestaciones de las artes. En línea con lo que venimos diciendo, Kozak se pregunta cómo se lee lo que ella define como literatura expandida: «¿son las operaciones de la crítica de la literatura digital las mismas que las de la literatura *de libros*?» (Kozak 2017, 227; énfasis del original). Y a esta cuestión, agregamos uno de los interrogantes que formula Anahí Ré (2011, 21) en su artículo «Arte, ciencia, experimentación: exoesía y metapoéticas tecnológicas», ¿cómo decodificar una poética tecnológica para dar cuenta de su política tecnológica? O en términos de Mendoza (2012, 58) ¿cómo leer lo nuevo sin naturalizar las herramientas de lectura con las que ya contamos para leer la tradición letrada?

Estimulados por estas preguntas, nos proponemos ofrecer una manera de pensar una metodología de lectura siguiendo los aportes de Hayles en *Writing Machines*, quien propone realizar una interpretación crítica de las propiedades materiales de la literatura mediante «metáforas materiales» (*Material Metaphores* original en inglés) que componen un Análisis del Medio Específico (*Media-Specific Analysis* original en inglés). Las mencionadas 'metáforas' se definen ya no en relación a una figura retórica verbal, como tradicionalmente las conocemos, sino a las propiedades simbólicas en las que las palabras se alojan físicamente en cada artefacto artístico (Hayles 2002, 22). A su vez, estas metáforas materiales constituyen inscripciones tecnológicas en «tecnotextos» (*technotexts* original en inglés) cuya característica principal es interrogar la condición material de la tecnología de las palabras reflexivamente (25). Estas herramientas de análisis forman parte de un tipo de crítica que «pays attention to the material apparatus producing the literary work as physical artifact» (29) (Presta atención al aparato material produciendo el trabajo literario como artefacto físico).

5 CUÁL. Delimitaciones de lo latinoamericano en *Tatuaje*

En esta sección nos dedicaremos al análisis de la obra titulada *Tatuaje*,² cuyos autores son J.M. Rodolfo, Leonardo Aranda, Gabriela Gordillo, et al. Nuestra intención es que este análisis exprese la propuesta metodológica antedicha, haciendo hincapié en el uso crítico del material, al tiempo que se construye una forma narrativa mediante el lenguaje propiamente verbal, en donde se reconoce en primera instancia aquello que de literario aparece en la obra comentada.

2 <http://tatuaje.centroculturadigital.mx/> (2018-02-03).

En lo que respecta a la publicación en Internet y al proceso de institucionalización y consagración, es dable notar aquí que, primeramente, la obra se lleva a cabo con el auspicio del Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México en 2014. Este auspicio le dio visibilidad y la posicionó dentro del campo latinoamericano. Posteriormente, la obra fue incluida en el tercer volumen del sitio web *Electronic Literature Organization* (ELO) publicado en 2016 y en este sentido, podríamos pensar un segundo momento de consagración debido al grado de institucionalización que ha adquirido esta plataforma. La misma fue fundada en 1999 (Rettberg 2012) y cuenta con casi veinte años *online*, lo que la ubica como un caso pionero único por su larga trayectoria y constancia en Internet. En particular, la organización referida ha publicado tres volúmenes, con una diferencia de cinco años entre uno y otro (2006, 2011, 2016), donde se reúne lo que podríamos llamar el canon de la literatura digital, dado su gran alcance, difusión e importancia dentro del campo. Dentro de esa reunión de obras, la presencia latinoamericana afortunadamente ha ido aumentando de un volumen a otro al tiempo que, paralelamente, se ha creado en 2015 la llamada Red de Literatura Electrónica Latinoamericana³ (LiteLat) de la que formamos parte.

En cuanto a la elección de esta obra para proponer en este artículo un caso de análisis, nos interesó su transmedialidad que combina lenguaje verbal para una narrativa de tipo 'tradicional' con un uso múltiple de lenguajes audiovisuales y herramientas web, al tiempo que el lector cobra mucha relevancia 'ayudando' al personaje principal en cuestión a resolver la investigación que se le presenta. En este sentido, es pertinente mencionar que *Tatuaje* propone lo que Daniel Escandell Montiel llama «lectoautoría» en relación con «el formato de exposición y redacción de la obra» apuntando a que el lector ya «no es un mero receptor pasivo de una obra cerrada» (2012, 9) y, en cambio, adquiere un protagonismo autoral propio de la web 2.0.

Tatuaje es una novela transmedia⁴ que experimenta con mensajes, imá-

3 <http://litelat.net/> (2018-02-03).

4 Aunque los propios autores se refieren a *Tatuaje* como una «novela transmedia», es importante señalar que la obra aparece en un único soporte, algo que, según las consideraciones de Henry Jenkins (2008) podría resultar problemático en tanto no concuerda con una «narración transmediática» en sentido estricto. Al respecto, Jenkins señala que «una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad» (Jenkins 2008, 101). Consideramos que la 'transmedialidad' a la que apuntan los autores de *Tatuaje* es la reunión de 'medios' diversos que aparecen para transmitir un mensaje o comunicar piezas de esta narración fragmentaria y en proceso, tales como mensajes telefónicos grabados, correos electrónicos, uso de GPS para visualización de mapas y posicionamiento, simuladores de realidad virtual, llamadas telefónicas, mensajes de texto, videojuegos, etc. Si bien todas estas piezas comunicacionales forman parte de la programación del todo de la obra, la combinación pareciera apuntar a poner de relieve la transversalidad de los medios que ocupamos a diario y el modo en que se naturaliza su uso integrado para estimular nuestras vivencias en la sociedad de consumo. En este sentido podemos hablar de una 'convergencia' en los términos señalados por Jenkins (2008, 109).



Figura 1. Captura de pantalla *Tatuaje*. Distribución de la información recolectada en el mapa

genes y mapas en busca de una producción nacional situada, apelando, al mismo tiempo, a elementos «prenacionales» y «posnacionales» o «supranacionales» y exponiendo así la convivencia de domicilios políticos de escritura (Derrida 1997). Transcurre en particular, en el Distrito Federal de México, en donde un investigador privado se ve urgido a aceptar un trabajo de búsqueda de paradero de Melquíades,⁵ un gitano que tiene su negocio en el histórico Mercado de Sonora. En ese mercado, asociado tradicionalmente con la magia y el esoterismo, comienza la historia que tendrá remisiones al Día de los Muertos, San La Muerte y a diferentes espacios del mapa de la capital mexicana hasta dar con el paradero de este personaje confundiendo realidad y sueños que emulan pesadillas en 3D.

En la figura 1, encontramos a la derecha el mapa de la ciudad de México. El mismo se presenta como un cuerpo con ‘tatuajes’ que, al modo en que lo entiende Hayles (2002), habilitan una metáfora material en donde se imprimen las letras «como dibujos» y cobran importancia las posibilidades técnicas de la geolocalización. Es decir, los tatuajes pueden ser leídos en tanto que ‘huellas’ o ‘pistas’ de una investigación en curso que combina, por un lado, a la izquierda de la pantalla, el desarrollo de una historia hipertextual mediante vínculos que permiten planificar, descubrir y orientar el texto fuente hacia diversas direcciones. Esas serían huellas de tipo

5 Recordemos que Melquíades es uno de los gitanos que acostumbraban visitar la población ficticia de Macondo, donde transcurre la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Con este intertexto también la obra se posiciona en la zona latinoamericana a la que aludimos en este trabajo.

textual que pueden activarse a medida que avanza la lectura del diario del investigador. Pero, por otra parte, a la derecha, nos encontraremos con una serie de elementos mediales, entre ellos un importante mapa de la ciudad de México en donde el investigador y el lector irán marcando 'tatuajes' como si la ciudad fuera un cuerpo vivo que es recorrido y ungido por la tinta de la escritura del diario que aparece del otro lado. Cada uno de los datos recolectados en ese espacio se concentrarán de modo paradigmático, o sea, en simultáneo en el mapa, mientras que el diario reproduce las formas lineales y sintagmáticas del relato (Borrás 2010). El lector se verá entonces frente a dos formas de organizar las pistas que conviven en una propuesta integral de un cuerpo tatuado - la pantalla.

En lo que refiere a lo temático, dos aspectos son remarcables en cuanto a la cuestión de la identidad que pueden ser interpretadas en tanto que 'tatuajes' que dan unidad a la obra. Por un lado, *Tatuaje* parece afirmar que la identidad es plural sirviéndose de personajes e inscripciones que provienen de tradiciones diversas tales como el judaísmo presente en simbologías, el hinduismo que hallamos en el Mercado de Sonora, el ocultismo y el chamanismo que se personifican centralmente en la figura de Melquíades, las culturas aborígenes precolombinas que aún se hacen presentes en mercados populares, etc. Esas tradiciones aparecen en distintas figuras y menciones en el texto del diario, pero también se 'tatuán' en los distintos medios de los que el investigador y el lector se nutren para resolver el caso. Por otro lado, la utilización de tecnologías actuales que sirven para descifrar la localización de los personajes a través de búsquedas en la web, mensajes, herramientas como Google Maps, etc. se inclina hacia otras formas de la identidad, no ya vinculada a las tradiciones circundantes - en su mayoría pre-nacionales - sino a nuevas inscripciones en la virtualidad (Ryan 2004). De este modo, lo virtual se torna una realidad que deja huella sobre el cuerpo social como un nuevo 'tatuaje' - en su mayoría posnacional o al menos no identificable como 'mexicano' - que circula en forma de avatar, *nickname* o código binario (Mendoza 2012). En cualquiera de estas dos maneras en que hemos propuesto que aparece la problemática de la identidad, las reminiscencias de una tierra multicultural y las posibilidades que otorgan los desarrollos tecnológicos, se dirigen a mostrar la construcción heterogénea y subterránea que constituye (y sustituye) la cultura nacional mexicana. Definida por una serie de costumbres y hábitos, sus tradiciones intentan aunar diferentes identidades en virtud de su regulación, control y reproducción de aquello que podríamos nominar con «calidad de» nacional (Grossberg 2012, 223).

En cuanto a la cuestión de los medios, las formas de transmitir la información remiten en algunos casos al *arte correo*, que intenta desvíos del mensaje oficial en redes que lo cifran, acción que va contra la lógica del correo postal como institución tal como observa Kozak (2015, 65). En la figura 2, observamos una captura de pantalla en la que aparece lo recolec-

tado en la pestaña «mensajes». Allí se presentan conversaciones tipo SMS y más abajo, mensajes telefónicos grabados que pueden ser escuchados a medida que se habilitan haciendo clic en los círculos del diario. En ambos casos, lo que se pretende comunicar no tiene como finalidad esclarecer la investigación sino sembrar desvíos, pistas falsas que alertan o hacen dudar al investigador y promueven caminos diversificados para el lector. Mediante esta propuesta *desviada* se reproduce la lógica del hipertexto (Tortosa 2008) que se haya presente en el diario que se encuentra a la izquierda de la figura 2 cuya multiplicidad de opciones es definitiva.



Figura 2. Captura de pantalla *Tatuaje*. Uso *desviado* de las tecnologías

Podemos proponer otra lectura del uso de las tecnologías que aparece vinculado a una supremacía del *locus* económico por sobre el discurso político. Así, observamos el atravesamiento de la tecnología en la vida laboral – el investigador privado cuenta con herramientas transmediales al igual que quien se encuentra del otro lado de la pantalla para llevar a cabo su búsqueda. El «lectoespectador», según la denominación de Vicente Luis Mora (2012), tendrá por función reunir todas las piezas de un rompecabezas detectivesco, de modo que se involucra activamente mediante su imaginación en la construcción de la narrativa, bajo un principio de fragmentación e hipertextualidad propio de los lenguajes del siglo XXI. Al mismo tiempo, se le da importancia a aquellas profesiones clandestinas que subsisten por fuera de la ley (nacional-legal) desde tiempos inmemoriales – es el caso de Melquíades, gitano y brujo a un tiempo. Ese mismo sentido de existencias o características secretas inmemoriales, y con ello, anteriores a la Nación mexicana, convive con líneas tecnológicas transversales supranacionales, que indican un momento posterior a esa

idea política. Es decir, nos hallamos ante una convivencia entre oficios clandestinos ‘prenacionales’, tecnologías ‘supranacionales’ y un espacio aún nacional que se limita a conjugarlos, aunque su existencia se ve diluida por la primacía de prácticas y tecnologías que no le son propias, haciendo sobresalir la heterogeneidad por sobre su mentada homogeneidad. Así, pareciera más importante desarrollar estrategias que permitan esclarecer la investigación, aunque sea a costa de fondos y oficios ocultos o tecnologías que no son directamente controladas por el Estado-Nación, que anteponer la hegemonía de las instituciones estatales para la resolución del caso – sea la policía especializada, la investigación científica o los organismos que pudieran tener lugar. En cambio, el *locus* político solo reaparece por negación o superposición, por ejemplo, en la búsqueda de las instituciones. El caso más claro pareciera ser que exista una universidad, pero que, al mismo tiempo, ella sea invisible: ‘La Universidad Invisible’,⁶ cuyo DOMICILIO se encuentra en la Ciudad de México. Ingresé la dirección en un GPS y en menos de un minuto tuve en pantalla una enorme CASA COLONIAL (*Tatuaje*). También, el Mercado de Sonora alberga prácticas ilegales de brujería y ocultismo que han intentado ser racionalizadas por el cálculo moderno, sin que su silenciamiento significara su desaparición, sino la preservación de un circuito económico de formas no legisladas, pero aún legítimas de trabajo, un sitio de resistencia de lo premoderno. O bien, apela al propio nomadismo de pueblos como el gitano o el judío que han sido desterrados⁷ una y otra vez, produciéndose éxodos históricos que han dejado marcas en esos cuerpos poblacionales: tatuajes, simbologías, lenguas ocultas, huellas que cubren la pantalla y dirigen la atención lectora hacia la materialidad de la obra como nos enseña Hayles (2002).

Todos estos aspectos señalados hasta aquí convergen en un lenguaje común, ‘tatuado’ por nuevas materialidades en la virtualidad del suelo

6 Esta referencia podría ser un intertexto con la obra póstuma de Roberto Bolaño titulada *La Universidad desconocida*, que reúne una serie de textos diversos y que conforman lo que la crítica especializada ha considerado el libro más autobiográfico del autor chileno. La relación con esta mención en *Tatuaje* la encontramos a partir de dos cuestiones. Primero, en la idea del viaje polimorfo cuyo destino final es un enigma: una investigación en curso en el caso de la novela transmedia que analizamos aquí, una vida de escrituras migrantes en el caso de Bolaño. Por otro lado, en su domiciliación en México, lugar desde donde se posicionan algunos de los textos reunidos en el libro del chileno y DOMICILIO con mayúsculas de la acción de la obra estudiada en este artículo. Al igual que el intertexto con la novela de García Marquez, encontramos también aquí un posicionamiento latinoamericano de la obra.

7 Recordemos aquí que el Estado se define bajo la *lex terrae* lo que supone jurisdicción sobre una unidad territorial y con ello, una identidad nacional soberana.

mexicano: «El lenguaje es un virus⁸ (que tiene su origen en México)⁹ Verás. En este otro monitor llevo las estadísticas de las infecciones que está generando el spam de los sueños. No es preciso, pero aun así sabemos que se ha vuelto viral, ha salido de México» (*Tatuaje*). ¿Es posible para el discurso político ‘curarse’ del lenguaje de las múltiples identidades que conviven en México? ¿Es la Nación mexicana un intento de aglutinar en la lengua de la política la diversidad de códigos tecnológicos (futuristas), pero iconográficos (tradicionales) que busca descifrar el investigador? Podríamos decir que existe un lenguaje oculto – el de la diversidad identitaria que hemos descrito en la primera parte del análisis –, cuya epidemia comienza en la imaginería mexicana y no se detiene, sino que se expande a partir de nuevas tecnologías posibilitadoras (el GPS, Internet, etc.) – como hemos explicado respecto del uso de los medios. De modo que la obra se sirve de esas herramientas para hacer uso material de un lenguaje y visibilizarlo mediante la creación de un «tecnotexto» (Hayles 2002). El espacio público se llena de ‘tatuajes’ que dan cuenta de la expansión del virus, y de ello nos enteramos por el atravesamiento tecnológico-material sobre el lenguaje alfabético – mexicano y situado.

6 POR QUÉ. Contribuciones en la era digital

Como dijimos en el tercer apartado de este trabajo, durante un largo periodo la poesía visual permaneció al margen de la senda dominante, que se nutría de libros impresos y en donde la materialidad de las palabras y los experimentos en cruce con otras artes quedaban subsumidos a obras laterales y de tradición difusa. Sin embargo, siguiendo a Mendoza (2012) nos encontramos ahora con un cambio de época nodal que nos obliga a relacionarnos de un nuevo modo con la tecnología circundante. Esto involucra gran parte de nuestras prácticas cotidianas, nuestras decisiones y nuestro tiempo, en un mundo en donde el componente visual adquiere predominancia por sobre cualquier otra práctica cultural.

En ese torbellino dominado por imágenes, sonidos electrónicos, dispositivos móviles, máquinas y automatismos, las artes en su conjunto encuentran un lugar apropiado para la exploración crítica. Entonces, aquellas prácticas artísticas que parecían aisladas, que con mucha dificultad constituían grupos o ‘generaciones’, comienzan ahora a atravesar el camino de la experi-

8 Trazando un paralelo con el incipiente crecimiento de la electrónica durante las últimas décadas del siglo XX, Burroughs señaló en los setenta que el lenguaje era un virus y la única ‘cura’ sería el silencio o la literatura: «Borren las palabras para siempre’ [...] la palabra literaria fortifica el organismo contra las formas más insidiosas del mal; las palabras de los políticos, de los militares, de los comunicadores sociales, de los médicos, los psiquiatras# (Gamerro 1970, 12).

9 Aparece sin punto y seguido en el texto original.

mentación por la puerta grande. Y la literatura, que en tantas ocasiones ha expresado su desacuerdo con el factor dominante y que ha dado pasos de vanguardia, lo hace en este caso en asociación con aquellos que fundan las máquinas, con ingenieros y programadores con los que el/la artista trabaja en conjunto para construir sus tecnopoéticas y para luego exigir al lector su mejor versión. Porque esta literatura se basa en que sepamos leer una época a través de la insumisión que podemos ejercer con sus mismas armas.

Bibliografía

- Beiguelman, Giselle; La Ferla, Jorge (2011). *Nomadismos Tecnológicos. Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- Berti, Agustí (2011). «Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte», Kozak, Claudia (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad = Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión, 41-52.
- Block, Friedrich W. (no publicado). «Electronic Literature as a Paratextual Construction». *Electronic Literature Conference '17*. Porto: ELO, s.p.
- Borrás, Laura (2010). «Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14, 177-95. URL <https://www.jstor.org/stable/41430771> (2018-06-20).
- Brea, José Luis (2002). «Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica». Brea, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca, 112-24.
- Burger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Darley, Andrew (2000). *Cultura visual digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Escandell Montiel, Daniel (2012). «Lectoautoria y colectividad en la narratología de la blogoficción». *Congreso Iberoamericano de la Educación en las Lenguas y en las Culturas. IV Congreso Leer.es* (Salamanca, 5-7 septiembre). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1-12.
- Escandell Montiel, Daniel (2014). «El libro en la pantalla: hacia un nuevo ensayo en el siglo XXI con la escritura y edición digital». *Janus Digital* 3(2), 73-83. URL <https://goo.gl/GUGK6n> (2018-06-20).
- Flores, Leonardo (2018). «La literatura latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases, tradiciones». *Artelogie*, 11. DOI 10.4000/artelogie.1590.

- Gamerro, Carlos (1970). «Por un arte impuro». Burroughs, William, *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra, 9-19.
- Goldchluck, Graciela (2013). «Nuevos domicilios para los archivos de siempre. El caso de los archivos digitales». Goldchluck, Graciela; Pené, Mónica (comp.), *Palabras de Archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL, 35-57.
- Grossberg, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hayles, Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge; London: The MIT Press.
- Hayles, Katherine (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame (IN): University of Notre Dame.
- Jenkins, Henry (2008). «En busca del unicornio de papel: Matrix y la narración transmediática». Jenkins, Henry, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 99-136.
- Kozak, Claudia (comp.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. 2da ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2017). «Literatura expandida en el dominio digital». *El taco en la brea*, 6, 220-45.
- Landow, George (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Ledesma, Germán Abel (2017). «Entre la inmaterialidad y el énfasis físico: algunos experimentos literarios en el contexto digital». *Texto Digital. Revista de Literatura, Lingüística y Artes*, 13(2), 3-28. URL <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2017v13n2p3/35673> (2018-06-20).
- Mendoza, Juan (2012). *Escrituras Past_ Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Buenos Aires: Sigueluyendo.
- Molas, Joaquim; Bou, Enric (2003). *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- Ong, Walter (2011). «V. Lo impreso, el espacio y lo concluido». Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 117-36.
- Perednik, Jorge Santiago; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos (2016). *El Punto Ciego. Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio. The Blind Spot. An Anthology of Argentinean Visual Poetry From 7000 B.C. to the Third Millennium*. San Diego: San Diego University Press.
- Rajewsky, Irina (2005). «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, 6, 43-64. URL http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (2016-06-20).

- Ré, Anahí Alejandra (2011). «Arte, ciencia y experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas». Kozak, Claudia (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad = Actas del Seminario Internacional Ludióon-Paragraphe* (Buenos Aires, 12-13 septiembre de 2011). Buenos Aires: Exploratorio Ludióon, 21-30.
- Rettberg, Scott (2012). «Developing an Identity for the Field of Electronic Literature. Reflections on the Electronic Literature Organization Archives». URL <http://www.dichtung-digital.org/2012/41/rettberg.htm> (2018-02-08).
- Romano Sued, Susana (1997). «El espacio artístico y la metamorfosis estética. Reflexiones en torno a la tecnología, la tecnocultura y los espacios contemporáneos del arte». *E.T.C. Ensayo - Teoría - Crítica*, 8, 17-28.
- Ryan, Marie-Laure (2004). «2. La realidad virtual como sueño y como tecnología». Ryan, Marie-Laure, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 70-100.
- Sánchez Mesa, Domingo; Baetens, Jan (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 6-27. DOI 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536.
- Taylor, Claire (2017). «Entre 'born digital' y herencia literaria: el diálogo entre formatos literarios y tecnología digital en la poética electrónica hispanoamericana». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 79-90. URL 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271541.
- Tortosa, Virgilio (2008). «Una nueva lógica escritural. El hipertexto». Tortosa, Virgilio (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 50-97.
- Williams, Raymond (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Deconstrucción grotesca de las identidades oficiales coloniales y poscoloniales iberoamericanas

Del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán
al *Cosmopolitismo do pobre* de Silvano Santiago

Pedro Santa-María de Abreu
(Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Abstract This article explores the deconstructive function of grotesque elements in contemporary Spanish and Ibero-American Literature. Starting with *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* (1926), a highlight in Valle-Inclán's *esperpento* aesthetics, mocking what authors as Bakhtin or Foucault pointed out as “official truths”, both collective and individual. It is argued that grotesque representation establishes a subversive relation when confronted with epic or tragic modes, as established by aristotelic-horatian and dogmatic poetics. This may shed some light on the relation between grotesque structure and critical deconstruction, from the so-called Baroque era up until modernist and postmodernist essay, such as it is the case of one of the most thoroughly sophisticated contemporary writers in Brasil, Silvano Santiago, whose collection of essays *O Cosmopolitismo do Pobre* (2004) is the third pillar of our analysis.

Sumario 1 Mímesis, contramímesis. – 2 Políticas poéticas de lo grotesco. – 3 El Esperpento: ¿un grotesco ibérico e iberoamericano? Barrocas vanguardias.

Keywords Iberian and Latin-American Comparative Studies. Classical and contemporary poetics. Grotesque esperpento. Contemporary narrative. Postcolonial identities. Deconstruction. Baroque. Modernism. Valle-Inclán. Silvano Santiago.

1 Mímesis, contramímesis

Como se sabe, el modo de representación dominante en los espacios públicos y privados occidentales ha sido el de la mimesis clásica, cuya teoría formularon Aristóteles (s. IV a.C.) y Horacio (s. I a.C.), además de todo un linaje de comentarios, añadidos, selecciones, reelaboraciones y especificaciones de toda la recepción posterior de sus poéticas, a las que se suele denominar, simplificando un poco el fenómeno, como *clásicas*.

El sistema clásico de la mimesis, recordemos, tiene como base estas palabras (más descriptivas que normativas) del estagirita:

puesto que los que imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores [...] también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos; por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Dilíada*, peores [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales. (García Yebra 1974, 1448 a)

Posteriormente, Horacio profundizaría, con su influyente *Epistula ad Pisones* de finales del siglo I a. C., en la aplicación del principio lógico de no contradicción, en armonía y coherencia, a una poética de la creación literaria. Redenominada no mucho tiempo después como *Ars poetica* por Quintiliano y publicada en torno al año 13 a.C., con el siguiente *incipit* se abre (Iriarte [1777] 2008):

Si por capricho uniera un Dibuxante
 Á un humano semblante
 Un cuello de caballo, y repartiera
 Del cuerpo lo restante,
 Miembros de varios brutos, que adornara
 De diferentes plumas, de manera
 Que el monstruo cuya cara
 De una muger copiaba la hermosura,
 En pez enorme y feo rematará;
 Al mirar tal figura,
 ¿Dexarais de reiros, ó Pisones?
 Pues, Amigos, creed que á esta pintura
 En todo semejantes
 Son las composiciones
 Cuyas vanas idéas se parecen
 Á los sueños de enfermos delirantes,
 Sin que séan los pies ni la cabeza
 Partes que á un mismo cuerpo pertenecen.¹

1 Humano capiti ceruicem pictor equinam | iungere si uelit et uarias inducere plumas
 undique collatis membris, ut turpiter atrum | desinat in piscem mulier formosa superne,
 spectatum admissi, risum teneatis, amici? | Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
 Persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae | Fingentur species: ut nec pes nec caput uni
 Reddatur formae.

Rechazo de la disonancia; aplicación de la lógica y del llamado *sentido común* a la representación artística. Ha sido éste el modo de representación dominante, el de las poéticas aristotélico-horacianas, con sus variaciones medievales, renacentistas, barrocas y neoclásicas (por seguir las convenciones periodológicas al uso), con sus fluctuaciones de recursos, esquemas, trucos y efectos, como por ejemplo la aparente, sólo aparente, oposición entre el esquema clásico narrativo *presentación-nudo-desenlace* y el procedimiento, igualmente clásico, del *incipit* de la narración *in medias res*. Jerarquía de los modos de representación: lo alto con lo alto, lo bajo con lo bajo. Elevación, rebajamiento. En las poéticas clásicas, la jerarquización de las representaciones distingue entre clases superiores y clases inferiores de mimesis.

Los sistemas semióticos de representación, desde la literatura hasta el cine, desde los géneros informativos hasta los circos máximos de nuestra contemporaneidad (fútbol, olimpiadas, espectáculos de masas como el pop o el rock), se han desarrollado, ayer y hoy, dentro de esquemas miméticos clásicos (tradicionales), con sus jerarquías narrativas, sus tipologías genéricas y sus personajes dramáticos.

En nuestro tiempo, la oscilación entre el modo trágico y el modo épico, con sus tonos variables de solemnidad, aunque nunca dejando de predominar lo solemne o un punto de excitación épica o trágica, configura una gran parte de las actuales representaciones textuales y audiovisuales (en los cuales son tan significativos los discursos lingüísticos como las informaciones y los estímulos audiovisuales). Ello está en consonancia con las predilecciones discursivas por parte de lo que Silviano Santiago (2004, 82), en su *O Cosmopolitismo do Pobre*, denomina «as falas institucionais hegemônicas».

Tales hablas oficiales, o discursos institucionales hegemónicos, corresponden a poderes institucionalizados y reflejan y transmiten, sobre todo, el poder simbólico sobre el cual teorizara Pierre Bourdieu (1989). Son los discursos de las instituciones sociales, de la educación, de las instrucciones sociales; los discursos de la «Auctoritas» moral y castrense, que antropológicamente preceden a las formulaciones poéticas de Aristóteles, de Horacio, del 'Longino', del 'Pinciano', de Boileau (Fuhrmann 2011). La tragedia y la épica son los modos de representación de prestigio, sobre todo cuando se los enfrenta a la comedia, entre nuestras complejas tribus occidentales. No cabe discriminar artificiosamente entre lo oficial y una supuesta entidad popular, un «volksgeist» tan idealizado como cualquier ficción sociológica en la que lo concreto se diluye hasta alcanzar inconcreciones metafísicas que lo anulan: las mayorías sociales, o ese concepto de pandora al que se le ha dado en llamar *pueblo* y que ha servido para todos los fines, no prefieren la comedia a la tragedia (o al drama, en fin, la tragedia burguesa), no desean más la distanciaci3n ir3nica o la risa de la burla que la exaltaci3n épica. Como hipótesis probatoria, pensemos en el éxito *popular* (y mundial) de una telenovela como *Los ricos también*

lloran (México, 1979), de las superproducciones melodramáticas o épicas (fabricadas o no en el imperio estadounidense - extensión, al fin y al cabo, de Europa), del predominio de subgéneros de aventuras con mayores o menores tintes bélicos en una de los subgéneros ficcionales contemporáneos (y al alza): los videojuegos. O del género realista audiovisual por antonomasia: los *reality shows*. La vida *como es*.

Así, lo cómico grotesco se distingue como modo de representación alternativo a las mímisis clásicas de prestigio, que han servido (sobre todo en la época contemporánea) para poner en tela de juicio y en última instancia para criticar aquello que Bajtín llamó, en su obra maestra sobre Rabelais y el grotesco medieval europeo, verdades oficiales (Bajtín 1984, 11). En cierto sentido, la representación grotesca parte de un principio que Bourdieu señala con relación a la actividad científica en un sentido amplio:

construir um objecto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objectividade das organizações sociais e nos cérebros. (Bourdieu 1989, 34)

2 Políticas poéticas de lo grotesco

Al interpretar los fenómenos culturales contemporáneos, resulta sumamente provechoso contar con una poética de lo grotesco. Lo grotesco no es algo en sí, en realidad no existen objetos grotescos. Aquello a lo que llamamos grotesco es, en realidad, un efecto de la representación grotesca. Según la gran especialista actual en el tema, Frances Connelly:

lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa - más un verbo que un nombre. [...] Lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco, porque en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» o «normal». (2012, 25)

Podemos sintetizar qué mecanismos estilísticos confluyen en una representación grotesca. En general, se trata de recursos que disuelven las categorías de clasificación lógica de lo real, mezcla asimétrica de elementos incoherentes que genera híbridos que *se perciben* como monstruos. Por

ello, predominan las figuras de estilo transcategorizantes: transcronismos y transubicaciones (anacronismos, desenchajes espaciales), personificación de lo no humano, animalización o vegetalización de lo humano, reificación (o cosificación), máscaras, deformaciones, reducciones, hipertrofias, proliferación, además de las adjetivaciones insólitas y la distorsión del lenguaje. Ello significa que lo grotesco funciona desde la metáfora, proceso cognitivo fundamental en la construcción de la representación de lo real generada por las estructuras neurológicas (como desde el estudio clásico de Lakoff y Johnson, hasta António Damásio, se establece con gran despliegue teórico-empírico). Es ésta la razón por la que la representación grotesca deconstruye las «falas hegemônicas» (Santiago 2004), que no dejan de ser son redes de metáforas cuya metaforicidad se oculta tras la potencia del discurso de poder. Lo grotesco tiene un propósito fundamentalmente satírico, paródico, degradante, que busca el extrañamiento del receptor respecto a los lugares comunes en los que lo representado se naturaliza, se desmetaforiza en cuanto discurso. El proceso grotesco confunde, disuelve las perspectivas, abriendo puntos de vista. Sátira y parodia de los modos de representación de prestigio, entre los que se incluyen las historias nacionales, sus héroes y sus mitos.

Recordemos la definición clásica de Wolfgang Kayser, que según Bajtín sólo se podía deducir de obras grotescas modernas y contemporáneas:

Lo grotesco es una estructura. [...] *Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación.* [...] por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. [...] a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en las que fundamos nuestra orientación en el mundo. (Kayser 2010, 309-10)

Desafiando las poéticas clásicas, lo grotesco combina la tragedia con factores de comicidad; o, mejor, viste lo trágico de cómico.

Sobre la relevancia de lo grotesco en el ámbito de nuestro estudio, cabe señalar que para interpretar mejor algunos objetos destacados de la creación artística contemporánea iberoamericana (o latinoamericana, que para lo que nos interesa aquí vendría a ser casi lo mismo) una poética de lo grotesco resulta esencial. Nos referimos a novelas como *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1949), *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez (1975), *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963) o los relatos de Juan José Arreola (años cuarenta y cincuenta). Y también la línea pictórica contramimética que surge muy claramente en el dieciochesco Goya de los *Desastres de la guerra*, los *Caprichos*, los *Disparates*, en sus *Pinturas negras*, dirección de las artes plásticas con la cual, entre el impresionismo y las vanguardias *llamadas* históricas, se producirán obras contemporáneas de la categoría de un Picasso, un Miró, un Grosz, una Maruja Mallo, una Tarsila do Amaral o un Wilfredo Lam. Los cuales, aunque

se presenten como canónicos para *algunos*, no nos engañemos, en realidad no lo son si tenemos la consciencia de que el canon realmente *actuante* es el que comparten las élites dirigentes y las mayorías sociales: las mimesis clásicas, lo solemne, lo grave, lo épico, lo altisonante, lo bélico, lo sacerdotal, lo *hüge*. Poéticas más adecuadas para la predisposición a la disciplina y la obediencia a ganchos transcendentales (como Dios, el Deber, la Patria, la Empresa). Esto es, más convenientes para la efectividad funcional de las instituciones rectoras: el ejército y la religión. No cambian este hecho ni los sufragios universales ni los regionales, ni la ausencia de éstos, ni siquiera los carnavales abigarrados de los *shopping centers*.

Interesaría conocer, en este punto, qué función tiene la representación grotesca en sociedades con un nivel elevado de coacción de la libertad de expresión y, por lo tanto, de la creativa. Claramente, ha habido una mayor producción grotesca en épocas de mayor libertad de expresión que bajo dictaduras o regímenes autoritarios (de las que tanta experiencia han tenido los países ibéricos e iberoamericanos); aunque, por otro lado, existen suficientes excepciones como para matizar aquella afirmación (el grotesco del siglo XVII en España, por ejemplo, o la España de Primo de Rivera). El hecho de que para alcanzar el efecto grotesco sean la burla, el ataque, la ridiculización, algunos de los principios clave, hace que lo grotesco no haya servido solamente para criticar (esto es, poner en crisis, relativizar) las «falas hegemónicas institucionais» sobre las que reflexiona Silviano Santiago (2004), sino además (y mucho) para, por parte del poder institucionalizado, señalar y linchar simbólicamente a minorías, cabezas de turco, enemigos internos, etc. Porque, para qué negarlo, tan humano es el deseo de imitar para aprender y conocer como la voluptuosidad del linchamiento (lo saben bien los accionistas de las empresas de redes sociales): y es ésta, la burla humillante, una de las funciones esenciales de lo grotesco. Hacia qué y a quién se dirige en cada momento la representación grotesca, en cada obra específica, eso es lo que hay que discernir y matizar ante cada caso concreto. En el nuestro, la deconstrucción de los discursos oficiales en el contexto iberoamericano a partir de una de las grandes voces narrativas en lengua española del siglo XX: Ramón del Valle-Inclán y su poética del Esperpento.²

Abramos aquí un inciso. Es, hasta cierto punto, anómalo el desconocimiento de la figura y la obra de Valle-Inclán fuera de España, o externamente a los ámbitos del equívocamente denominado *hispanismo*. No parece lógico, cuando consideramos la categoría de Valle dentro de la no menos equívocamente denominada *literatura española* (Aseguinolaza 2012, 1-9). La influencia de nuestro escritor en las literaturas en castellano producidas

2 La mayúscula es opción nuestra, a pesar de que en la bibliografía, en general, lo encontramos en minúscula, tal como se indica en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Lo hacemos para destacar el programa de Valle-Inclán (respecto a la primera acepción del vocablo en este diccionario: «Persona, cosa o situación grotescas o estrafalarias»).

a uno o a otro lado del Atlántico justificaría un mayor conocimiento de algunos de sus textos, sobre todo de Tirano Banderas. Dicha influencia es manifiesta y explícita en autores como Alfonso Reyes, Roa Bastos o el ya mencionado Alejo Carpentier. En cierto sentido, tal error es el resultado de la circunscripción del estudio de la creación artística, en cada país, a lo *nacional*. Tratándose de un autor con características propias de tendencias transnacionales, lo cual debería situarlo al lado de creadores internacionalizados, como Proust o Joyce (Villanueva 2005), su denominación de origen controlada dentro de lo *español*, junto al encaje algo escolástico de su figura en la órbita de (para algunos autores nada despreciables) aquella inventada Generación del 98, recluye a Valle-Inclán a una suerte de *provincianización* académica que lo confina a espacios mucho más reducidos de lo que le correspondería, en rigor y a nivel extraespañol.

Es el mismo fenómeno que ocurre con ciertos autores respecto a las literaturas *brasileña* o *francesa* (=occidental). Así reflexiona el ensayista Silviano Santiago:

Lê-se sempre Guimarães Rosa no contexto nacional; pode-se lê-lo no contexto universal. Lê-se sempre Marcel Proust no contexto francês, ocidental; pode-se lê-lo no contexto brasileiro, ou, ainda, no contexto africano. Ler uma obra que saliente apenas os aspectos regionais de determinado país, no próprio contexto regional que a significa, acaba redundando na maioria dos casos em exemplo lamentável de provincianismo. (2004, 168)

Obviamente, a la deconstrucción de los corsés e inexactitudes derivados de lo *nacional* se podría proceder desde el comparatismo. Como escribe Helena Buescu (2001, 33):

conceitos como o de supranacionalidade, que substitui (com inegável vantagem, a meu ver) o conceito de internacionalidade, surgirão como integradores de ambos os pólos (nacional e supranacional), [...] as fronteiras de uma nação não rasuram nem conseguem esbater as passagens culturais e mais especificamente literárias que estão na base de qualquer dita 'literatura nacional' (e mesmo, radicalmente, a fundam).

Ello, a pesar de que los sistemas educativos primarios y secundarios impuestos por los Estados o protoestados contemporáneos no permitan que dicho enfoque (verdaderamente transnacional) se extienda a la mayoría de la población. Jerarquías miméticas, jerarquías educativas: clase a, clase b, clase c; primera, segunda, tercera divisiones.

Pero no nos desviemos tanto. Volviendo al hilo principal de nuestro análisis, el propósito de la representación grotesca de Valle-Inclán es muy claro: la crítica social, económica y cultural de los ámbitos poscoloniales ibérico

e iberoamericano de las primeras décadas del siglo XX. Si no todo grotesco es político, como de hecho no lo eran los originales elementos decorativos bautizados en el Renacimiento como *grutescos*, el Esperpento sí que lo es, siempre. No se dirige a individuos, sino a sistemas de producción y de explotación económicas, con sus repertorios icónicos, textuales, simbólicos, *ergo* identitarios. Los individuos, como la figura del Tirano Santos Banderas (dos apellidos inequívocamente simbólicos, casi de personaje infantil, con su representación de los dos principales ejes del poder institucional), no son tales, no representan la psicología humana (al modo realista o naturalista): se nos representan como marionetas, fanticos, saltimbanquis, siniestros maniqués de palo o de madera. El caudillo es «corneja sagrada», «gara-bato de un lechuzo» (2007, 36), «momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios» (2007, 37), «momia indiana» (2007, 223), «máscara» (2007, 224), «rata fisgona» (2007, 229) que habla con «verde mueca» (2007, 79), «salivando venenosos verdes» (2007, 229).

Esta es la representación satírica, contramimética, del poder autoritario en el modo esperpéntico. Un caudillo autoritario, en la cual confluyen recursos de la tradición grotesca, que serán también los recursos del Esperpento. Augusto Roa Bastos reconocía así la influencia de *Tirano Banderas* en la producción novelística latinoamericana:

La novela de don Ramón del Valle-Inclán se perfila así definitivamente como el modelo fundador de la saga de dictadores de la literatura latinoamericana y caribeña [...] Inauguraba ella un tema de encrucijadas tejiendo los elementos de una realidad de pesadilla en la irrealidad de los signos de la escritura.³

3 El Esperpento: ¿un grotesco ibérico e iberoamericano? Barrocas vanguardias

En la escena XII de la tragicomedia *Luces de bohemia. Esperpento* (1920), el personaje principal, Max Estrella, admirador decadente (y amargamente desencantado) del americano Rubén Darío, formula - en la inminencia de su muerte - un esbozo de definición del programa estético del Esperpento:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. *El sentido trágico de la vida española* sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación

3 Augusto Roa Bastos, «Valle-Inclán, fundador de la saga de los dictadores latinoamericanos». *ABC, Sábado Cultural*, 4 de enero de 1986, II (citado por Doughery 1998, 158).

grotesca de la civilización europea [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Valle-Inclán 2009, 168-9; cursiva del Autor)

El Esperpento ha sido objeto del estudio de eminentes críticos, como Antonio Risco, Zahareas, Cardona, Zamora Vicente, Speratti-Piñeiro o Darío Villanueva. Baladí sería demorarnos en ello. Es una poética que plantea representar grotescamente la sociedad solapando modelos clásicos a actores o tipos sociales del presente, en deformación sistemática («matemática de espejo cóncavo»). Es una poética geolocalizada: opone lo español, o lo ibérico, o lo iberoamericano, a la «civilización europea».

Como hemos recordado, las poéticas clásicas identificaban, de una u otra forma, lo solemne con el bien (hombres mejores, héroes, dioses) y lo risible o no solemne con el mal (hombres peores, viciosos, vulgares): dándole la vuelta a la tortilla, aunque sin abstraerse de la línea tradicional de las poéticas, con éstas mismas jugará Valle-Inclán al enunciar su teoría de las «tres alturas». Según el escritor, quien así se expresaba en 1928:

hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas - y ésta es la posición más antigua en literatura -, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como [...] si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare.

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.

El mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica

no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*. (Martínez Sierra 1994, 393-7)

Antonio Risco, en un estudio fundamental sobre la estética del Esperpento, interpreta la dimensión nihilista del Esperpento, su rechazo destructivo de los «discursos institucionais hegemônicos». Para el crítico:

la desmitificación de tantos valores patrióticos tradicionales que suponen sus esperpentos no significa más que un grito de rebeldía contra los fundamentos de una sociedad monstrenca en que se sentía asfixiado. (Risco [1966] 1975, 14)

Por otro lado, y esto es esencial para nuestro análisis, Risco traza una línea que va del barroco, por el romanticismo y el simbolismo hacia las vanguardias. Afirma el crítico que:

Para nuestro propósito interesan en especial las caóticas [enumeraciones] [...] que suponen otra de las particularidades que ligan a Valle-Inclán a la tradición barroca. El conjunto de la obra esperpéntica supone ya una auténtica enumeración caótica que sugiere a la vez un gran bazar de muñecos, una feria de atracciones, el carnaval, abigarrados espectáculos de multitudes, los toros por ejemplo, el rastro, un aquelarre. Y con todo lo que esto tiene de decorativo y extraño, bullicioso y triste, brillante y ajado, pintoresco y horrible. [...] Se trata de un espíritu orgiástico que se deleita en el esplendor del mismo mundo que destruye. (221-2)

Relaciona, transtemporalmente, la representación escéptica de lo humano a través de fanticos, para el desarrollo, en la literatura, de acciones desmitificadoras en las que se rebaja lo humano desde la ironía, que en el esperpento llega a ser «total en su negatividad» (50). Nihilismo, como rechazo crítico de una sociedad anómala y prolífica en monstruos. Un nihilismo, por ende, político y no menos transterritorial. Como leemos en su estudio:

A finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y en el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral alemán, las «boutades», parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico, de Apollinaire – recuérdese, por ejemplo, su farsa *Les mamelles de Tirésias* (1917) –, la farsa de Alfred Jarry *Ubu Roi* (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka, que aunque conocido más tarde escribía por los mismos años en los que Valle redactaba sus primeros esperpentos, etc., porque tal corriente llega hasta

hoy día. [...] el esperpentismo es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual, ni siquiera nacional, sino europea, esto es, que en artísticas que les precedieron inmediatamente y la imagen del mundo contemporáneo. (88-90)

Si añadimos movimientos vanguardistas como el Estridentismo de Males-Arce o el Pau-Brasil de la Semana Modernista de São Paulo, podemos afirmar, con Antonio Risco, que para la deconstrucción nihilista valleinclaniana era necesaria una estética grotesca, sistemáticamente grotesca. Algo común a la mayor parte de las vanguardias, a uno o al otro lado del Atlántico. En fin, concluye el crítico que:

partiendo de esta visión negativa del presente, el esperpento valleinclanesco se profundiza más y más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser. (106)

Volvamos a aquellas palabras de Max Estrella en *Luces de bohemia* sobre el supuesto «sentido trágico de la vida española», España como «deformación grotesca de la civilización europea».

Aparentemente, el Esperpento se configuraría, si nos atenemos a esta formulación, como una poética de lo grotesco cuyo tema central sería *lo español*. Es importante, en este punto, detenernos sobre la confusión terminológica que hace que tanto autores cultísimos, como Valle-Inclán, como gran parte del resto de los españoles, hagan equivaler sinonímicamente los tan polisémicos y diferentes conceptos de *hispano-* (en tanto sufijo), hispánico, español, ibérico, peninsular. No es éste el lugar para problematizar en torno a este secular error cuyo arraigo en las ciencias sociales y humanas parece ser irresoluble (se trata de una usurpación metafórica más que consumada, como tantas otras: América por EUA, Lusitanismo por estudios de lengua y cultura en portugués, galo por francés, africano por negro, y no paremos de contar). A nosotros, nos interesa comprender que cuando Valle escribe sus Esperpentos, abarca temáticamente ámbitos de lo español (en épocas, escenarios o personajes), de lo portugués, de lo (ibero) latinoamericano.

Si su plan de representar lo humano, basándose en los recursos caleidoscópicos vanguardistas y en las técnicas de lo grotesco, se formalizaría, probablemente, a partir de su experiencia como reportero de la Primera Guerra Mundial (sobrevolando la batalla de Verdún, en 1917), Ramón del Valle-Inclán sólo desarrollaría sólidamente tal proyecto (aplicación vanguardista del antiguo modo de representación grotesco) en obras como las que estamos citando, en los años veinte, y ello jugando y deconstruyendo con motivos y asuntos ibéricos e iberoamericanos. Ibéricos,

porque Valle incluye también lo *portugués* en su obra esperpéntica con personajes como Manolo, El Rey de Portugal, «golfo largo y astroso, que vende periódicos, ríe asomando a la puerta y como perro que se espulga» (Valle-Inclán 2009, 66). Personaje que aparece fugazmente en la tercera escena de *Luces de bohemia* pero cuya referencia a la ya entonces república de Portugal (instaurada en 1910) no deja de ser significativa. No olvidemos que *Luces de bohemia* se publica en volumen (1924) en un contexto político-social de la historia de España en el que la dictadura conservadora de Primo de Rivera, bajo el reinado de Alfonso XIII de Borbón, rige las administraciones del país. Hay que fijarse, también, en las referencias a Lisboa en esa misma escena o en los esperpentos reunidos bajo el título *Martes de carnaval* (1930). Según Risco:

Es cierto que el tema constante que ofrece la obra de Valle-Inclán se refiere exclusivamente a distintos aspectos de la historia, de la política y de la vida hispánicas - y no digo españolas porque ha querido simbolizar, como es sabido, toda Iberoamérica en la novela *Tirano Banderas*. Pero esto nada demuestra respecto al alcance que él haya pretendido dar a tal arte incluso en su dimensión satírica, ya que al mundo hispánico se reducía en rigor su experiencia y, por tanto, es natural que le sirviese de primer plano. ([1966] 1975, 100-1)

Tampoco deseamos soslayar la distinción que Silviano Santiago (2004, 91) aprecia entre Brasil e Hispanoamérica, separación que supondría, en una lectura ligera, una objeción a nuestra idea fundamental de que la crítica del Esperpento abarca a toda Iberoamérica en su conjunto imperial y posimperial luso español (o hispanoportugués).

Creemos, sin embargo, que hay más analogías que discrepancias entre ambos colonialismos y poscolonialismos, sin olvidarnos de destacar una común identidad barroca. Esto es, y si se quiere, una comunión de estilo barroco. Además, existe, en Iberoamérica, toda una gran unidad de destino en la explotación universal (en sintonía los datos que Eduardo Galeano explayaba en 1971 en *Las venas abiertas de América Latina*)⁴. Como en *O cosmopolitismo do pobre* escribe Silviano Santiago, refiriéndose a las literaturas de vanguardia:

4 El ensayista mexicano Jorge Volpi (2009, 51) se refiere a este libro como «la engañosa pero siempre inquietante narración de Galeano». Ello, porque «hacia recaer todos los males de la región en los *otros*». Sin embargo, no deja de reconocer que «como pocos panfletistas de nuestro tiempo, Galeano supo poner el dedo en la llaga y, a treinta y cinco años de distancia - y a veinte de la caída del muro - conserva intacta su capacidad de indignar». Son razonables los motivos de la indignación, de hecho, y es este escándalo el que anima las representaciones del Esperpento.

Em nações como os Estados Unidos e nas demais nações latino-americanas, basicamente constituídas e construídas pela imposição violenta da cultura europeia branca sobre culturas distintas, pelo patriarcalismo religioso cristão e pela escravidão negra, as obras literárias que escapavam ao padrão conformista e conservador da nacionalidade europeizada atingiam a dois alvos simultaneamente: tanto apontavam para as estigmatizações internas, locais, quanto para as externas, universais. Em outras palavras: atacavam os padrões da política nacional conservadora que, por um lado, excluía da discussão política a voz dos operários e que, por outro lado, perseguia ou silenciava os cidadãos negros, índios, judeus e até mesmo as mulheres brancas. Também atacavam, pelo viés da utopia socialista e da mescla de culturas, o carácter histórico, sangüinário e opressivo, da Conquista e da colonização ocidental. (2004, 172)

Valle-Inclán, por otro lado, en su *Tirano Banderas*, no plantea una bipolarización exclusiva de poscolonia frente a posmetrópoli (ambas son, dentro y fuera de la novela, una suerte de sociedad de naciones que actúan en la poscolonia con la intervención directa de sus representantes diplomáticos y pecuniarios). En el discurso de uno de sus personajes, el Licenciado Sánchez Ocaña, se expresa con claridad la voz del escritor y su postura crítica frente al fenómeno colonial y poscolonial:

El criollaje conserva todos los privilegios, todas las premáticas de las antiguas leyes coloniales [...] Nuestra América se ha independizado de la tutela hispánica, pero no de sus prejuicios, que sellan con pactos de fariseos, Derecho y Catolicismo. No se ha intentado la redención del indio que escarnecido, indefenso, trabaja en los latifundios y en las minas, bajo el látigo del capataz. (Valle-Inclán 2007, 69)

Valle plantea, en la línea de lo que hicieran intelectuales como Bolívar, Martí o Rodó, una oposición entre civilización y barbarie, pero superando la comparación de los simbólicos Ariel y Calibán y defendiendo una emancipación absoluta de lo americano indígena frente a lo europeo, cuyo abrumador y sofisticado complejo exploratorio de gentes y territorios se corresponde con el refinamiento, la exquisitez, la *alta cultura*. Ergo, el barroco. Podemos fijarnos, por ejemplo, en la siguiente descripción retirada de *Tirano Banderas*.

La Legación de España se albergó muchos años en un caserón con *portada de azulejos y salomónicos miradores de madera*, vecino al recoleto estanque francés llamado por una galante tradición *Espejillo de la Virreina*. El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su *Majestad Católica*, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un

ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de *bailarín*. Lucio, grandote, abobalocado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melodías: Le hacían rollas las manos y el papo: Hablaba con *nasales francesas* y mecía bajo sus carnosos párpados *un frío ensueño de literatura perversa*: Era un desvaído figurón, *snob literario*, gustador de los *cenáculos decadentes*, con rito y santoral de *métrica francesa*. (Valle-Inclán 2007, 45; cursiva del Autor)

Estilo barroco al servicio de una deconstrucción vanguardista y política: estilo como modo de rebelión política. Forma parte del proyecto de crítica colonial y poscolonial del Esperpento, que necesariamente mira al presente como acumulación, encaje y desencaje de momentos, figuras, temas, formas del pasado, de los muchos pretéritos no definitivamente idos. Además, que la técnica valleinclaniana se asocie a lo barroco tiene una doble fundamentación: por un lado, como hemos afirmado, el estilo barroco se presta a la deconstrucción de las verdades oficiales, aparte de que lo poscolonial iberoamericano está sujeto a una contextualización necesariamente barroca. Respecto al primer aspecto de nuestra reflexión, podemos citar a otro gran ensayista (y novelista experimental) iberoamericano, Severo Sarduy, autor de *Cobra* (1972), quien escribió, en su ensayo «Barroco» ([1987] 1999, 1200): «contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios [...] relacionando antitéticamente sujeto y predicado».

Este escritor cubano, en aquello que, aquí, la denominación nacional pueda significar algo (aún) compara el lenguaje barroco con el delirio. Cuando la dinámica social, económica, cultural se percibe como delirio, manicomio, no queda otra que representarla con ajuste a *lo real*:⁵ esto es, con el modo grotesco. Y volvemos al barroco, al lenguaje barroco, al modo barroco de representar una realidad demasiado compleja, demasiado excesiva para las simplificaciones discursivas oficiales. Así define Severo Sarduy la textualidad barroca:

el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula. Su sentido es la insistencia de su juego. ([1987] 1999, 1221)

5 Citamos a Silviano: «se não for abusivo o uso desse conceito neste contexto» (Santiago 2004, 125).

Nunca dejando de ser la perspectiva crítica juego: sometiendo el delirio a «reglas matemáticas», se regula la locura, se juega con ella. Es un juego nihilista, modo de manifestación de rechazo hacia los sistemas sociales del utilitarismo que son objeto de las críticas vanguardistas, y por extensión, apropiación del lujo, de lo excesivo, de la hipérbole. El juego, la dimensión lúdica, ociosa, filosófica, placentera, de la exuberancia textual, son indisolubles del juego grotesco. Como escribía, en la misma obra, Sarduy:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes [...] Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer [...] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse - ese suplemento de valor- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo. (1250)

No por casualidad se considera a Velázquez ejemplo máximo del barroco pictórico en la Península Ibérica. Pintor de reyes y de enanos a un tiempo, desjerarquizados, atento a un tiempo a príncipes y bufones, Velázquez entromete el elemento picaresco, marginal, desasosegante, en las representaciones hegemónicas institucionales, en medio de los «barões assinalados» que canta Camões en su épico *Os Lusíadas* (1578). Situando lo feo, lo no canónico, en el centro de la representación. Y esto es clarísimo en *Las meninas* (1656), como Michel Foucault, en *Les mots et les choses* destacaba:

O primeiro olhar que lançamos ao quadro revela-nos o que constitui este espectáculo composto de *olhares*. São *os soberanos*. Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões. Reconhecemo-lo, no fundo do quadro, nas duas pequenas silhuetas que reverberam no espelho. No meio de todos estes rostos atentos, de todas essas figuras ataviadas, *elas são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens: um movimento, um pouco de luz bastariam para os fazer desvanecer-se*. De todas essas personagens representadas, *são elas também as mais desprezadas*, pois ninguém presta atenção a esse reflexo que desliza para trás de toda a gente e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado; na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais afastada de toda a realidade. (1988, 69; cursiva del Autor)

Es, por ende, indisoluble el estilo de lo grotesco, que lo necesita aunque no sea éste, en sí, simplemente, estilo; el estilo condiciona la percepción, y desde la percepción se construye la representación. Lo grotesco es, sobre todo, una cuestión de percepción. Por eso mismo escribe Frances Connolly que:

lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos

y límites. De forma similar, no hay determinados temas inherentemente grotescos: más bien, hacen visible una brecha cultural, creando una condición que se percibe como grotesca porque elide diferencias y desestabiliza lo que había sido absoluto e incuestionable. (2012, 25-6)

Valle critica la acción colonial y reclama lo nativo, rechazando las estructuras de poder *européas* (economía, cultura, religión) desarrolladas en y por los imperios (el español y el portugués, que no debemos olvidar que entre 1580 y 1640 estuvieron bajo una misma administración). Como haría, décadas después del *Esperpento*, Stanley Kubrick en sus mejores películas, Valle interconecta o asocia la civilización, la alta cultura, las exquisiteces artísticas con la barbarie, el terror, la explotación, la esclavitud. No hay pirámides sin esclavos, ni escoriales sin súbditos, parecen decirnos ambos creadores.

El modo de representación grotesco deconstruye la metáfora fosilizada de los discursos oficiales hegemónicos. Es lo que tenemos en *Tirano Banderas*, y en una parte muy importante de la *ficción* contemporánea. A su manera, también el ensayo, y por lo tanto *O cosmopolitismo do pobre*, es un género literario grotesco, pues en él se asocia y relaciona cualquier aspecto de lo real, sin obedecer a jerarquías sistemáticas o de un orden lógico cerrado. A pesar de su importancia en la producción artística contemporánea, lo grotesco sigue teniendo una recepción minoritaria o, en cualquier caso, marginal: la mimesis clásica, la oficial, sigue siendo la de las élites dominantes y la de las masas dominadas y, por lo tanto, la de sus discursos correspondientes, los cuales convergen en los grandes y pequeños rituales comunes de la vida en sociedad.

Bibliografía

- Aseguinolaza, Fernando Cabo (2012). *El lugar de la literatura española*. Vol. 9 de *Historia de la literatura española*. Dir. y Prólogo general de José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.
- Bajtín, Mijail [1964] (1984). *Rabelais and his World*. Transl. by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel.
- Buescu, Helena Carvalhão (2001). *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 33.
- Connelly, Frances (2012). *El factor grotesco = Catálogo de exposición* (Málaga, 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013). A cura de José Lebrero Stals. Málaga: Fundación Museo Picasso de Málaga.
- Dougherty, Dru (1998). «Tirano Banderas, novela transcultural». Santos Zas, Margarita; Iglesias Feijoo, Luis; Serrano Alonso, Javier; Juan Boulufer, Amparo de (eds), *Seminario internacional Valle-Inclán (1898-*

- 1998): *Escenarios (2000) = Actas del Seminario Internacional* (Santiago de Compostela, noviembre-diciembre 1998). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 145-58.
- Foucault, Michel (1988). *As Palavras e as Coisas*. Trad. de A. Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70. Trad. de: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fuhrmann, Manfred (2011). *La teoría poética de la antigüedad*. Trad. de Alfonso Silván Rodríguez. Madrid: Dyckinson. Trad. de: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, "Longino"*. Dusseldorf; Zurich: Artemis; Winkler Verlag, 2003.
- García Yebra, Valentín (trad., ed.) (1974). *Aristóteles: Poética*. Ed. trilingüe. Madrid: Gredos. URL <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf> (2018-11-17).
- Iriarte, Tomás de [1777] (2008). *Horacio: Arte poética*. Alicante; Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Biblioteca Nacional. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/> (2018-11-30).
- Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. de J.A. García Román. Madrid: Antonio Machado Libros. Trad. de: *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Berlin: Gehrard Stalling, 1958.
- Mañas Núñez, Manuel (2012). «La Epistula ad Pisones de Horacio: su normalización como ars poetica hasta el Renacimiento». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32(2), 223-46.
- Martínez Sierra, Gregorio (1994). «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra». Valle-Inclán, Joaquín del; Valle-Inclán, Javier del (eds), *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia, Pre-Textos, 393-7. Ed. or., *ABC*, 7 de diciembre de 1928.
- Risco, Antonio [1966] (1975). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el "Ruedo Ibérico"*. Madrid: Editorial Gredos.
- Santiago, Silviano (2004). *O cosmopolitismo do pobre*. Minas Gerais: UFMG.
- Sarduy, Severo [1987] (1999). «Barroco». Guerrero, Gustavo; Wahl, François (eds), *Obra Completa*, tomo 2. Madrid: Col. Archivos, 1200, 1221.
- Valle-Inclán, Ramón (2007). *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. Ed. e introd. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe. Ed. or., Madrid: Rivadeneyra, 1926.
- Valle-Inclán, Ramón (2009). *Luces de bohemia. Esperpento*. Ed. e introd. Alonso Zamora Vicente. Ed. or., Madrid: Espasa-Calpe, 1924.
- Villanueva, Darío (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Volpi, Jorge (2009). *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Debate.

Gender Roles, Family Models and Community-Building Processes in *Poblenou* Comparative Analysis of American, British and Catalan Soap Operas

Silvia Grassi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract This article explores connections between construction of gender roles, family models and community-building processes in soap opera narratives. The underlying research hypothesis maintains that construction of gender roles and family models in soap operas influences values around which a sense of community is constructed. Using textual analysis as methodology and an intercultural approach, this study compares and contrasts British and American soap operas. This approach allows to set out two contrasting models and investigate whether and to what extent Catalan soap operas adhere to one of them by proposing an original analysis of selected characters and storylines from a corpus of Catalan drama serials. This article also queries in which ways Catalonia's situation as a stateless nation influences a sense of community construction in Catalan soap operas.

Summary 1 Introduction. – 2 Theoretical Background and Methodology. – 3 Models of Family in Soap Operas. – 4 The Construction of a Sense of Community in Soap Operas. – 5 Sense of Community and Narratives of Memory. – 6 Conclusions.

Keywords Soap operas. Gender roles. Family models. Communities. Collective memory. Catalonia.


1 Introduction

In the same way as numerous ethnographic studies of viewing practices have revealed the complexity of soap operas viewership (Ang 1985; Brown 1994; Brundson 1981; Buckingham 1987; Hobson 1982; Livingstone 1990; Modleski 1983; Seiter et al. 1989), the study of soap operas informed by textual analysis can help us reveal the narrative diversity within this genre. The aim of this article is to examine how gender roles have been constructed in soap operas from three different cultural contexts. I will then explore the connections between such constructions and the family

This article is the result of the research I conducted within the research project *Discourses of the Nation and the National* at the Department of Literature, Area Studies and European Languages of University of Oslo.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/006

Submitted: 2017-05-24 | Accepted: 2018-06-17

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

models they produce. Finally, I will analyse how these representations of gender roles and family models highly influence the construction of a sense of community in soap operas' narratives. Throughout my examination I will question whether and how different sociocultural contexts influence the construction of narrative frames such as gender, family and community. In my analysis I will adopt an intercultural approach, comparing and contrasting these frames in British and American soaps since they represent the two main models for this genre. I will propose an original analysis of Catalan serials in order to determine by which model they were inspired and to which extent. The main object of my analysis will be the soap *Poblenou*, broadcast by TV3, the main channel of the Catalan television public service, in 1994.¹ My examination will be informed by my own analysis of characters and storylines, as well as the interviews which I have conducted with writer Josep Maria Benet i Jornet - creator of *Poblenou* and *Ventdelplà* -, writer Jordi Galceran - co-author of *El cor de la ciutat* - and director Esteve Rovira - main director of *El cor de la ciutat* and *La Riera*.²

My corpus is mainly comprised by soap operas which were on air in the 1980s and 1990s: *Dallas* was broadcast in American between 1978 and 1991, *Dynasty* between 1981 and 1989; in the UK *EastEnders* and *Coronation Street* are still on air and their broadcast began, respectively, in 1985 and in 1960. These American and British soap operas were dubbed in Catalan and broadcast by TV3: *Dallas* was broadcast between 1983 and 1992, while *EastEnders* between 1987 and 1996 with the title *Gent del barri*. TV3 began to produce its own soap operas precisely while these programs were being broadcast by the Catalan channel. The presence of American and British soaps on Catalan television in the same time frame as the first Catalan soap was being produced justifies my choice of comparing and contrasting Catalan soaps with their American and British counterparts.³

Moreover, as the reader will notice, many bibliographical sources I employ in this article come from Anglo-Saxon contexts. This choice is justified by the fact that soap operas have been analysed from a gender perspective predominantly by British and American scholars. Another important strand of work on this television genre comes from Latin America (Martín-Barbero 1987; 1995; 2001), but these studies focus more on other aspects, such

1 In this article, other Catalan soap operas will be mentioned: *Nissaga de poder* (1996-1998), *Laberint d'ombres* (1998-2000), *El cor de la ciutat* (2000-2009), *Ventdelplà* (2005-2010) and *La Riera* (2010-2017). All these soap operas have been broadcast by TV3.

2 The interview with Esteve Rovira was conducted in May 2010. The interview with Josep Maria Benet i Jornet was conducted in May 2011. The interview with Jordi Galceran was conducted in September 2015. All three interviews were conducted in Catalan.

3 The comparative approach between Catalan serials and British and American soap operas represents a novelty. For a comparative study of Catalan serials and Spanish and Latin American *telenovelas*, I refer to O'Donnell 2007.

as the recreation of a national imagery or the portrayal of social conflicts. Moreover, the attention given by feminist television criticism to the genre of soap opera is mainly concerned with the 1980s and 1990s, which explains why a significant component of the theoretical sources which inform this chapter dates from the late twentieth century period.

2 Theoretical Background and Methodology

It is important to stress that I do not argue that the structure of family ties and the construction of a sense of community in soap operas reflect social reality. Scholars such as Milly Buonanno (2008, 70-5) have questioned the dichotomy between reality and fiction; they define as erroneous the evaluation criterion of fiction in terms of verisimilitude, that is to say the presumption that fiction should be evaluated for its supposed mimetic function. Media are not an objective or universal representation of the world, but a specific cultural construction and their representations contribute to the construction of determined identities, not mirroring or distorting them. Television images are neither accurate nor inaccurate representations of the world, but the “site of struggles over what counts as meaning and truth” (Barker 1999, 60). In this sense, gender representations in the media, especially television, on account of “its constant accessibility” (Brown 1990, 18), acquire a significant importance, due to “the power of representation to promote or contest domination” (Moseley, Read 2002, 238).

It is no surprise, then, that television, and media in general, are included in Louis Althusser’s (1989) definition of “Ideological State Apparatuses, (ISAs)”, that is social institutions such as family, religion, the political system or, precisely, the media which “operate as overlapping or ‘over-determined’ ideological influences which develop in a people a tendency to behave and think in socially acceptable ways” (Brown 1990, 18). Entertainment plays a crucial role in this sense because even without being “primarily a vehicle for the transmission of ideas [...] even the most emotionally saturated entertainment will also produce ideas, and these will certainly be locatable in terms of ideology” (Lovell 1981, 47). Even fictional shows convey strong messages about “what is normal, good, strange, or dangerous” (Capsuto 2000, 1). Similarly, Buonanno argues that television narratives should be interpreted as an “interpretative practice” (2008, 72) which contributes to a redefinition of “shared conceptions of what is normal and what violates the norm” (75). According to Buonanno, these narratives create “imagined alternatives” of reality which give us “access to a plurality of possible worlds that form an integral part of the multiple realities that inform our life experience” (2008, 75). In particular, Robert Allen, who also considers television as a “performance medium” (1992, 101), maintains that “to a greater extent perhaps than any other fiction,

the soap opera text constantly walks the line between one that can be read as fiction and one that spills over into the experiential world of the viewer” (1985, 91). In my article I also refuse to evaluate soap operas’ narratives through their supposed mimetic function of the ‘real world’. However, I agree with Schank, Tamara and Berman’s statement according to which “we construct and tell stories, in part, to teach ourselves what we know and what we think. We also create stories to teach others about us, what we know and what we think” (2002, 294). Therefore, this article is based on the premise that the way soap operas’ narratives construct gender roles, family models and communities is influenced by the sociocultural context in which they are produced. In order to understand how a particular culture attaches meanings and values to such constructions, it is important to examine how it narrates a repertoire of legitimised stories around them and how these come to be interpreted as common sense.

I will analyse ‘gender’, ‘family’ and ‘community’ as narrative frames. According to Stephen Reese’s definition, “frames are organising principles that are socially shared and persistent over time, that work symbolically to meaningfully structure the social world” (2001, 11). Starting from this definition, James Hertog and Douglas McLeod (2001, 140) argue that frames are not as much cognitive phenomena as they are cultural expressions, since they can be defined as structures of meaning: they derive power and symbolic significance from their use of recognizable myths and metaphors which enjoy a wide acceptance by individuals and institutions within a particular culture. Therefore, Hertog and McLeod (2001, 148) recognise the role of narratives as powerful mechanisms of organisation which are able to create common sense around the meanings constructed about society and roles of its members and groups (144-5). Buonanno (2008, 115) also emphasises the function of narratives, and in particular media narratives, of explaining stories and familiarise them with the aim of maintaining the community. Therefore, media narratives transform specific ideological constructions into common sense (Grandi 1992, 118).

I consider textual analysis to be the most appropriate methodology to achieve the aim of this article since it allows to reveal meanings through bottom-up analysis and through a detailed immersion in the texts. In particular, I will follow the approach to textual analysis which can be appreciated in the work of several Cultural Studies scholars such as O’Donnell, Liebes and Livingstone as well as feminist scholars such as Buonanno and Geraghty. Finally, the advantage of a comparative approach is that if texts reveal something of the society in which they are successful, then “questions of local or global culture may be addressed through textual analysis” (Liebes, Livingstone 1998, 156). In conclusion, this article approaches soap operas as discursive proposals of certain narrative frames, considering that their texts are embedded with interpretative framework influenced by cultural contexts.

3 Models of Family in Soap Operas

Geraghty argues that close attention to the differences in the soap opera genre between the United States and the United Kingdom is crucial in order to explain the different role that women play in soap operas' narratives in these two countries. In analysing these differences, she proposes a distinction between the "patriarchal soap", which corresponds to the American tradition, and the "matriarchal soap", which refers to the British tradition (Geraghty 1991, 62-83).

Commenting on American soap operas, Geraghty (1991, 62) stresses that, at first, it seems ironic that a genre which is deemed to be addressed to women should be so heavily dominated by businessmen. In both *Dallas* and *Dynasty*, the pivotal character is the white male capitalist whose role as the head of a business also gives him his status as the head of the family. In patriarchal soap operas men commute between home and work and there is a mutual invasion of the two realms, whereas women are mainly seen at home, worrying about romances and motherhood. Women might have a job but their access to power is still measured by their ability to deliver (beauty or babies) to their husbands (Liebes, Katz 1993, 11). Therefore, the patriarchal soap opera model is strictly linked to a rigid division of labor. However, as Mulvey (1987, 76) points out, the "rampant male virility" of the patriarch poses a threat to domestic order and much of the drama in these programs derives from the way in which patriarchal power is continually challenged. Male protagonism as the driving force of the plot is only an illusion even in patriarchal soap operas, since it is always female characters' movements which, in fact, act as the disruptive agent in the narrative. It is their refusal of men's control and their constant attempts to challenge the family and the business of the patriarch which constitute the driving force which pushes the narrative forwards.

Male characters in American soap operas, then, are engaged in a continual struggle to maintain control over the family, since at stake in such stories is "not only the family but the patriarchal values around which it is organised" (Geraghty 1991, 69). On the failure of the patriarch depends the continuance of the story. Therefore, although male characters seem to be at the centre of these soap operas, "the pleasure for women viewers of patriarchal soaps is the demonstration that male power, challenged on the one hand by moral questioning and on the other by women's refusal to be controlled, can never be fully or unproblematically asserted" (74). In her analysis of *Dallas*, however, Ang expresses a contrasting opinion. Female characters in this soap opera, she argues, "never rise above their own problematic positions. On the contrary, they completely identify with them" (1985, 123), maintaining the patriarchal status quo unaltered.

British soap operas depict a contrasting model of family compared to their American counterparts. They are more open and more dominated by female

characters, who are not only represented as the moral and emotional centre of their families but very often as their financial support. This narrative and emotional predominance of female characters is the reason why Geraghty (1991) defines them as matriarchal soap operas: in their model of the nuclear family, British serials depict women as the linchpin of the family, able to sustain it whatever happens, overcoming obstacles and crisis.

In this aspect, Catalan soaps are clearly inspired by their British counterparts. In *Poblenou*, *El cor de la ciutat*, and *Ventdelplà*, the predominance of women in the narratives is manifest. In fact, all these series begin with a dramatic change in a female character's life: in *Poblenou*, Rosa wins the lottery; in *El cor de la ciutat*, Clara is released from prison and returns home; and in *Ventdelplà*, Teresa goes away from Barcelona to escape from her abusive husband, finding refuge in the town where she was born.

Poblenou is the serial that would mostly fit in the matriarchal soap opera paradigm: the narrative is dominated by female characters and Rosa, in her attempt to keep her family together, in spite of everything, is among the characters on Catalan television the one who most closely resembles analogous female characters in British soap operas. However, harmony in the family is not represented as an ideal; on the contrary, in the final episode, Rosa finally decides to end an unhappy marriage and the soap opera depicts the journey she undertakes to reach this decision. In the following paragraphs, I am going to examine the character of Rosa, which exemplifies the protagonist of the matriarchal soap opera and contrasts with the construction of gender roles in the patriarchal soap opera.

Rosa is represented as a working-class, uneducated housewife. The audience is told nothing about her hobbies or friends and she is initially only shown within the domestic sphere, often doing housework such as cooking, cleaning, and mending socks. Therefore, the immediate impression is that Rosa's life evolves entirely around her family and her roles of wife and mother. She has three children: Ferran, who is twenty-one years old; Anna, who is seventeen; and Martí, who is fourteen. In the first episode, Rosa admits to her daughter that she feels she is getting old and that she is afraid of thinking about what her life is going to be like when her three children will have grown up:

ROSA El Ferran ja és gran i tu també. I el Martí ho serà dintre de quatre dies. Avui m'he mirat al mirall i m'he adonat que m'estic fent vella.

ANNA Hauries de treballar. Et distrauries.

ROSA De què vols que treballi!? Si, a part de cuinar, no sé fer res. Vaig ser l'última estúpida dels temps que les dones deixaven de treballar quan es casaven.

The archetype represented by Rosa is contrasted throughout the serial with that embodied by the character of Helena. A teacher in secondary school, He-

lena is represented very often doing activities concerned with her job, such as marking exams or writing a review of an anthology of nineteenth century poets. Her professional career is very important to her and she is dedicated to it, so much so that at the end of the series she is promoted to head of school. She is the single mother of a seventeen-year-old girl, Júlia, and her interpretation of sexuality and relationships clashes pointedly with Rosa's: "Sóc una persona lliure, sense problemes. Vaig amb un home que m'agrada i quan l'experiència s'ha acabat, adéu-siau, i va ser bonic mentre va durar", she once tells her lover, Enric. Helena's decision to raise Júlia by herself also contrasts with Rosa's apparently traditional family. "No en necessites tu, de pare", she tells her daughter.⁴ Helena's belief that what is generally called a 'traditional' family is not necessarily the best option for raising a child is restated in a dialogue with Enric: "La figura del pare no és necessària", she tells him. Her conviction clashes with Rosa's system of values which, at the beginning of the soap opera, prompts her to make whatever sacrifice is needed in order to keep her family together. When she finds out that her husband had an affair with another woman, she decides not to divorce on account of what she interprets as the wellbeing of her children: "Per a ells continuaré fent el que feia fins ara: cuinaré, netejaré la roba... Tu no t'ho mereixes, però ells s'ho mereixen tot", she tells her unfaithful husband.

However, during the course of the serial, Rosa is forced to go through some experiences which lead her to reconsider aspects of her life she had always thought to be unquestionable. First of all, the routine of Rosa's life is broken when she finds out that she has won the lottery - enough money to move to a new flat and convert the shop which belongs to Antonio's aunt Victòria into a supermarket. However, all these choices are made by her husband, who excludes Rosa from any decision. Antonio's patronising attitude is clearly visible in one scene in which he refuses to show his wife the estimate for the shop because he is convinced that she would not understand it. Later, Victòria finds out that Antonio is trying to open the supermarket only under his name, thus excluding his wife from the ownership of the business. This is the first time we see Rosa reacting to her husband's deceptions: "Si pel llit, per la cuina i per pujar-te els fills serveixo, també serviré per ser la propietària d'aquest supermercat. O serveixo per tot o no serveixo per res", she warns him.

Rosa's attitude changes radically once she becomes the co-owner of a catering business with her friend Bernat. When Antonio, who disapproves of his wife working alongside another man, demands to know with whom she spends her time when she is not at home, she replies: "Jo vaig amb qui vull, em veig amb qui vull i tu no n'has de fer res". She undergoes a significant change, also because of some other events which prompt her

4 In fact, after a few episodes, we realise that Helena is not Júlia's biological mother but her aunt. We find out that Helena's sister died after being abandoned by Júlia's father and, since then, Helena has raised Júlia as her daughter without any help.

to question her system of values: she finds out that her brother has a relationship with another man and that her teenage daughter is pregnant. This change of behaviour is also reflected by a change of image: with Helena's help, she starts to take care of her physical appearance, she dyes her hair, she changes the way she dresses, so much so that she begins to wear trousers, something that she never does in the first part of the series. Finally, Rosa decides to separate from her spouse for good, refusing the patriarchal model of family imposed by her husband:

Tu no tens ni idea del que sento. Mai no l'has tingut. I mai no t'has preocupat de saber-ho. Això és el que més em dol. Però s'ha acabat, Antonio, aquesta vegada s'ha acabat de debó.

Rosa even refuses Bernat's proposal because she wants to try, for once, to live by herself. At the end of the soap opera, the victimised attitude has gone together with the resignation with which she had always uncritically accepted everything that would happen in her life: Rosa is now a confident woman, willing to begin a new life in her forties. It is precisely in the character of Rosa and her journey towards freedom and awareness that we find the main moral of the soap opera. At the beginning of the serial, Rosa symbolises the average working-class woman of the *postguerra*, educated under the Franco's regime in its chauvinist interpretation of women's role and family structure. She married Antonio when she was still very young, and when he was the only lover she had ever had, and then she had three children. During the course of the soap opera, through a series of events, she changes and becomes aware of her value as a person and as a woman. Therefore, the depiction of Rosa clashes with the representation of women which Ang recognises in American soap operas and, in particular, *Dallas*. As I have already illustrated, Ang argues that female characters in *Dallas* never question the patriarchal status quo, believing in its values, such as the consideration of the unity of the family as more important than the happiness of its members – especially female ones – and the indissoluble link between womanhood and motherhood, according to which a woman cannot lead a satisfactory life without having children.

It is also important to point out that in *Poblenou*, as in most cases in Catalan serials, the divorce or separation comes from the woman's initiative. *Poblenou* clearly links their achievement of economic and financial independence to their awareness of gender discrimination. For example, we have seen how Rosa's changed attitude towards her husband and her role as wife and mother is also the result of her decision to open a catering business by herself, thus finding for the first time a space in her life which is completely separated from her family. Divorce in Catalan soap operas is represented as positive if the marriage is damaging for a member of the couple, especially the woman. Another example in *Poblenou* which

proves this statement is Charo's decision to leave her abusive husband. Moreover, both *Poblenou* and *El cor de la ciutat* include a couple - Marta and Grau in the former, Carme and Jordi in the latter - in which the woman decides to end the relationship after she finds out her husband's infidelity. Additionally, in Catalan soap operas negative values are attached to those who express the opinion that a couple must stay together regardless of conflicts which may cause the unhappiness of one of the members. In *El cor de la ciutat*, Jordi's parents think that Carme should stay with her husband ignoring his numerous adventures: "El que compta és que esteu junts, com heu d'estar, heu passat mitja vida junts i així heu d'estar". In *Poblenou* Cristina is very unhappy with her husband but she prefers to maintain the appearance of a perfect marriage to defend the social prestige of her family, even at the cost of her own happiness and the possibility of a loving relationship. She tells to a friend:

Jo no dic que una dona no hagi de treballar, però hi ha moments que si ella no hi és, malament rai. Ara que mira de què m'ha servit a mi pensar d'aquesta manera. Al meu home gairebé no li veig el pèl. Si jo i l'Eudald estem junts és ben bé perquè a aquestes edats i en la nostra situació és més còmode aguantar i callar.

Therefore, she represents the risk of internalisation by women of patriarchal values through socialisation. Indeed, some female characters of her generation, though not all, are shown as being torn between contradictory feelings. Their personal and emotional dissatisfaction clashes with what they have been taught all their lives about how they should behave and the priorities they should have - they have been educated "a l'antiga" as Rosa frequently says. At the same time, *Poblenou* also attempts to convey the emotional complexity involved in the breakup of a marriage. After spending all her life with the same man, Rosa admits to her daughter that she feels lonely, but at the same time, she feels "més lluire, valorada i no un zero a l'esquerra". Therefore, in *Poblenou* marriages characterised by a patriarchal model end up in divorce and women are always depicted as the driving force for change.

4 The Construction of a Sense of Community in Soap Operas

In matriarchal soap operas, when family is characterised by equal gender roles, it tends to be depicted as a place of safety, so much so that "it provides a model for the structures of the wider community" (Geraghty 1991, 83). The construction of a sense of community is a crucial aspect of matriarchal soap operas, which for this reason have been defined also as "community soaps" (Liebes, Livingstone 1998, 174). By contrast, Ameri-

can serial dramas' narratives are usually dominated by one single family and, therefore, are defined as "dynastic soaps" (174). The chosen model has consequences for the representation of power structures, social locus and gender relations in the possible world of the soap opera, in this way offering audiences specific constructed versions of what constitutes everyday life. These constructions are necessarily influenced by cultural and national differences. As Liebes and Livingstone argue, "while there are many successful formats available for import across national boundaries, certain choices are made, and these surely reveal the cultural assumptions and audience expectations of a particular nation" (1998, 172).

The importance played by the construction of a sense of community in British soap operas is expressed by Richard Dyer, who points out that "life in *Coronation Street* [...] is defined as community, interpersonal activity on a day-to-day basis" (1981, 4), while Suzi Hush, ex-producer of *Coronation Street* stresses this emphasis on community in terms of its emotional role: "the sense of community is a basic human requirement. It feeds our need for gossip, curiosity, belonging" (Franks 1982). The narrative of British soap operas aspires to a model of a harmonious community as an ideal which is never realised because the format of the genre denies a final ending. Although the community can never be finally established, its ideals are clearly considered as an aspiration. These values "are based on an ethos of sharing, an acceptance of each other's individual characteristics and a recognition that everyone has a role to play if the community is to continue" (Geraghty 1991, 85).

Therefore, as James Curran argues, what is valued by the community in British soap operas is the diversity of its members and "a sense of social cohesion and belonging" (2002, 207). Curran makes a connection between British public service broadcasting and the community orientation of its serials and contrasts this with the "glamourised, 'upscale' settings that dominate much of American domestic drama" (207). Liebes and Livingstone also connect the community soap opera model, which they define as the "most European" subgenre of soap opera, with "a strong public broadcasting tradition" (1998, 172). Likewise, in his comparative study, Hugh O'Donnell points out that most European soap operas promote "values of solidarity [and] caring for and about others, defending other people's rights, compromises and co-operation" (1999, 222-3). Similarly, Gallego (1999, 21) describes the society constructed in Catalan serials as democratic, integrating, and open.

This is not only true of European soap operas, as demonstrated by Purnima Mankekar's ethnographic study of Indian soaps, which, she states, transmit "explicit social messages" (1999, 303). In addition, with reference to the huge popularity of *telenovelas* in Latin America, Martín-Barbero suggests that one reason for this could be their "capacity to make an archaic narrative the repository for propositions to modernize some dimensions

of life" (1995, 280). It is interesting to link this "didactic project assigned to soaps [...] in which productions (often state-controlled), text and reception come together in different ways to present a version of the modern state" (Geraghty 2005, 12) to the role of women as a "modernizing force" (O'Donnell 2002, 222). From this perspective, we can see, therefore, that the representation of community in British and Catalan soap operas is intrinsically linked to its matriarchal structure.

Moreover, the community soap opera model typically represents groups who tend to be ignored in other genres, for example, people belonging to ethnic or sexual minorities or age groups who receive little space in other formats, especially the elderly. Therefore, this kind of soap opera plays a social role in exploring shifting and marginal identities, privileging "difference over homogeneity, understanding over rejection" (Hayward 1997, 191) and in promoting "sympathetic understanding of the others" (O'Donnell 2002, 207). What Silverstone, Hirsch and Morley define as "the moral economy" (1992) of a soap opera is strictly related to the kind of connection it establishes with the viewers. Community soap operas, which are generally "mimetic", i.e. they position the characters at the same level as the viewers, are also prone to discuss social issues and to be "socially responsible" (Liebes, Livinstone 1998, 173). On the other hand, dynastic soap operas, which depict their characters as socially and economically superior with respect to the average viewers, tend to avoid tackling social issues (Liebes, Livinstone 1998, 173). For instance, because their characters are upper class, in American dynastic soaps the daily care of babies and children is unproblematic as it is the everyday management of their lives. In this way, the "processes of daily life are invisible" (Liebes, Livinstone, 732) and romance can occupy centre stage. In British and Catalan community soap operas, the processes of everyday life are portrayed in details - the characters go to the supermarket, the shops, they pick up children from school, and so forth. All these activities provide opportunities for neighborly interactions, emphasising the interdependence of the characters and, consequently, a sense of community-belonging.

Moreover, in community soap operas, the characters face a wide range of problems, such as unemployment, illness, teenage pregnancy, racism, and domestic violence. These issues are mainly dealt with a strong pedagogic tone, so much so that *EastEnders*, one of the main examples of the British community soap subgenre, has been defined as a "teacherly text" (Buckingham 1987, 102). In particular, with respect to the program's representation of ethnicity, Buckingham comments that "the crucial question is not whether *EastEnders*'s black characters are 'realistic', but how the serial invites its viewers to make sense of questions of ethnicity" (102). When I mentioned these reflections on the community soap opera model during the interview that I conducted with him, Josep Maria Benet i Jornet told me that:

Nosaltres també ho vam fer això. També vam posar immigrants diverses vegades. I sempre des d'un punt de vista positiu. Sempre per explicar que aquesta gent és maca, aquesta gent és fantàstica. Però fent trampes. No ho sé, fem que aquesta persona de sobte ajudi i en un moment en què els altres no saben què fer, ell o ella sap què fer, i per tant salva la situació. O posem una noia que s'enamora d'un negre i acaben bé, fan parella. [...] Sí, sí, tot això ho hem fet. A veure, en definitiva, sí, és didàctic. Som didàctics. Declaradament didàctics, en les sèries.

In a similar vein, in the interview I conducted with him, Esteve Rovira also commented that “sens dubte que la nostra feina també és educar socialment i explorar temes”. This emphasis on the didactical function of Catalan serials is also acknowledged by scriptwriters Enric Gomà and Jordi Galceran who avow that, in some cases, more time is spent discussing the moral than the storyline. They affirm that, although they do not believe soap operas are able to influence people's lives, they can serve to “crear estats d'opinió” (quoted in Ortega Lorenzo 2002, 333). In the interview I conducted with him, Galceran stated that “la ficció serveix per crear un imaginari i ajudar a la gent, d'alguna manera, a tenir una certa conscienciació del món”.

Delving into the didactic aspect of community soap operas, I would argue that this is particularly evident in the way Catalan soap operas treat the issue of gender violence, which is given a significant importance in all serials. In *Poblenou*, for example, this issue is dealt with through two characters, Rosa and Charo. Both women are working-class, although they belong to different age groups: Rosa is in her forties whereas Charo is in her twenties. Both Rosa and Charo are subjected to sexual violence by their husbands, and thus the storylines focus their attention on domestic violence. The objectification of women and an interpretation of marriage as an 'ownership' certificate of the female body is harshly criticised by the series. This possessive conceptualisation of marriage is represented by Antonio's words in the rape scene: “Tinc dret a tocar-te. Sí, tens la culpa d'estar jo calent [...] Sóc el teu home i tinc unes necessitats [...] Ets meva, ets meva, ets meva”. Moreover, through the character of Charo, the serial deals with the danger of self-hatred and the sense of guilt that some victims feel after being abused: “Som casats, de moment. Encara és el meu marit, deu tenir els seus drets”, she says to her employer and friend Helena, whose indignant rejoinder expresses the moral of the soap opera:

Els seus drets? Quins drets? Els drets de fer-te servir com i quan vulgui? Com una baieta, com un fregall de cuina? Estàs equivocada, eh? Charo, tu ets una persona, com ell, igual que ell. Ni dintre ni fora del matrimoni cap home té dret a violentar el cos d'una dona sense el seu consentiment. Ho entens això? [...] Això que el teu home t'ha fet per la força bruta és un delictes.

The issue of institutionalised violence is also dealt with when Charo decides to report the crime. She has to face the prejudices of the policemen in charge of the case, something which, she says on one occasion, has even managed to make her feel guilty about what happened. When I drew this storyline to Benet i Jornet's attention, he also recalled the character of Teresa in *Ventdelplà*. As I have mentioned earlier, the serial begins with this female character escaping from her abusive husband, Damià. What is important in this storyline, in Benet i Jornet's opinion, is that both Teresa and Damià belong to the upper-middle class, since she is a doctor and he is a lawyer. According to Benet i Jornet, this kind of storyline has always been linked exclusively to working class people, thus, hiding the fact that gender violence occurs irrespective of social class.

Benet i Jornet concluded his argument about the didactic aspirations of Catalan soap operas by stating that:

[N]ormalment fas més històries sentimentals, de vegades dramàtiques, de vegades d'intriga, o el que sigui, però també procurem posar problemes reals, explicant-los a la gent i explicant, si tenen solució, la manera de solucionar-los, i si no en tenen, què s'hauria de fer per...bé, ja m'entens.

Similarly, talking about the success of Catalan soap operas in terms of audience ratings, the same Benet i Jornet had already emphasised the role of the series in transmitting social values in an interview published by *El País* on 25 April 1998:

No conectamos con la sociedad por los temas que tratamos, sino que lo que influye al público es lo que subyace tras la trama. Y debajo de las historias hay información: sobre un modelo de vida de tolerancia, de respeto y de entendimiento del mundo que nos rodea. Eso es lo que llega.⁵

Therefore, Catalan soap operas share with their British counterparts an aspiration to educate the public about social issues. As I have already mentioned, this pedagogic tone is a crucial aspect of the community soap opera model. Moreover, community soap operas tend to create what Badia and Berrio define as a national project of society (1997, 235), that is, they aspire to represent a supposedly ideal society instead of being exclusively linked to an epistemology of realism. As O'Donnell (2002) observes, one of the key features in Catalan serial dramas is the emphasis on the strength of community spirit, on its collectivist character, on the importance of build-

5 Cendros, Teresa (1998). "El nuevo serial de TV-3 prescinde de los temas tabú y apuesta por la intriga". *El País*, 25 de abril. URL http://elpais.com/diario/1998/04/25/catalunya/893466454_850215.html (2018-11-17).

ing a society through negotiation of its differences against the neoliberal ideology of individual success.

However, in the construction of a sense of community, important differences can be noted between British and Catalan soap operas. The emphasis in British serials on the concept of class, and particularly the representation of the lower class, is very important in building up a sense of community.⁶ Class distinctions are also used to mark the boundaries of the community. The strategy is evident in *Coronation Street* and *EastEnders*. In both series a clear line is traced between the people who live in the Street or the Square – who belong to the working class – and the outsiders, usually upper-middle-class people.

By contrast, critics have observed that class is not used to create a sense of community in American soap operas, since the actions are understood in terms of the family and the individuals. Feuer (1984, 14) argues that in these programs “the economics of multinational corporations” are dealt with not in terms of class but “of the familial conflicts which control the destinies of these companies”. Similarly, Alvarado, Gutch, and Wollen suggest that “wealth creation is narrativised as the outcome of the actions of individuals rather than classes” (1987, 163). In this sense, Liebes and Livingstone consider that programs of this kind are “less expressive of any particular cultural environment” and that they do not “reflect the cultural concerns of their country” (1998, 174-5). I would argue, however, that this assessment of American soap operas is problematic. By no means, the lack of social conflicts and issues related to class in dynastic soap operas’ narrative structure is indicative of a less strong connection of such programs with the cultural context in which they are produced. In fact, a classless society is an important fiction within American culture and society. During Richard Nixon’s address to the Soviet People in 1959 – broadcast by radio and television – , he proclaimed that the United States had nearly achieved “freedom and abundance for all in a classless society” (Nixon 1959, 717). Therefore, by sustaining this fiction, these serials prove to be very much an expression of a “particular cultural environment”. This fiction of classlessness also explains why in American soap operas a sense of community is disregarded in favour of a more individualist perspective.⁷

In spite of the fact that Catalan serials transmit a sense of community which is very similar to that expressed in British soap operas, as has

6 Examining the role of class in *Coronation Street*, Richard Dyer (1981, 3-4) draws parallels between Richard Hoggart’s “growing portrait of the warmth of the working-class mother” in *The Uses of Literacy* (1957) and the soap’s “plethora of splendid mums”.

7 This fiction has become increasingly unsustainable following the economic crisis, as the Wall Street demonstrations against the ‘richest 1%’ made evident. However, at least until the 1980s, it was an important part of political discourse, certainly as far as Reagan and the New Conservatives are concerned. This is the period when *Dallas* and *Dynasty* were created.

already been argued, the emphasis on class is not, however, a key characteristic of Catalan program making in this genre. The community is demarcated by geographical limits – the district of Poblenuou or the town of Ventdelplà – but not through class distinctions. This is particularly evident in *Ventdelplà*, where a sense of community is linked to the small town, regardless of the social status of its inhabitants, whether they are doctors, shopkeepers, or farmers. The only two Catalan soap operas which pay attention to class differences are *Nissaga de poder* and, more explicitly, *Laberint d'ombres*, which portray working environments where representatives of different social strata exist alongside each other: the family owner of the Cava lands in *Nissaga de poder* and the family owner of the factory in *Laberint d'ombres* share the same space with their employees, and thus these differences cannot be ignored. For instance, storylines of several episodes were dedicated to depicting the organisation of strikes caused by social conflicts.

In *Poblenuou*, a sense of community is also created by a distinction – that between the inhabitants of the old part of the district and those of the new one. Even if this separation also implies class differences – the new part of the district, with its more expensive apartments, is necessarily inhabited by upper-middle class people – the emphasis is not on their social status, but rather on their condition as outsiders. In this sense, the community is not constructed through class but through a sense of belonging to a place, with its history and shared experiences. *El cor de la ciutat* represents a shift in the way a sense of community is constructed. In this soap opera, the community is not linked to a specific place. Although the serial is set in the district of Sant Andreu, the geographical setting does not suppose a demarcation of the community between insiders and outsiders. The community in *El cor de la ciutat* is depicted as much more open and is mainly based on personal relationships and friendships. According to this constructed environment, everybody is entitled to belong to the community, provided that he/she is willing to participate in its network of solidarity and mutual help. The most recent Catalan soap opera, *La Riera*, supposes a complete contrast with its predecessors. In this soap opera, a sense of community is not constructed at all. The serial is set in the fictitious town of Sant Climent but this does not articulate a sense of identity or belonging. Furthermore, friendships and relationships are seen from an individual perspective, rather than a collective one. Unlike *El cor de la ciutat*, everybody does not know everybody else in *La Riera*: there are characters that do not have any kind of relationship between each other and there is not a sense of collective solidarity. It can be argued that, instead of a community, in *La Riera* the protagonists are a group of nuclear families who just happen to live in the same town. It does not come as a surprise that, among Catalan serials, *La Riera* is also the one which less fits the definition of matriarchal soap since there is a balance between

male and female characters who have equal importance in the evolution of the narrative. According to Galceran, the pedagogic function that was so relevant for *Poblenou* and *El cor de la ciutat* is also less evident in the most recent Catalan soap opera. Therefore, this analysis of *La Riera* reinforces my argument which links the matriarchal narrative structure together with the construction of a sense of community and the social responsibility of this kind of programs.

5 Sense of Community and Narratives of Memory

The construction of a sense of community in British soap operas seems to be at odds with their attachment to an epistemology of realism so often claimed by writers and producers of these programs.⁸ Indeed, it is difficult to imagine a neighbourhood in a big city such as London or Manchester, where everybody knows each other, shopping is always done in the corner shop, celebrations are shared with the whole community, whose members – independent of their origins or age – meet up to organise traditional festivities or marriages. In contemporary Western society a marriage is much more likely to be organised by the families of the two spouses than by the entire community; it is usually celebrated in private among family friends, like the marriage between Oriol Palau and Mireia Flaquer in *La Riera*, where not even all their work colleagues are invited but just those who are close friends.

In order to explain the lack of correspondence between the claimed epistemology of realism and the representation of community in British soap operas, Geraghty explains that the sense of community created in these programs “refer[s] to an architecture of the past which, because of its smaller scale and layout, has connotations of a lost neighbourliness” (1991, 88). She argues that references to the community’s own past are linked to a general sense of the ‘good old days’ to provide a perspective on the present: “It is in the past that the most perfect expression of the community’s values are to be found and, at times, characters mourn this lost past of prosperity and safety where values were more secure” (94). The past thus fulfills the function of providing an example of how an order can be created which will enable the community to survive.

In this sense, especially in the first decades of British soap operas, the most common external point of reference – meaning one that does not refer specifically to the fictional community created by soap – has been the experience of World War II, which has been used to provide a model

8 For example, Julia Smith, the original producer of *EastEnders*, remarked on a TV phone-in celebrating its second anniversary (BBC Television’s Open Air, 19 February 1987), “We don’t make life, we reflect it”.

for how to behave. Much has been written on how World War II provides British culture with images and references which are constantly drawn upon and reworked in different contexts (Hurd 1984).⁹ This process has a particular resonance in British serials since the sense of the community which is at the heart of the representation of the War is also central to the soap opera's narrative. Indeed, this period is often perceived as a time when the concepts of community in general and of Britishness in particular were less problematic than they have been in the last forty years.

By contrast, in the construction of a sense of community in Catalan soap operas, we do not find the same emphasis on the past as 'the good old days'. This representation would be problematic taking into account that referring to the last century in Catalonia inevitably leads to considering the period of the dictatorship. In the interview I conducted with him, Galceran explains the lack of references towards the past in the following terms: "Nosaltres som un país que 'El passat, millor oblidar-lo' [...] [La dictadura] és com un parèntesi que ens agradaria agafar-lo i treure'l, que no hagués existit. I amb la ficció també ho representem així". Therefore, references to the past in Catalan soap operas are rare. The most notable exception is provided by the character of Victòria in *Poblenou*, who often recalls anecdotes about her father, who fought in the Civil War. However, Victòria's memories and stories are not aimed at transmitting nostalgia for the past, but rather at conserving a collective memory of the War and the anti-Francoist resistance.

On the one hand, this character follows the representation of older women in British soap operas as depositary of compassion and wisdom (Geraghty 1991, 82). On the other hand, Victòria is also far from stereotypes of narrow-mindedness and petulance, to which many older female characters in British serials have been relegated. Instead, Victòria has a youthful spirit: "Això de ser gran o de ser jove depèn de la sang que hi ha a les venes", she says very often. As her best friend Andreu says, Victòria is full of "alegria de viure". She wants to do everything by herself and she hates being treated like an old person: "Qui no se l'escampa sol, no se l'escampa mai" is her motto. She is represented as a good-humoured person, who always has witty remarks to make about everything, including her late husband and his quality as a lover – or, rather, his lack of it:

9 A recent example of the powerful imagery inspired by World War II is provided by Ken Loach's film *The Spirit of '45* (2013). According to the synopsis on its official page, the film is "[a]n impassioned documentary about how the spirit of unity which buoyed Britain during the war years carried through to create a vision of a fairer, united society" (<http://www.thespiritof45.com/About-The-Film/A-Brief-Synopsis>, 2018-11-22).

VICTÒRIA El meu difunt marit de bona voluntat ja n'hi posava però mai va tenir gaire empenta [...] del Fidel no en parlaré malament, però era un soca que s'adormia pels racons!

ANDREU Fas bé de no voler-ne parlar malament.

VICTÒRIA Això mai. Ara, és que no va arribar a fer-me ni un fill! [...] En fi, el Fidel, me l'estimava molt.

ANDREU Prou que es veu!

She has no children but she does not feel any kind of frustration about not being a mother. She projects her maternal feelings onto her nephew, Antonio, and she behaves like a grandmother with his children. In this aspect as well, she is comparable to British elderly female characters or, as Geraghty (1991, 97) defines them, the “grandmother figures”, whose “role in transmitting the values of the community extends well beyond the boundaries of [their] own family and the firm guidance [they offer] is backed up by genuine concern for those whom [they adopt]”. Indeed, another aspect which differentiates British and Catalan community soap operas from American dynastic soap operas is that in the latter the function of mothering (or grandmothereing) is almost exclusively performed by biological mothers (and grandmothers). On the other hand, in community soap operas, fictive kinship is common, establishing “gift/obligation relationship[s]” (Liebes, Livingstone 1994, 731) not based on direct bloodline but on what we can be defined as “organic solidarity” in Durkheimian’s terms. The lack of a sense of community in American serials also explains its one-generational structure. The focus on love relationships of the dynastic soap opera model entails the exclusion of children and teenagers as well as elderly mothers and grandmothers – the invisibility of all characters outside the reach of romance and sexual bonds. By contrast, generational distinctions are a crucial characteristic of the community soap opera model and, in particular, great emphasis is given to the role elderly people, especially women, play in maintenance of the community structure. Geraghty (1991, 82) defines these “grandmother figures” as “guardian[s] of the community’s tradition”.

This definition precisely describes the role that the character of Victòria plays in the narrative structure of *Poblenou* and her constant efforts to keep alive the memory of what she perceives to be her community. In the case of Victòria, the physical and emotional environment which constitutes her community is interpreted both as local – her district – and national – Catalonia. The attachment she feels to her local community is expressed through the emotional bond she has with her little shop, which was first her grandfather’s and then her father’s. Everybody keeps telling her that she should sell it but she categorically refuses to think about it: “La botiga és mitja vida. Aquí vaig néixer i aquí moriré quan calgui. Encara falta molt de temps gràcies a Déu”. This shop is so important to her becau-

se it is linked to her memories of her father, since it was here that he used to meet his friends just before the Civil War: “Un home d’esquerres, un republicà de tota la vida, haver de veure com els feixistes ocupaven el poder”, she once says about him and how he changed after Franco’s victory.

Victòria also feels a very strong emotional bond to Poble Nou, the district where she has lived all her life. “D’aquí no em treu ningú”, she says to Andreu. She has lived through the Civil War and she feels profoundly free-spirited, politically engaged, and linked to her environment and its history. However, as I have already observed, this sensitivity towards the past does not make her an old-fashioned woman. She could be defined instead as progressive, always concerned about the conditions of socially and economically disadvantaged people, and fighting with enthusiasm against the injustices she sees. For example, she criticises Rosa for distancing herself from her brother Xavier because of his sexuality and his relationship with another man.

When Anna, her nephew’s daughter, confides to her that she is pregnant, Victòria gives the girl her unconditional support:

VICTÒRIA Jo penso que tot els fills han de ser desitjats, tenir-ne és molt maco [...] però també penso que tenir-ne és una responsabilitat molt gran i de vegada no tothom és capaç d’assumir-ho. [...]

ANNA Què faig, tieta?

VICTÒRIA No sóc jo qui t’ho ha de dir. Ets tu mateixa, però Anna, facis el que facis, decideixis el que decideixis, et farà costat.

However, it is also true that the strong feelings she has towards her community lead her to reject the new part of the district, the one which was rebuilt for the Barcelona 1992 Olympics Games, and its inhabitants. She feels betrayed, as she expresses in the following dialogue:

VICTÒRIA No hi entro gaire [in the storehouse of her shop] perquè em porta massa records. Aquí es reunien els amics del meu pare.

ANTONIO I aquella porta donava a les fàbriques i a les vies.

VICTÒRIA Quan la fàbrica funcionava [...]. Quan van tancar les fàbriques, això d’aquí fora es va convertir en un niu de delinqüents. El Fidel i jo vam decidir de mantenir la porta ben tancada.

ROSA Ara no hi ha ni vies ni fàbriques. Hi ha un barri nou la mar de maco.

VICTÒRIA Ja us el regalo. Aquí, el que havien de fer-hi, eren jardins per a la gent del barri vell.

ANTONIO Ja n’han fet de jardins!

VICTÒRIA I pisos cars! Amb gent nova que es queda amb el que havia de ser nostre.

When Antonio finally convinces her to convert the little shop into a supermarket, he opens the door of the storehouse and he wants all the family to be present for this “acte simbòlic i historic”:

Antonio: Obrirem la porta del magatzem que fa anys que no s’ha obert.
Deixarem que corri un aire nou entre el davant i el darrere i unirem així el passat amb el futur. [He opens the door] El barri nou.
ANNA Que maco!
VICTÒRIA No sé què hi veus de maco. No em deixaré enredar.

After the dialogue, we see a panoramic view of the new part of the district with its high and modern buildings. However, at the end of the series, Victòria understands that changes do not necessarily have to imply a loss of her sense of identity and she is ready to embrace the future:

VICTÒRIA El barri no morirà mai. Després de nosaltres, hi ha la joventut que empeny i que també estima el lloc en que va néixer.
ANDREU Només faltaria! No, aquest barri no morirà ara per ara.
VICTÒRIA I si xino xano ens arribéssim al barri nou?
ANDREU [looking surprised] El barri nou?
VICTÒRIA Mira, ben mirat, potser no és tan mal barri com això. Va anem, vinga!

In this storyline, we can perceive how the two parts of the district of Poble Nou are used as a metaphor for Catalonia, caught between its willingness to keep a sense of identity perceived as distinctive and its desire to be a cosmopolitan and modern society. It is not a surprise, then, that this dichotomy is represented through the character of Victòria, a woman who has witnessed the Civil War and the dictatorship, is committed to her ideals and to the defence of what she perceives to be her identity, both national - Catalan - and local - her district -, but at the same time is represented as an open-minded, progressive person. Therefore, this representation of the character of Victòria as well as the construction of a sense of community in *Poblenou* which evolves around an interpretation of identity as linked to a geographical setting exemplifies the function of Catalan serials of depicting a national project of society (Badia, Berrio 1997, 235). Despite claiming an attachment to an epistemology of realism,¹⁰ Catalan serials construct an ideal model of society built around values such as solidarity and celebration of difference, but also a non-conflictive acceptance of a sense of community constructed around a sense of identity defined by

10 Benet i Jornet, Rovira and Galceran, all stressed Catalan serials’ aspiration to follow this convention inspired by what they interpret as the ‘realism’ of British cinema and soap operas.

geographical limits. Regardless of their social class and origin, all characters in Catalan soap operas feel an emotional bond to the district and the town in which they live. In the interview I have conducted with him, Galceran describes the construction of a sense of community in Catalan soap operas in the following terms:

[E]l sentiment que ens funciona és el territorial. És el de pertenyer a aquest barri, doncs els que estem aquí junts, hem de treballar junts, independentment de d'on vinguis, del passat i aquestes coses. Ja et dic que és una [representació] més imaginària que real; és el país que a nosaltres ens agradaria tenir'.

In this quote Galceran begins talking about the representation of district and small towns in Catalan serials and how characters develop a sense of belonging to these places with their history and shared experiences. And yet, at the end of the sentence Galceran refers to the representation of an ideal 'country'. This is not a coincidence: the districts and the towns where the stories of Catalan soap operas take place and the local communities they create function as a metaphor for Catalonia, defined as a national geographical space which inspires in the characters a sense of national belonging and able to create a national community.

6 Conclusions

In my article, employing textual analysis, I examined the construction in soap operas of narrative frames such as gender roles, family models and community. Thanks to an intercultural approach I was able to individuate two main models in this genre based on the analysis of gender roles: the American model, defined as patriarchal soap opera, and the British model, defined as matriarchal soap opera. Examining these two models I concluded that the patriarchal soap opera tends to represent female characters as a disruptive force in the narrative, whereas the matriarchal soap opera represents women as a source of preservation of the order. This construction of gender roles highly influences the representation of the family. While the patriarchal soap opera presents the family as a battleground for power, the matriarchal soap opera depicts it as a place of safety, so much so that it provides a model for the structure of the wider community. Creating a sense of community is a crucial aspect for the matriarchal model, which for this reason is also called community soap opera; on the other hand, the patriarchal one, also defined as dynastic soap opera, does not construct a sense of community at all. The last part of the analysis of these two models demonstrated that the community soap opera is characterised by a strong pedagogic tone in dealing with

the representation of social issues. By contrast, these issues are ignored by the dynastic soap opera.

Throughout this analysis, I compared the results of my investigation of these two models with the examination of Catalan soap operas trying to discover whether they could fit the paradigms elaborated for their British and American counterparts and how soap operas in Catalonia could relate to other traditions within this genre. In the light of this comparison, I argued that Catalan soap operas resemble British drama serials more closely than they do American ones. Most Catalan serials fit the matriarchal model and can be clearly defined as community soap operas. However, the sense of community in Catalan serials is defined by geographical space and not by class, which on the other hand plays a crucial role in the process of community-building in British soap operas. Moreover, references to the past, in particular to War World II, are an important source of collective identity in British soap operas. By contrast, in Catalan serials the past, and in particular the dictatorship period, is rarely mentioned. The character of Victòria in *Poblenou* represents an exception. My analysis of this character emphasised her role as guardian of community memories, as comprised by the inhabitants of old Poble Nou's district. Finally, I examined how this district can be interpreted as a metaphor for Catalonia defined as a geographical space which represents the main source of collective identity and community-belonging for all characters in Catalan soap operas.

Bibliography

- Allen, Robert (1985). *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Allen, Robert (1992). "Audience-Oriented Criticism and Television". Allen, Robert (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. 2nd ed. London: Routledge, 101-37.
- Althusser, Louis (1989). "Ideology and Ideological State Apparatuses". Althusser, Louis (ed.), *Lenin and Philosophy and other Essays*. London: New Left Books, 170-86.
- Alvarado, Manuel; Gutch, Robin; Wollen, Tana (1987). *Learning the Media: An Introduction to Media Teaching*. London: Macmillan Education.
- Ang, Ien (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge.
- Badia, Luis; Berrio, Jordi (1997). "Les teories de la comunicació a Catalunya: tendències d'investigació". Berrio, Jordi (a cura de), *Un segle de recerca sobre comunicació a Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 151-288.
- Barker, Chris (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press.
- Brown, Mary Ellen (1990). "Feminist Culturalist Television Criticism: Culture, Theory and Practice". Brown, Mary Ellen (ed.), *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*. London: Sage Publications, 11-24.
- Brown, Mary Ellen (1994). *Soap Operas and Women Talk: The Pleasure of Resistance*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Brundson, Charlotte (1981). "Crossroads: Notes on Soap Opera". *Screen*, 22(4), 32-7.
- Bruner, Jerome (1987). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buckingham, David (1987). *Public Secrets: EastEnders and its Audience*. London: British Film Institute.
- Buonanno, Milly (2008). *The Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect Books.
- Capsuto, Steven (2000). *Alternate Channel: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television, 1930s to the Present*. New York: Ballantine Books.
- Curran, James (2002). *Media and Power*. London: Routledge.
- Dyer, Richard (1981). "Introduction". Dyer, Richard; Geraghty, Christine; Jordan, Marion; Lovell, Terry; Paterson, Richard; Stewart, John (eds), *Coronation Street*. London: British Film Institute, 1-5.
- Feuer, Jane (1984). "Melodrama, Serial Form and Television Today". *Screen*, 25(1), 4-16.
- Fiske, John; Hartley, John (1978). *Reading Television*. London: Methuen.

- Franks, Helen (1982). "Why they're Cleaning up with Soaps". *Woman's Own*, 12 February.
- Gallego, Joana (1999). "Introducció. Els serials catalans: un nou producte amb denominació d'origen". *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 23, 17-24.
- Geraghty, Christine (1991). *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press.
- Geraghty, Christine (2005). "The Study of the Soap Opera". Wasko, Janet (ed.), *Companion to Television*. Malden (MA): Blackwell Publishing, 308-23.
- Grandi, Roberto (1992). *I mass media fra testo e contesto: informazione, pubblicità, intrattenimento, consumo sotto analisi*. Milano: Lupetti Editore.
- Hayward, Jennifer (1997). "The Future of the Serial Form". Hayward, Jennifer (ed.), *Consuming Pleasures Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky, 135-96.
- Hertog, James; McLeod, Douglas (2001). "A Multiperspectival Approach to Framing Analysis: A Field Guide". Reese, Stephen; Gandy, Oscar; Grant, August (eds), *Framing Public Life. Perspectives on Media and our Understanding of the Social World*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 139-61.
- Hobson, Dorothy (1982). *Crossroads: The Drama of Soap Opera*. London: Methuen.
- Hurd, Geoff (1984). *National Fictions*. London: British Film Institute.
- Liebes, Tamar; Katz, Elihu (1993). *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*. Cambridge: Polity.
- Liebes, Tamar; Livingstone, Sonia (1994). "The Structure of Family and Romantic Ties in the Soap Opera: An Ethnographic Approach". *Communication Research*, 21(6), 717-41.
- Liebes, Tamar; Livingstone, Sonia (1998). "European Soap Operas: The Diversification of a Genre". *European Journal of Communication*, 13(2), 147-80.
- Livingstone, Sonia (1990). Divergent Interpretations of a Television Narrative. *Journal of Communication*, 16(1), 25-57.
- Lovell, Terry (1981). "Ideology and *Coronation Street*". Dyer, Richard; Geraghty, Christine; Jordan, Marion; Lovell, Terry; Paterson, Richard; Stewart, John (ed.), *Coronation Street*. London: British Film Institute, 40-52.
- Mankekar, Purnima (1999). *Screening Cultures, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood and Postcolonial India*. Durham: Duke University Press.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). "La telenovela en Colombia: televisión y vida cotidiana". *Diálogos de la Comunicación*, 17. URL <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-la-telenovela-en-colombia.pdf> (2018-11-17).
- Martín-Barbero, Jesús (1995). "Memory and Form in the Latin American Soap Opera". Allen, Robert C. (ed.), *To be Continued... Soap Operas in the World*. New York: Routledge, 276-84.

- Martín-Barbero, Jesús (2001). *Al sur de la modernidad*. Pittsburgh: Iberoamericana.
- Modleski, Tania (1983). "The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work". Kaplan, Ann (ed.), *Regarding Television: Critical Approaches. An Anthology*. Frederick (MD): University Publications of America, 67-75.
- Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen.
- Moseley, Rachel; Read, Jacinda (2002). "'Having it Ally': Popular Television (Post-) Feminism". *Feminist Media Studies*, 2(2), 231-49.
- Mulvey, Laura (1987). "Notes on Sirk and Melodrama". Gledhill, Christine (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 75-9.
- Nixon, Richard (1959). "Russia as I Saw it". *National Geographic Magazine*, 116(6), 715-50.
- O'Donnell, Hugh (1999). *Good Times, Bad Times. Soap Operas and Society in Western Europe*. London: Leicester University Press.
- O'Donnell, Hugh (2002). "Recounting the Nation: The Domestic Catalan Telenovela". Godsland, Shelley; White, Anne (eds), *Cultura Popular: Studies in Spanish and Latin America Popular Culture*. London: Peter Lang, 243-68.
- O'Donnell, Hugh (2007). "High Drama, Low Key: Visual Aesthetics and Subject Positions in the Domestic Spanish Television Serial". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8(1), 37-54. DOI 10.1080/14636200601148785.
- Ortega Lorenzo, Marta (2002). *Les telenovel·les catalanes Poblenou i El cor de la ciutat: Una anàlisi demogràfica i des de la perspectiva de gènere* [doctoral thesis]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Reese, Stephen D. (2001). "Prologue - Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research". Reese, Stephen; Gandy, Oscar; Grant, August (eds), *Framing Public Life: Perspectives on Media and our Understanding of the Social World*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 7-31.
- Schank, Roger; Berman, Tamara (2002). "The Pervasive Role of Stories in Knowledge and Action". Green, Melanie C.; Strange, Jeffrey J.; Brock, Timothy (eds), *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 287-314.
- Seiter, Ellen; Borchers, Hans; Kreutzner, Gabriele; Warth, Eva-Maria (1989). "Don't Treat us like we're so Stupid and Naïve: Toward an Ethnography of Soap Opera Viewers". Seiter, Ellen; Borchers, Hans; Kreutzner, Gabriele; Warth, Eva-Maria (eds), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. London: Routledge, 223-47.
- Silverstone, Roger; Hirsch, Eric; Morley, David (1992). "Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household". Silverstone, Roger; Hirsch, Eric (eds), *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*. London: Routledge, 115-31.

Vidas robadas y límites del arte

Aiora Sampedro

(Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España)

Abstract What we know about the horizon of possibilities in the writers' discourse is largely influenced by two relevant scholars studies who defined literature as a field in which many pressures converge. The purpose of this paper is to analyse the aims and pressures that have Harkaitz Cano has to cope with when writing about the Basque context. In the aforementioned discussion I thoroughly identify different cycles of literary recreation by taking into consideration three essential stages: first, reflections from a novel's main figure, secondly, an essay on artist and character building and finally, conversions based on metaliterature. To conclude, the single most striking observation to emerge from the analysis might be the correlation between the artist's necessity and impossibility to represent reality around him.

Sumario 1 Introducción a la problemática del autor. – 2 Reflexión sobre el versionado. – 3 Raymond Carver, transformaciones o el cine. – 4 A modo de conclusión.

Keywords Metaliterature. Basque Studies. Sociology. Literary field.


*Escribir un poema después de Auschwitz
es una barbaridad
Theodor Adorno*

1 Introducción a la problemática del autor

A menudo comentamos que el arte históricamente se ha ocupado del propio arte como objeto de reflexión, pero tras la caída de los grandes relatos que reivindicó Lyotard (1987) en su ensayo sobre la posmodernidad, la revisión de la historia, y en definitiva, de los discursos se ha agudizado. Una pérdida de fe en las meta-narrativas tiene un efecto sobre cómo el artista ve la ciencia, el arte y la literatura. Esto afecta también a la concepción que el propio artista tiene sobre el arte (el cual ha sido de su estudio desde que conocemos testimonios) pero de manera consciente del autor. Esa sensación de renovación de viejas obsesiones la resume a la perfección una cita del autor que aquí se presenta: «todas las historias están escritas [...], y también la historia que cuenta que todas las historias están escritas, está escrita» (Cano 2010, 99). Proponemos aquí que esa auto-conciencia

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/007

Submitted: 2017-07-03 | Accepted: 2017-07-17

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

da como resultado, en algunos casos la carga moral que supone para el arte el contar historias ajenas.

El escritor que aquí analizamos, ha reflexionado sobre toda disciplina de arte en múltiples ocasiones. Desde el comienzo de su escritura se le adivina una preocupación sobre la estética y las relaciones artísticas, por ejemplo: *Ojo y medio. Cine, literatura, TV y otras artes funerarias* (Cano 2010).

Aunque Harkaitz Cano (Lasarte-Oria 1975) cursó los estudios de derecho, nunca se ha dedicado profesionalmente a ello, ya que siempre ha trabajado en el ámbito de la escritura. Además de tratar la literatura y la traducción, también ha colaborado como guionista de radio y televisión o prensa escrita. Su primer trabajo (*Kea behelainoepen bezala*, 1994) vio la luz cuando contaba sólo 19 años y al mismo tiempo, se dio a conocer como integrante de la Banda Lubaki, un grupo de joven escritores vascos que se estructuró en torno a la revista literaria *Susa*.

Tras esos primeros trabajos, publicó obras en las que confluían varios géneros: *Pauloven txakurrak* (1994) y *Radiobiografiak* (1995) y después vino la primera novela: *Beluna jazz* (1996, *Jazz y Alaska en la misma frase*, 2004). Tras esta ha ido publicando bastantes más (no están todas las que son, pero sirvan a modo de ejemplo): *Pasaia blues* en 1999 (la traducción en castellano en 2002) o *Twist* (2011), publicada en 2013 en castellano con el mismo nombre. Además de los poemarios y las novelas, son remarcables dos libros que muchos consideran representativas de su literatura, las colecciones de cuentos *Telefono kaiolatua* (1997, algunos de sus cuentos publicados en castellano junto a nuevas narraciones bajo el título *Enseres de ortopedia inútil*, 2002) y *Neguko zirkua* (2005, *Circo de invierno*, 2013). Por otro lado, también ha probado géneros menos frecuentes: la novela gráfica *Piztia otzanak* (2008), la crónica *Piano gainean gosaltzen* (2000, *El puente desafinado*, 2003) o ensayos como *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak* (2008, *Ojo y medio. Cine, literatura, TV y otras artes funerarias*, 2010). Del mismo modo, también se aventura en el género de la literatura infantil y juvenil: *Sorgin moderno bat / A Modern Witch* (2002), *Itsasoa etxe barruan* (2003, *El mar en la cocina*, 2008).

Desde el comienzo de su carrera, incluso con la publicación de su primer poemario, la crítica destaca la escritura de Cano: «Cano es joven pero no por ello verde e implume [...]. Por tanto, libro a tener en cuenta, a pesar de la edad».¹

Tras esta vinieron varias novelas y colecciones de cuentos. Fueron especialmente divulgadas las dos novelas estructuradas en torno a los bajos mundos y el entorno vasco. *Pasaia blues* (1999), la novela del juego del gato y el ratón entre un policía y un grupo armado, en general obtuvo

1 Juaristi, F. «Sagar izan nahi zuen gerezia». *El Diario Vasco*, 21 de mayo de 1994.

un caluroso recibimiento por parte de la crítica:² «Cano ha demostrado su mayor maestría escribiendo novelas. *Pasaia blues* es el segundo trabajo en dicho género»³ o «Diamante en bruto, con este último trabajo Harkaitz Cano ha confirmado las sospechas de algunos: que tiene una capacidad y un don especial para la escritura, y en concreto, para la literatura».⁴ En cualquier caso, diversas voces resaltaron una característica concreta: el surrealismo.

Del mismo modo, anteriormente también coincidieron a la hora de relatar el ambiente onírico-surrealista de *Beluna jazz* (1996).

Esto dice el escritor sobre lo expuesto:

[Refiriéndose a los textos anteriores a *Twist*] Los lectores se acercan al escritor; el escritor los podría mandar a freír espárragos, claro, - fuera, alejaos! -, pero «eres tú el que se ha alejado» le dirán los lectores. Escribe sobre nosotros. Escribe hoy. Escribe aquí, le dirán. (Cano 2006, 37)

Por tanto, en base a esos comentarios analizaremos aquí la novela *Twist*, publicada tras las nombradas *Pasaia blues* y *Beluna jazz*. Una obra que cuenta la historia de Diego Lazkano que tras el secuestro, tortura y asesinato de sus amigos Soto y Zeberio (o Lasa y Zabala)⁵ iniciará el relato de la historia. La crítica clama con unanimidad que el escritor cuenta una historia con claras referencias al caso Lasa y Zabala⁶ pero empleando los hechos históricos como telón de fondo, ya que Cano inserta reflexiones sobre diversos temas (la amistad, la traición, la culpa...) entre los pliegues de la narración.

Entre ese remolino de temas y reflexiones, proponemos que hay uno que cobra especial importancia para el entendimiento del proceso de escritura. No en vano especifica la contraportada que el protagonista en su búsqueda de la personalidad propia, se alimenta de las sombras de sus amigos, como si fuera su responsabilidad vivir sus vidas por ellos: «Diego se nutre de dos sombras, se alimenta de ellas, dejó que aquellas dos sombras anidaran en él. Tiene la impresión, prolongada durante años, de que está viviendo en lugar de Soto y Zeberio, de Zeberio y de Soto, como si fuera su responsabilidad [...] vivir las vidas que ellos no vivirían, como si fuera posible vivir tres vidas a la vez» (2013a, 75).

2 Rojo, J. «Mamuen amarauna». *El Correo*, 03 de mayo de 2000.

3 Las traducciones de críticas y entrevistas son nuestras.

4 Fernandez, J.J. «Narrazioaren erritmoa». *Euskaldunon egunkaria*, 18 de marzo de 2000.

5 El asesinato de Lasa y Zabala fue un acto perpetrado en el año 1983 en el País Vasco en el seno de la llamada guerra sucia contra ETA y llevada a cabo por la organización GAL formada por miembros de la Guardia Civil y cargos políticos del Estado.

6 Zabala, Pili; Cano, Harkaitz (2012). «*Twist bere gordinean*». Berria, 28 de octubre. URL http://www.berria.eus/albisteak/71870/twist_bere_gordinean.htm (2018-11-17).

Que la cuestión de las vidas robadas sea un tema recurrente en la novela nos lleva a proponer una lectura en dicho sentido: el protagonista Lazkano es un escritor que gana cierta fama tras publicar la obra de su amigo (fallecido) Soto; a partir de ello, el narrador construye una reflexión que impregnará la novela de principio a fin. Creemos que de la misma forma que Soto y Zeberio pudieron ser Lasa y Zabala, Lazkano puede ser cualquier escritor; puesto que, el autor ha solido escarbar el carácter del escritor mediante la construcción de diversos alter ego. Del mismo modo, el mismo personaje de Lazkano lo proclama también: «Quizá todos vivimos una vida que no es la nuestra. No somos más que yonquis de alteridad, siempre en busca de nuestra dosis» (2013a, 74). Si aceptamos la hipótesis de que en este caso Lazkano encarna las frustraciones y convicciones del escritor, podríamos pensar que está llevando a cabo un ejercicio de sinceridad en dichas líneas. En la página 260 del libro, esto es lo que se nos dice cuando Lazkano le confiesa a su editor que ha utilizado las obras de Soto:

- Quizá se deba a mi obsoleta formación humanista, Lazkano, pero tengo que reconocer que me resulta muy difícil entenderlo. Soto ha sido un mártir para tu gente, y eso que tú has hecho, eso es lo peor que puedes hacerle a un mártir: has profanado su tuba, has tomado sus reliquias y, por si fuese poco utilizarlas para intereses personales, has hecho dinero con ellas, sin reconocer en ningún caso que se trataba de reliquias. ¡Te has lucrado a su costa! (Cano 2013a, 260)

Por tratarse de una obra que dado el momento y la situación en la que ve la luz creemos clave en el recorrido del escritor, trataremos de explicar su repercusión en la imagen de autor mediante la propuesta de la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu.

Si Pierre Bourdieu definía el campo literario de la siguiente forma:

El campo literario (etc.) es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. (2015, 344)

Y explicaba que esas competencias se enmarcan dentro de un espacio de los posibles para el autor:

La relación entre las posiciones y las tomas de posición nada tiene que ver con una relación de determinación mecánica. Entre unas y otras se interpone, en cierto modo, el espacio de los posibles, es decir [...], un campo orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer», «movimientos» por lanzar... (347)

Las críticas públicas mostradas anteriormente a *Twist* y el contenido de la novela del que hemos hablado, nos llevan a plantear que quizá en parte sea una especie de respuesta del escritor al mundo que lo rodea y le pide un camino temático y estilístico.

Zygmunt Bauman (2007) en el libro *Arte líquido*, refiriéndose a la relación entre artistas y gestores artísticos (grupo al que podría pertenecer, entre otros, la crítica), presenta una relación compleja de convivencia de ambos. Expone que los administradores y los artistas tienen propósitos opuestos en cuanto al arte, los primeros buscan la atemporalidad en sus obras, con el fin de trascender mediante el arte, los segundos justo lo contrario, con el fin de contar las realidades del momento y progresar mediante el status quo. Cita a Adorno para explicarlo: «[Adorno] consideraba inevitable el conflicto entre cultura y gestión/administración. Pero también señaló que los antagonistas se necesitan mutuamente» (Bauman 2007, 73).

Bourdieu nos diría que el escritor no puede ser ajeno al origen y devenir de las críticas públicas y comentarios de los lectores. Veíamos anteriormente que el mismo Cano nombraba los comentarios de los lectores que parece que el escritor se ve obligado a enfrentar y plantea la reflexión que debe hacer mediante la obra: «que en el lugar en el que hay dolor ajeno, se debe andar con pies de plomo».⁷

2 Reflexión sobre el versionado

De la misma manera en que la reflexión sobre el dolor ajeno influye en el escritor al crear el personaje que hemos citado, el análisis de la relación entre la música y la literatura también dará un resultado interesante. Veámoslo.

Para empezar, cabe destacar que aun habiéndose analizado ampliamente la relación de la literatura vasca con la música clásica, por ahora uno de los pocos trabajos académicos en el que se estudia la literatura vasca contemporánea y su relación con la música corre a cuenta de Mikel Hernández Abaitua. Un artículo de 25 páginas escrito en 1994, titulado *Literatura eta Rock & Rolla* (La literatura y el Rock & Roll) en el que el autor realiza un catálogo de los autores vascos que de alguna manera dejan un lugar para la música en sus obras; como ya se ha dicho, el trabajo se limita a ofrecer una somera lista de nombres, sin profundizar en el análisis (Hernández Abaitua 1994, 10). Por otro lado, no se debe olvidar que Hernández Abaitua, además de crítico reputado, también es músico y escritor, lo cual lo convierte en «arte y parte» de su estudio.

⁷ Astiz, Iñigo; Cano, Harkaitz; Olaziregi, María José (2013). «Literatura eta memoria: suntsipenetik eraiki». *XIX. arte eszenikoak*. dFeria. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea. 19-03-2013. URL <https://www.youtube.com/watch?v=hRYngw3hmfo> (2018-11-17).

Del mismo modo, el trabajo de Hernández Abaitua no profundiza demasiado en algunos aspectos interesantes, pero lo cierto es que como único instrumento que estudia de manera específica este asunto también ofrece una primera clasificación valiosa para el tema. Según Hernández Abaitua (1994), los máximos representantes de la conversación entre ambas disciplinas serían los conocidos Gabriel Aresti, Bernardo Atxaga, Xabier Montoia o el propio Hernández Abaitua. En definitiva, es cierto que estos autores que nombra Hernández Abaitua participan de alguna manera como precursores del resto de autores vascos; ya que, como se dice en el artículo, Aresti es el primero en nombrar el Rock and Roll en una obra literaria vasca, incluyendo a Los Beatles (en 1964), tras él, Montoia o Atxaga también incluirán letras de canciones en sus obras.

Creo que autores como Harkaitz Cano demuestran unas inquietudes respecto a la música que van más allá del mero instrumento intertextual. Y es que, si reparamos en los ejemplos que ofrece Hernández Abaitua en su artículo, veremos que los autores que nombran la música en sus obras se limitan a hacerlo de manera indirecta, lo que parece más un ejercicio de ambientación de la historia que se cuenta, Cano, en cambio, ha expresado en varias ocasiones su predilección por la música como arte:

Creo que tengo mejor relación con los músicos que con los escritores, que siento complicidad más fácilmente, aunque tengo muy mal oído para la música, soy un desastre. No tengo capacidad para la música y eso me causa gran frustración. Veo a alguien haciendo música con una guitarra, y sé que nunca conseguiré algo así, es algo imposible para mí. Creo que los músicos son creadores y yo también tengo algo así, pero de otra manera. Puede que seamos compatibles, y eso sea lo que me atrae.⁸

Quizá por esto, el escritor de Lasarte se refiere así al tema, al ser preguntado en concreto por la literatura vasca: «en la música vasca muchos son los grupos que beben de la literatura; en cambio, el camino contrario es más difícil».⁹ Más adelante, en la misma entrevista, el autor muestra su intención al incluir la música en sus obras:

El objetivo es sumarle un escalón a ello, más literariamente relacionado, hacerlo de alguna manera posible para que lo pueda disfrutar el lector que no tenga conocimientos musicales o no le guste la música,

8 Cano, Harkaitz. «Sormena bizibide». Urretabizkaia, A. *Zabalik suplemento Diario Vasco*, 25-11-2000, 26, 33-6.

9 “Doinu eta hitzak elkar elikatzen”. *Ortzadar suplemento Noticias de Gipuzkoa*, 4-07-2015. URL http://static.noticiasdenavarra.com/docs/2015/08/05/ortzadarentero_19771.pdf (2018-11-17).

aprovechar la atmósfera del rock, el tema y el ambiente para construir un buen trabajo literario [...]. Los ídolos, la envidia... se encuentran en todos los oficios, pero en la música los encontramos en mayor medida. Cómo en los conciertos el líder del grupo ofrece su cuerpo al público; la imagen que se crea cuando en los conciertos salta entre el público, lo atrapan y lo zarandean me parece totalmente cinematográfico y literario, como todo lo que se mueve en el backstage de la música. La caída que ha sufrido la industria en los últimos años también ofrece ideas para escribir.

Con estas declaraciones, Cano reivindica una nueva poética y mediante su último trabajo en colaboración con el grupo de Zarautz Lou Topet ha mostrado algunos procedimientos para la teorización de dicha poética: mostrando la diferencia que radica entre las letras de canciones y los poemas, aplicando a la construcción de las letras de canciones los factores que a menudo afectan a la construcción del arte en general etc.

Abesti bat gutxiago (2015), el libro-disco formado a partir de la colaboración con el grupo Lou Topet, se nos ofrece diferente. El cantante Oier Aranzabal nos dice en el epílogo que el proyecto empezó espontáneamente, cuando éstos comenzaron a hacer versiones de traducciones de canciones que les hacía Cano. A medida que el trabajo avanzaba y tomaba forma, el escritor se decidió a redactar las reflexiones que lo azotaban, y finalmente, éstas han sido publicadas en el disco-libro.

Se puede decir que las reflexiones de Cano se dividen en tres tipos: por un lado, la difusa frontera entre versión / plagio; por otro, la diferencia entre letras de canciones y poemas; y por último, el lugar del euskera en las letras de canciones. El primer tipo sería el que a nosotros nos concierne para este análisis.

En ese caso, trabaja la difusa frontera entre versión y plagio. El autor soluciona esta discusión tan de moda en la literatura (contemporánea); defendiendo que la única forma de ser original es transformando la tradición y da ejemplos para demostrar que hacemos esto a cada momento. Cano defiende que, como en la literatura, en la música también está ya todo dicho, pero opina que quien versiona puede explorar caminos que el artista original no ha experimentado (acordes, palabras, significados...), dando un nuevo significado a la canción, es decir, haciendo una nueva canción.

Al mismo tiempo esa representación de obras ajenas se convertirá en una opción de crear nuevas obras artísticas, del mismo modo, ya viejas en el tiempo.

Como ya se ha visto en este último apartado, Cano ha formulado una teorización sobre el canto y la música en un libro de poco más de 50 páginas, y propone preguntas para que más allá se puedan experimentar nuevos caminos aunando y comparando música, literatura y letras.

3 Raymond Carver, transformaciones o el cine

Las reflexiones sobre las posibilidades de la literatura (o el arte en general) para encarnar vidas ajenas y crear obras nuevas no se limitan únicamente a los dos ejemplos comentados, sino que, formarán parte del devenir de su trayectoria literaria.

Aquí y allá podremos encontrar rastros del motivo que hemos comentado: en cuentos como el de Raymond Carver (Cano 2013b), el escritor juega con el imaginario del lector presentando al narrador de la historia como la reencarnación (tras sufrir una metamorfosis) del conocido escritor americano. Una especie de homenaje a un escritor de quien se confiesa lector.

Del mismo modo, de manera más teórica, por ejemplo al realizar el ensayo sobre Cine y Literatura, en un momento dado Cano vuelve a su trinchera y propone que:

La función del creador, cada vez más, es la de *samplear*, elegir: no le faltaba razón a David Foster Wallace cuando afirmaba que un artista moderno no puede ser otra cosa que un cleptómano con buen gusto. (2010, 40)

Estas líneas se recogen en el apartado sobre la creación y renovación del lenguaje cinematográfico en comparación al narratológico. Son especialmente interesantes puesto que hacen referencia a un momento de la historia del arte en el que Cano habla del impacto del Cine en la literatura contemporánea y de la evolución del arte de las últimas décadas. El arte funciona como un todo y el artista convive en relación a su alrededor, por tanto, «es fatal que de alguna manera el arte esté relacionado con la sociedad, ya que el arte es hecho por el hombre, y el hombre (aunque sea un genio) no está aislado: vive, piensa y siente en relación con su circunstancia» (Sábato 2014, 110).

4 A modo de conclusión

Por la diversidad de formas y número de veces que el tema se trata durante su obra, podríamos afirmar que se trata de una especie de obsesión del escritor. Pedro Salinas solía decir que escribimos siempre en torno a la misma obsesión, quizá no sea una única, pero si es cierto que hay obsesiones que se repiten, a modo de círculos a los que intentamos dar salida una y otra vez.

Bauman (2007, 73) define las artes como «las unidades de choque de la cultura: son las avanzadillas que escrutan el terreno, que luchan por explorar, desbrozar y fijar los caminos por los que la cultura podrá (o no) proceder». El arte posmoderno, consciente de la imposibilidad de la re-

presentación perenne, a su vez, se sitúa en el vértice de la representación y la no-representación, y se lo muestra al lector-consumidor.

La necesidad del artista por representar el mundo que lo rodea y al mismo tiempo, la imposibilidad de hacerlo y la angustia que ello causa al creador impregnan todo el recorrido literario del escritor nombrado. Al mismo tiempo, esta representatividad de las obras de arte del otro se convertirá en una suerte de oportunidad para el artista de recrear nuevas historias, una vía de escape al círculo vicioso del teatro del mundo.

Podríamos decir que todo eso, a su vez es una respuesta posmoderna a los problemas que plantea el arte contemporáneo y que responde en relación a otros artistas.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2007). *Arte líquido*. Trad. de F. Ochoa de Michelena. Madrid: Sequitur.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauff. 6a ed. Barcelona: Anagrama. Trad. de: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Cano, Harkaitz (2006). «Mina eta artifizioa». Egaña, Ibon; Zelaieta, Edu, *Maldetan sagarrak. Euskal gatazka euskal literaturan*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea, 35-53.
- Cano, Harkaitz (2010). *Ojo y medio. Cine, literatura, TV y otras artes funerarias*. Donostia: Meettok.
- Cano, Harkaitz (2013a). *Twist: seres intermitentes*. Trad. de G. Markuleta. Barcelona: Seix Barral. Trad. de: *Twist: izaki intermitenteak*. Zarautz: Susa, 2011.
- Cano, Harkaitz (2013b). «Metamorfosis». *Circo de invierno*. Iruñea: Pamiela; Grupo Noticias, 87-97.
- Hernández Abaitua, Mikel (1994). *Literatura eta Rock & Rolla*. Iruñea: Emak Bakia Baita & Pamiela.
- Lyotard, Jean-François (1987). *La condición posmoderna*. 3a ed. Trad. de G. Antolín Rato. Madrid: Cátedra. Trad. de: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- Sábato, Ernesto (2014). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.

Transformación de la identidad en la narrativa vasca del siglo XXI

Iratxe Esparza
(Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España)

Abstract This article discusses how economic, political and social changes linked to postmodernism have caused a transformation in the subject's identity in recent Basque narrative. It shows the appearance a new type of postmodern characters. Postmodernity offers a set of tools to analyse the concept of identity and its alteration in narrative, in an attempt to make a global description of current society and postmodernism as a framework in which artistic creations are materialised. This research delves into the postmodern subject in the Basque literary context. Results obtained attest that an identity crisis experienced by main characters corresponds to an identity imbalance that postmodernity generates in Western culture, resulting in a multiple and transitory identity.

Sumario 1 Introducción: literatura vasca del siglo XXI. – 2 Rasgos de una sociedad postmoderna. – 3 Sujetos narrativos postmodernos: protagonistas del siglo XXI. – 3.1 Identidad cosmopolita. – 3.2 Identidad esquizofrénica. – 3.3 Identidad de género. – 4 Conclusiones.

Keywords Postmodernism. Postmodernity. Identity. Postmodern subject.


1 Introducción: literatura vasca del siglo XXI

Las discusiones establecidas en torno a la postmodernidad y el postmodernismo y las transformaciones acaecidas en el marco social, político y económico han sido de gran relevancia en el contexto de la literatura vasca. Por ello, nos referiremos a la influencia que dichos cambios han tenido sobre las creaciones literarias, entendidas éstas como expresiones culturales de la época junto a los demás componentes del sistema. A medida que profundizamos en el argumento principal se evidenciarán las alteraciones a las que se ve expuesto el sujeto literario en el ámbito narrativo y el continuo proceso de la construcción de la identidad a la que es sometido en la obra. Queremos subrayar lo que la postmodernidad nos deja de heterogéneo y cómo los mecanismos producto de las transformaciones sociales, políticas y culturales revierten en el personaje literario; porque

Este trabajo se ubica dentro del equipo consolidado de investigación LAIDA (Literatura e Identidad, UPV/EHU) subvencionado por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco (IT 101216) y la Universidad del País Vasco (GIC15/150).

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/008

Submitted: 2017-11-22 | Accepted: 2018-04-17

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

al mismo tiempo que entendemos la postmodernidad como un cambio de actitud en la sociedad occidental, las manifestaciones artísticas de la época se van adaptando mientras reflejan las inquietudes de cada periodo. En ese escenario, se diferencian dos tipos de postmodernismo: por un lado, el marcado por las pautas de la postmodernidad fruto de políticas neoliberales que generan un efecto en la sociedad de talante frívolo y banal, y que es contraproducente en la consecución de procesos y creaciones inclusivas, es decir, de claro carácter neoconservador (Foster 2008); por otro, hablamos de un postmodernismo de resistencia en donde se ponen en marcha otras reflexiones y propuestas que surgen de la pluralidad tratando de cuestionar los códigos culturales establecidos y planteando así una crítica al momento histórico en el que aparecen. La diferencia entre ellos es la respuesta que se da a través de las distintas creaciones, entendidas como las manifestaciones físicas atravesadas por los acontecimientos de la época (Huyssen 1998). De ese modo, es posible especificar los perfiles más relevantes del sujeto literario postmoderno centrándonos en la semiología del personaje narrativo, porque entendemos la literatura como mecanismo de representación y el personaje de ficción o protagonista de la obra poseedor de un valor semiótico y una significación que le capacita a la hora de establecer un mensaje (De Lauretis 2000).

Centrándonos en el contexto de la literatura vasca, es indispensable ofrecer una nueva panorámica de obras y autores nacidos a partir de la década de los años setenta que expresan la transformación del personaje postmoderno. Los textos que se mencionan a posteriori son tres casos significativos de una nueva tendencia en la narrativa caracterizada por la creación de lo que pasamos a llamar 'literatura proyecto', ya que proponen otra conciencia que permite conectar con realidades que, aun desarrollándose en espacios cercanos, se apoyan en la complejidad de la identidad de los sujetos protagonistas prototipos de una identidad occidental y global. En consecuencia, emplazamos sus obras dentro del postmodernismo que opta por la elaboración de un discurso crítico que utiliza los materiales culturales disponibles y se acopla a la heterogeneidad. Sin embargo, hablar de postmodernismo dentro del contexto literario vasco se entiende a menudo como una amenaza desestabilizadora del sistema establecido; consideración que nos lleva a mencionar el sesgo ideológico de las creaciones artísticas (Said 2008; 2010) y la importancia de la literatura en la cohesión socio-cultural y en la construcción del concepto de nación. La unión entre la transformación identitaria desde el punto de vista sociológico y la construcción del personaje literario se hace patente en las consecuencias que la nueva situación social provoca sobre la existencia del individuo, haciendo referencia al yo performativo y cuestionando el propio concepto de identidad. El carácter relacional, dialógico y plural que defendemos de la identidad es el que nos sirve a la hora de analizar el personaje literario, ya que éste se trata de un

elemento de indiscutible importancia en la estructura narrativa. Los sujetos protagonistas de algunas de las obras del escritor Harkaitz Cano y las escritoras Ixiar Rozas y Eider Rodriguez son claros ejemplos de la mencionada heterogeneidad postmoderna.

2 Rasgos de una sociedad postmoderna

La renovación surgida de la Ilustración miraba atentamente hacia los tres grandes pilares de la Modernidad: la razón, la libertad individual y el progreso. Sin embargo, el proyecto universal creado en la Modernidad y sus valores entraron en crisis. Durante largas décadas sus bases se asentaron firmemente en la sociedad, llegando a institucionalizar dicho proyecto a un nivel mundial. Siguiendo a McHale (1992), la gran diferencia de ver el mundo entre el modernismo y el postmodernismo demuestra un carácter teórico: si el elemento dominante en el modernismo es epistemológico (basado en la razón relacionada con la metafísica, la lógica y la teoría del conocimiento), en el postmodernismo es de carácter ontológico (destacando las reflexiones sobre el ser y sus propiedades trascendentales). Hay por lo tanto unos principios que son francamente diferentes a los que se trataban en la narración de la modernidad, y todos ellos valiosos para notar tanto el cambio de percepción que tenemos sobre el mundo, como la metamorfosis sufrida en lo inherente a la sensibilidad artística, siendo en ese contexto en donde se ha ido fraguando el pensamiento crítico que hace que se liberen algunos de los discursos que hasta ese momento se establecían distantes y en la periferia del canon y del sistema cultural.

Si la condición postmoderna es la consecuencia directa de las transformaciones económicas, políticas y sociales que se han dado en las últimas décadas, partimos de la imposibilidad de hacer una línea divisoria entre tales transformaciones - que como bien explica David Harvey (1998) son la consecuencia de los muchos años en que se han producido cambios casi de forma imperceptible para nuestros sentidos hasta encontrarnos en un mundo y en una situación que se nos escapa de las manos - y lo ocurrido en el ámbito de la estética cultural. Hace tiempo que la metamorfosis acaecida en los llamados países desarrollados está permitiendo la aparición de nuevos escenarios que promueven y acentúan el fortalecimiento del individualismo, convirtiéndose al mismo tiempo en lugares específicos de la sociedad postmoderna. Algunas de las características definitorias de esta nueva situación son verdaderos desafíos para los miembros de la sociedad. Para empezar, nos encontramos con esa transformación producida en la modernidad en la que se pasa de una fase 'sólida' a una fase 'líquida', y en donde las formas sociales ya no pueden mantenerse porque desaparecen antes de conseguir asentarse y dejan de ser válidas como referencias a largo plazo de las acciones

humanas (Bauman 2007). Es destacable también la drástica separación entre el poder y la política: si en la modernidad el poder estaba bajo la supervisión del Estado, en la nueva situación postmoderna el poder pasa a posicionarse al espacio global, que resulta incontrolable (Held 2007); en consecuencia, la pérdida de control político por parte del Estado crea una situación de incertidumbre produciéndose el colapso del pensamiento (Melucci 1999). Por su parte, las dudas generadas de las transformaciones continuas responsabilizan a los propios individuos pidiéndoles flexibilidad y aprovechamiento al máximo de las oportunidades que aparecen en el camino obligándoles a dejar a un lado la toma de decisiones que puedan ser portadoras de compromisos duraderos (Sennet 2000).

En cuanto al campo cultural, basándonos en la visión antropológica en la que una sociedad es igual a una cultura, gran parte de la denominada cultura moderna líquida no se concibe bajo una esencia de sabiduría, aprendizaje y acumulación, por el contrario, se habla de una cultura que cae rápidamente en el olvido, desvinculada de muchas de las situaciones que mellan en la sociedad. Tal y como expresa Bourdieu (2002a), el campo intelectual está formado por un conjunto de agentes que interrelacionados entre sí se oponen y se agregan, siendo remarcables las relaciones que experimentan las posiciones que ocupa cada pieza en dicho campo. Campos que a su vez constituyen microcosmos sociales, es decir, espacios separados y autónomos pero que muestran un alto carácter relacional. Así, cada campo viene a atestiguar ciertas propiedades que comparte con el resto de los demás. Bourdieu (2002a, 318) expresa que las obras culturales requieren de tres operaciones necesarias en su investigación: primeramente, el análisis de la posición del campo literario tomando como referencia tanto el campo de poder como la evolución del primero en el transcurso del tiempo. En segundo lugar, es indispensable el análisis de la estructura interna del campo literario, de las relaciones que ocupan los individuos que se disputan la legitimidad del mismo. Por último, se trata de examinar el habitus o posición variable de cada uno de los ocupantes.

Asumiendo que los campos de producción cultural ocupan una posición dominada dentro del campo de poder, se produce una lucha continua entre dos principios de jerarquización, la división entre el principio heterónomo – favorable para aquellos que dominan el campo económico y político – y el autónomo – defensor del arte por el arte – (Bourdieu 2002b). Dentro del campo literario que analizamos en esta investigación – el vasco – y de la teoría de la postmodernidad, hemos elegido a aquellos autores que no dominan el campo ni económica ni políticamente, es decir, creadores que no han ocupado (todavía) el centro del campo literario ¿Por qué establecemos una relación tan estrecha entre el canon y el campo de poder? Porque si la definición sencilla e inocente del concepto de canon sería la de una lista de obras que se consideran merecedoras de ser estudiadas, comentadas y recordadas con el paso de los años, el sentido

se complica al considerarlo también el espejo cultural e ideológico de la identidad nacional (Sullà 1998, 10). De hecho, el postmodernismo deja al descubierto dos aspectos: por un lado, es cierto que la apertura hacia una heterogeneidad de textos y pensamientos críticos asegura el movimiento de escritores y obras instaladas en la periferia y en consecuencia en el centro del campo literario; pero, por otro, también se produce una transformación en los mecanismos que intervienen en la selección del proceso. La conexión que se constituye en el postmodernismo entre el poder y la ideología dominante con la elección del canon literario se ha vuelto si cabe más extrema, lo que acarrea la preocupación por el declive del nivel cultural de las creaciones.

3 Sujetos narrativos postmodernos: protagonistas del siglo XXI

Anteriormente, hemos enfatizado la idea de la literatura que toma como base la identidad proyecto en el intento de hacer un paralelismo con los términos que utiliza Castells (1998) al hablar de los diferentes tipos de identidad (legitimadora, proyecto y de resistencia). Así, con la literatura proyecto nos referimos a aquella que nos habla de la crisis de identidad o de la identidad en crisis que experimentan los sujetos protagonistas de las obras, pero centrándose en una identidad que está más acorde con el desequilibrio identitario que sufren los individuos a nivel global a la vez que en los textos se construye una nueva identidad que redefine su lugar en la sociedad. Por otro lado, la que denominamos literatura de resistencia se caracteriza por frenar cualquier tendencia venida del exterior que concurra en una transformación estética y temática. Si aceptamos el sesgo ideológico de las creaciones artísticas, es lógico pensar que uno de los cometidos de la literatura - y por supuesto también de la interpretación o crítica literaria - es el de tomar conciencia del momento histórico en que ha sido creada. Obviamente, ese ha sido uno de los motivos por los que el postmodernismo a menudo se ha entendido negativamente en el contexto de la literatura vasca y se ha analizado desde la superficialidad, percibiéndose como un reto que entra en conflicto con la tradición y la estética literaria vigente y que pone en peligro la tradición, la cultura y la visión homogénea de la identidad; a sabiendas de que el nacionalismo como tal deja de ser autosuficiente en un mundo globalizado y el aislamiento a nivel cultural nos llevaría, de nuevo, a un acusado retroceso. A pesar de todo ello, en la literatura vasca del siglo XXI existen textos que ofrecen un espacio ideal al nuevo individuo postmoderno que ha visto metamorfoseada su identidad. Pero tal concepto no está exento de polémica, porque las identidades modernas se quiebran y el cambio cultural de las sociedades de finales de siglo XX se caracteriza por un paisaje diverso en cuanto a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad, es decir,

se acentúa la transformación de esos ingredientes que nos aseguraban posiciones estables como individuos sociales (Hall 1992, 273).

Con lo narrado en las obras de Ixiar Rozas, Harkaitz Cano y Eider Rodríguez se propone otra conciencia que permite conectar con realidades que aun siendo cercanas (unas más que otras) se apoyan en la complejidad de la identidad de los sujetos que se reflejan en una colectividad global que ya no se limita únicamente a la profundización de la identidad vasca. Ese es el denominador común en los textos analizados, además de la visión ofrecida del mundo, que se comunica directamente con la transformación identitaria ocurrida de forma generalizada en las sociedades occidentales. De hecho, subrayamos el tratamiento que se le da a la identidad en las obras que nos sirven como ejemplo: en *Twist* (2011) (*Twist* 2013), el autor Harkaitz Cano se vale de la fragmentación identitaria actual reconstruyendo lo acontecido en la sociedad vasca en los años ochenta con la aparición del GAL - agrupaciones parapoliciales - y las acciones de la banda armada ETA, subrayando la identidad colectiva del País Vasco, en dónde la polifonía narrativa sirve de espejo para resaltar la realidad esquizofrénica en que se mueve el protagonista. La escritora Ixiar Rozas, por el contrario, nos transmite con la obra *Negutegia* (2006) - (*Le Nubi* 2008; *Invernario* 2009) - la necesidad casi vital que padecen los personajes en la reconstrucción de la identidad individual, aunque lo hacen aferrándose siempre a la identidad colectiva que supone la pertenencia a una nación europea. Por otro lado, la escritora Eider Rodríguez construye con sus relatos *Eta handik gutxira gaur* (2004) (*Y poco después* 2007), *Haragia* (2007) (*Carne* 2008) y *Katu jendea* (2010) (*Un montón de gatos* 2012) una imagen heterogénea dentro la identidad de género, son sujetos que nos permiten reconocer la pluralidad poniendo en duda las construcciones sociales y permite reflexionar la identidad desde el punto de vista de la crítica literaria feminista.

Teniendo en cuenta la clasificación hecha por Hall (1992) sobre los posibles conceptos de identidad: sujeto de la Ilustración, sujeto sociológico y sujeto postmoderno, los personajes protagonistas de las obras mencionadas demuestran gran paralelismo con el prototipo de sujeto postmoderno. Pero antes, veamos cómo se manifiestan el sujeto ilustrado y sociológico en el contexto de la narrativa vasca. El sujeto de la Ilustración, caracterizado por su centralidad y unidad no demuestra ninguna posibilidad de cambio y está envuelto por la sombra de un esencialismo rígido; es sin duda el prototipo que encontramos en la obra del escritor vasco Txomin Agirre, *Garoa* (1907-12), personificado en el personaje de Joanes. Siguiendo el patrón de la novela costumbrista, nos encontramos con unos personajes estereotipados que no experimentan cambio alguno durante toda la obra y que están influenciados por el narrador que impone su ideología. La dicotomía establecida en el espacio - el monte (cielo) refugio de tradiciones e infierno (ciudad) símbolo de la industrialización - también se extiende

a los personajes y sus creencias, a sus formas de vivir y al ritmo con el que transcurre el tiempo. Se evidencia además la significación que adquiere el grupo social o colectividad, y a través de esa sociedad gremial se impone el alma y la personalidad del pueblo de una manera artificial negando la mezcolanza con aquello que viene del exterior porque entraña un peligro en la cultura e ideología vasca. Así, es lógico hablar de acronía en la novela, porque el tiempo es inmutable para el protagonista de *Garoa* por su unión a las estructuras estables y a las tradiciones «Ya que se creía que éstas eran designio divino, no se consideraban como sujetas a cambios fundamentales. El estatus, el rango y la posición de uno en la 'gran cadena del ser' – el orden divino y secular de las cosas – eclipsaron cualquier sentido de soberanía individual de cada uno» (Hall 1992, 279).

Con el paso de los años, en la consecución del Estado moderno y la complejidad que ello acarrea, aparece una concepción más social del sujeto (Hall 1992). En esas circunstancias encontramos la figura del individuo que va viendo cómo se transforma su identidad personal a pesar de concebirse todavía como un sujeto integrado y, por lo tanto, cabe mencionar la noción de sujeto sociológico. La imagen de ser intocable e idealizada que nos ofrece el costumbrismo se aleja de la realidad y ya no sirve para explicar la identidad del sujeto, es decir, deja de ser creíble. En su lugar, emerge el individuo que se da cuenta de la interacción con el otro, con la sociedad. Es en ese contexto en donde ubicamos a Carlos, protagonista de la novela *El hombre solo* (1995) del escritor Bernardo Atxaga. Jon Kortazar (2015) se refiere a Carlos como un sujeto en transición: entre la modernidad y las vivencias del protagonista cargadas de gran carga ideológica, y la postmodernidad, ya que se ve acorralado por las voces del pasado que no le permiten olvidar ni, en cierta manera, dejar atrás la vida anterior en la que tenía una identidad bien diferente. Tenemos el personaje tipo de sujeto sociológico que se da cuenta de los cambios identitarios experimentados, es decir, entra en diálogo con los mundos culturales que le rodean pero es incapaz de amoldarse a ellos y continúa creyendo que el yo lo conforma una esencia; de hecho, según la concepción sociológica, la identidad instaura un vínculo de unión entre la fisura establecida entre el mundo interior y el exterior, es decir, entre el mundo personal y el público. Carlos se reafirma en el discurso desecho de la utopía, para acabar dándose cuenta de que en la sociedad postmoderna que nos describe Atxaga, los individuos renuncian a su identidad demostrando que todos tenemos un precio.

Siguiendo con la clasificación de Hall, a consecuencia de la multiplicación de las identidades culturales que vuelve más problemática la proyección acaecida de la identificación que elaboramos en relación a los otros, está el sujeto postmoderno caracterizado por la falta de identidad fija que se define históricamente y no biológicamente, tal y como ocurría con el sujeto de la Ilustración. Los sistemas de significación y representación cultural se multiplican y ante nosotros aparece una variedad efímera de posibles

identidades con cualquiera de las cuales nos podemos identificar, al menos temporalmente. Erving Goffman (1997) nos habla sobre las máscaras entre las que el sujeto debe de elegir dependiendo de la situación vivida y de la sensación de coexistencia en un mismo individuo de varias identidades a menudo contradictorias.

3.1 Identidad cosmopolita

En la obra de Ixiar Rozas se refleja el desequilibrio que la situación postmoderna ha introducido en la sociedad actual. Destaca la crítica social inherente al texto basada en los cambios sociales estrechamente ligados a la globalización; valiéndose de temas que consideramos universales para construir un mundo de ficción concede a la narración un fuerte grado de realidad e impulsa al lector hacia un análisis crítico de las circunstancias que asolan a los protagonistas. Mediante la sencillez y claridad del lenguaje, la autora hace visibles a muchas personas obligadas a vivir en la periferia, desviando la mirada hacia historias y personajes fácilmente identificables en cualquier país de occidente como consecuencia directa de la globalización y el desarraigo social. Las ciudades son de gran relevancia en *Negutegia*. La autora transmite la imagen de la nueva ciudad que hace su aparición alrededor de los setenta (según contextos) coincidiendo con la crisis del modelo industrial - paso del fordismo al postfordismo. La ciudad antes símbolo de seguridad y protección pasa a convertirse en un espacio urbano en el que imperan la inseguridad, el miedo hacia el 'otro' y la pérdida de la identidad (Venturi 1980; Bauman 2003). Así algunos de los rasgos que definen la ciudad postmoderna son la indeterminación, falta de profundidad, fragmentación, ironía, hibridación, decanonización, crisis del yo (la identidad como problema), reducción del pasado al presente o casualidad (Amendola 2000). Ante todo, es preciso mencionar la diferenciación entre *cityscape* y *mindscape*: el *cityscape* sería el panorama físico de la ciudad y el *mindscape* el alma de la ciudad conformada por las nuevas culturas, sueños, deseos y miedos de sus habitantes; este último es sin duda, el protagonista en *Negutegia*. Las ciudades postmodernas están construidas por identidades múltiples y, utilizando la metáfora de Walter Benjamin (2005) sobre la ciudad legible basada en el análisis de los signos inherentes a la ciudad de París a través de la obra de Baudelaire, las ciudades que aparecen en *Negutegia* se prestan a ser leídas por la autora. Ante las tesis postmodernas de la disolución del sujeto y la desvinculación social, es normal que los protagonistas tengan la necesidad de socializarse y de fijar su identidad cultural, porque creen que la recuperación de la identidad es garante de claridad, definición y estabilidad. Como es común en muchas de las novelas postmodernas, Ixiar Rozas introduce el problema identitario como tema literario concebido desde la memoria o desde

la mirada del otro; en este caso destaca la individualidad del sujeto por encima de la identidad colectiva. Los protagonistas son tres ejemplos de identidad quebrada, ya que al vivir en constante búsqueda y desplazamiento no pueden ser las mismas personas a través del espacio y del tiempo. Son la representación fiel del sujeto en continua transformación y de los modernos individuos líquidos carentes de autoestima.

3.2 Identidad esquizofrénica

Harkaitz Cano es un escritor de referencia en la literatura vasca actual, autor polifacético creador de una obra interdisciplinaria que se ha ido transformando de acuerdo a los cambios sufridos en una sociedad que vive en constante multiplicación. Hablar del trabajo de Harkaitz Cano es hablar de una obra aglutinadora, portadora de la escritura de muchos, compuesta de indefinidas lecturas heterogéneas e influenciada por autores como Charles Bukowsky, John Cheever y Raymond Carver. Cuando Linda Hutcheon (1989) habla de metaficción historiográfica, explica que ante la crisis de la historia, la literatura puede ser la única capaz de dar respuestas a nuestras dudas y preguntas. Según Hutcheon, los trabajos literarios que ponen de manifiesto esta especie de crisis histórica gozan de una estructura fragmentaria, se emplazan dentro del discurso histórico sin olvidar las diferentes interpretaciones que ofrece el lector y no coartan la autonomía intrínseca a la ficción; por lo tanto, se puede afirmar que Cano se encarga de narrativizar la realidad y el pasado. En *Twist*, no existe el héroe tal y como se ha entendido en la novela de la modernidad, hablamos de héroe postmoderno que busca la complicidad del lector, quien, al estar el texto construido a base de microrrelatos en los que tienen cabida toda clase de voces, se da cuenta de que la historia no es como se le ha contado. La obra es una novela fragmentaria construida a base de simetrías - opuestas en muchos de los casos - y relatos que casi se pueden leer de forma independiente, demostrando la genialidad del autor como cuentista. Estamos, por tanto, ante una narración en la que se reflejan diferentes realidades y en donde abundan las miserias y virtudes tan características del género humano. Es una estructura rizomática, que a pesar de no presentar un sentido lógico (linealidad), mantiene conectados todos los eslabones; un rizoma del que se van ramificando las múltiples historias que se narran en la novela. Uno de los focos principales es el cuestionamiento de la identidad de los personajes y de la propia obra, que ponemos en relación con los trabajos del chileno Roberto Bolaño (2007; 2009), el argentino Jorge Luis Borges (2007; 2011) y el estadounidense Paul Auster (2007; 2008). De hecho, la cuestión de la identidad es lo que hace de denominador común entre estos autores. La literatura como enfermedad, amasijo de verdades imposibles e identidades en disolución; Lazkano, protagonista principal de

la novela, se nos presenta como el escritor de las mil caras que reescribe y adapta los manuscritos de su amigo muerto; una identidad fraccionada y esquizofrénica a la que se ven expuestos los personajes, y que se manifiesta en la estructura del propio texto, creando una simetría entre los seres intermitentes que habitan la novela y la propia obra que los acoge; una novela escrita a imagen y semejanza de sus moradores. Por lo tanto, destacamos la importancia que tiene la estructura en la definición de los personajes y enfatizamos el tema del Doble y del Otro, las simetrías, el juego de espejos y el papel del azar.

3.3 Identidad de género

La pregunta que Simone de Beauvoir lanzaba en *El Segundo Sexo* (2008) ¿qué es ser mujer? nos acerca a reflexiones actuales: ¿qué es un sujeto sexuado?, ¿dónde se asientan las complejidades de esos sujetos?, ¿cómo se conforman?, ¿cómo conseguir un pacto entre ellos? (Vega Solís 2011). Algunas de esas respuestas se materializan a través de las narraciones de Eider Rodríguez creadoras de una cartografía de la diferencia; las mujeres protagonistas de las narraciones no tienen una única identidad, hablamos así de identidad múltiple y moldeable. La mujer ya no es el reflejo y la representante de todas las mujeres, y es esa reflexión la que nos sirve de punto de partida para obtener conclusiones fundamentales y dibujar un mapa repleto de peculiaridades que conforma el universo narrativo de las identidades heterogéneas de las diferentes protagonistas. En cada una de las vivencias creadas por la autora el cuerpo es el protagonista; el cuerpo de las mujeres que viven bajo las normas impuestas por la sociedad, es decir, bajo los pactos sociales y la heteronormatividad, es decir, se observa claramente el reparto de roles de los personajes debido a la importancia que el género adquiere en las culturas occidentales (Amorós 2008). Las mujeres son las protagonistas de las narraciones, y todas sufren desigualdades en grados diferentes dependiendo del contexto histórico, social, económico y cultural. Los modelos de vida que nos ofrece la autora son consecuencia de las costumbres sociales, y esa es la razón principal para convertirlo en un conflicto colectivo. Así, desde la individualidad se desarrolla la identidad colectiva, en donde las reflexiones, vivencias, estilos, modelos, crisis, etc. de muchas mujeres, es decir, la transversalidad de la identidad, se deja al descubierto. Además, el cuerpo de la mujer se relaciona con la maternidad, el ideal de belleza, el sexo y la violencia, así como con la materialización de las relaciones de pareja y el concepto de amor romántico. Por lo tanto, vemos cómo el cuerpo de la mujer protagonista es completado y atravesado por diferentes trayectorias. Tenemos que incidir en que entendemos el cuerpo de la mujer como una entidad material, sin olvidar que esos cuerpos también están preparados para la resistencia.

El de Rodríguez es un universo narrativo conformado por las identidades plurales de distintas mujeres reflejo de una identidad fragmentada y plural que depende del entorno.

4 Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo ha sido destacar la transformación identitaria sufrida por el personaje literario dentro del contexto narrativo vasco en el siglo XXI, porque pensamos que las tendencias estéticas e ideológicas del resto de movimientos literarios desarrollados en Europa en el siglo XX han sido determinantes desde que se comienza a cohesionar el sistema literario vasco. Con motivo de las transformaciones que han sufrido las sociedades occidentales en las últimas décadas del siglo XX, hemos hablado de la imposibilidad de afrontar dichos cambios bajo los parámetros de la modernidad, encontrando en el postmodernismo un espacio de resistencia para las expresiones culturales y, en concreto, los textos literarios. Atrás queda el tiempo del pensamiento cartesiano, el racionalismo y la metafísica dando paso a una sociedad en que la interdisciplinariedad y la pluralidad toman protagonismo. El dilema es cómo gestionar las desavenencias a un nivel social e institucional, y ha sido tal coyuntura la que nos ha llevado a distinguir entre un postmodernismo de carácter banal y otro caracterizado por establecer un lugar de oposición que deriva en la creación de un discurso crítico. Los escritores elegidos gestionan de forma diferente la heterogeneidad y convierten en un problema la identidad que hasta entonces se había entendido como esencia del individuo. A su vez, los textos analizados se caracterizan por el enfoque que se le da al personaje; de hecho, hemos concebido la literatura como un mecanismo de representación y al personaje como un significado que demuestra su categoría semántica, lo que nos ha llevado a ratificar que la crisis de identidad que sufren los sujetos narrativos se corresponde al desequilibrio identitario que causa la postmodernidad en las sociedades occidentales. Por eso, el foco principal lo hemos puesto en la transformación identitaria que sufren los sujetos de las obras y en el estudio de la identidad plural y efímera, lo que claramente nos permite hablar de la aparición de las diferentes manifestaciones del sujeto postmoderno en la narrativa vasca del siglo XXI.

Bibliografía

- Agirre, Txomin (1990). *Garoa*. Donostia: Euskal Editoreen Elkartea.
- Amendola, Giandomenico (2000). *La ciudad Postmoderna*. Madrid: Celeste ediciones.
- Amorós, Celia (2008). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Valencia: Cátedra.
- Atxaga, Bernardo (1995). *El hombre solo*. Madrid: Alfaguara.
- Auster, Paul (2007). *El palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama.
- Auster, Paul (2008). *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XX Editores.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- Beauvoir, Simone de (2008). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bolaño, Roberto (2007). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2009). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (2007). «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto». *El Aleph*. Madrid: Alianza, 142-57.
- Borges, Jorge Luis (2011). «La muerte y la brújula». *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo, 155-73.
- Bourdieu, Pierre (2002a). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2002b). *Campo del poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.
- Cano, Harkaitz (2011). *Twist: izaki intermitenteak*. Zarautz: Susa.
- Castells, Manuel (1998). *El poder de la identidad*. Vol. 2 de *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y HORAS.
- Foster, Hal (2008). «Introducción al posmodernismo». Foster, Hal (ed.), *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 7-17.
- Goffman, Erving (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, Stuart (1990). «Cultural Identity and Diaspora». Rutherford, Jonathan, *Identity*. London: Lawrence and Wishart, 227-37.
- Hall, Stuart (1992). «The Question of Cultural Identity». Hall, Stuart; Held, David; McGrew, Tony (eds), *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press, 273-325.
- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Held, David (2007). *Modelos de democracia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Huyssen, Andreas (1998). «Discurso artístico y postmodernidad». Picó, Josep, *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 189-249.

- Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Kortazar, Jon (2015). «Identidades en la literatura vasca entre modernidad y postmodernidad». Esparza, Iratxe; López Gaseni, José Manuel (eds), *La identidad en la literatura vasca contemporánea*. Bern: Peter Lang, 63-83.
- McHale, Brian (1992). *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Melucci, Alberto (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México DF: El Colegio de México.
- Rodriguez, Eider (2004). *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa.
- Rodriguez, Eider (2007). *Haragia*. Zarautz: Susa.
- Rodriguez, Eider (2010). *Katu jendea*. Donostia: Elkar.
- Rozas, Ixiar (2006). *Negutegia*. Iruñea: Pamiela.
- Said, Edwar (2008). «Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad». Foster, Hal (ed.), *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 199-234.
- Said, Edward W. (2010). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Sennet, Richard (2000). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sullà, Enric (1998). «El debate sobre el canon literario». Sullà, Enric (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco, 11-34.
- Vega Solís, Cristina (2011). «Los nuevos feminismos y la pregunta por lo común». Gil, Silvia L., *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid: Traficantes de sueños, 15-28.
- Venturi, Robert (1980). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Note

Tradurre Vicent Andrés Estellés in italiano In occasione della prima antologia bilingue

Cèlia Nadal Pasqual
(Università per Stranieri di Siena, Italia)

Abstract This article addresses Vicent Andrés Estellés' poetry, its importance among modern Catalan literature and some main problems of transmission. For this purpose, it evaluates the effects of *La gioia della strada* (2016), an anthology of his poems translated into Italian. Some translational challenges are studied linked to the passage from Catalan to Italian and, in particular, to Estellés's poetry (tone, metric, repetitions). Some Estellés' compositions are analysed in both versions and it concludes with a critical assessment.

Sommario 1 La gioia della strada: versi valenzani in tempi difficili. – 2 La poetica discreta di Estellés. – 3 Corpi e passioni: il desiderio circolare. – 4 La cucina del poeta: il sublime peperone arrostito. – 5 Felicità suprema, l'ora di scrivere versi. – 6 Il contributo di *La gioia della strada*.

Keywords Vicent Andrés Estellés. Translation Studies. Catalan Literature. La gioia della strada.

1 La gioia della strada: versi valenzani in tempi difficili

Vicent Andrés Estellés (Burjassot, 1924 - Valenza, 1993) è uno dei poeti contemporanei più significativi in lingua catalana; e non solo perché ha ricevuto i premi e i riconoscimenti istituzionali più prestigiosi del suo Paese, ma anche perché è autore di un'opera poetica di cui gran parte dei membri della sua comunità linguistica conosce letteralmente più versi a memoria: un fatto per niente scontato trattandosi di lirica moderna. Senza rinunciare a una profonda conoscenza culturale in senso alto, la capacità di Estellés di entrare in contatto con l'elemento popolare e di esprimerne la forza si riflette assai bene nel titolo del primo libro di traduzioni italiane di una parte dei suoi versi: *La gioia della strada* (Estellés 2016); 213 pagine di un'edizione bilingue pubblicata nel 2016 per le Edizioni dell'Orso e firmata da quattro traduttori: Gianpiero Pelegi, Josep Dionís Martínez, Rafael Tomás e Giuseppe Zirilli.

Questa raccolta, a cura di Veronica Orazi, affronta due aspetti importanti per quello che riguarda la trasmissione del bagaglio artistico dell'autore: la scelta dei testi, che deve diventare rappresentativa di una produzione piuttosto abbondante; e la internazionalizzazione relativamente tarda di

una tradizione letteraria priva di normalità: Vicent Andrés Estellés inizia a pubblicare negli anni Cinquanta del Novecento; ed è, senza scampo, uno scrittore del dopoguerra. Deve convivere egualmente con un regime politico, il franchismo, che negava la libertà d'espressione, compresa quella delle identità linguistiche e culturali 'regionali'. Perciò è sempre latente in lui l'angoscia di far parte di un'identità collettiva che *entre lo uno y lo diverso*, per usare il titolo di Guillén, era collocata ai margini di una Spagna costretta a essere solo 'una' (relativamente a questa angoscia, è significativo che il prologo all'opera completa del 1972 fosse della mano di Joan Fuster, l'autore di *Nosaltres, els valencians*).¹ A tutto ciò va aggiunta una coscienza sociale e umana che mette in primo piano la raffigurazione della povertà, del sesso, della terra, del dolore, della morte; l'esperienza concreta degli umili e, allo stesso tempo, qualcosa della sua dimensione universale. In questo modo, l'affermazione forte e costante della vita, mediata da un originale lirismo, e del suo diretto fondamento materiale si conserva vivace malgrado le circostanze scoraggianti della violenza storica.

Nella traduzione italiana se ne incontrano esempi evidenti:

Em dius, amic que escriga unes memòries.
Això ho fan bé els polítics i els lladres [...].
Sols he sabut – si alguna cosa sé –
narrar allò que passa al meu davant,
uns accidents, una geografia,
uns litorals de perfumada línia,
els tercs treballs d'unes mines de plom [...].
L'home que sóc s'estima més romandre,
amb passions i manaments d'un foc,
lluny d'una llum fàcilment excessiva.
T'ho dic, i dic desistiment, dolor.

Mi dici, amico, di scrivere delle memorie.
Lo sanno far bene i politici e i ladri [...].
Solo ho saputo – se davvero so qualcosa –
narrare quel che capita davanti ai miei occhi,
alcuni incidenti, una geografia,
litorali dalla linea profumata,
il duro lavoro di una miniera di piombo [...].

¹ Estellés scrisse opere come le *Horacianes* con un forte senso politico: «[l'autor] afirmava que aquest poemari va ser motivat per la 'caça de bruixes' a què va ser sotmès Joan Fuster, l'any 1963, fins a l'extrem que va ser cremat un ninot de falla que representava l'escriptor de Sueca, repudiat aleshores pels valencianistes afins al règim. Aquest odi era justificat per la recent publicació l'any 1962 de dos llibres de Fuster: *El País Valencià* i *Nosaltres, els valencians*» (Monferrer 2013).

L'uomo che sono preferisce rimanere
con le passioni e i comandamenti di una fiamma,
lontano di una luce troppo luminosa.
Te lo dico, e lo dico in disparte, dolore.²

2 La poetica discreta di Estellés

La traduzione, forse la più intima fra le relazioni che si possano stabilire con un testo, rivela ciò che forse non si coglie a un primo sguardo, e cioè che lo scrittore del popolo e del parlare chiaro e tondo che è Vicent Andrés Estellés ricorre in modo efficace a sottili elementi di poetizzazione inseriti, nella loro specificità, in questo linguaggio apparentemente comune. Consideriamo gli ultimi quattro versi del testo riportato sopra: nella versione italiana, la soppressione della virgola posta dopo 'romandre' fa sì che la frase del verso seguente, *amb passions i manaments d'un foc* (con le passioni e i comandamenti di una fiamma), insieme all'introduzione dell'articolo (*le passioni*),³ perda valore modale e si rivolga a un valore più nettamente di compagnia; o, detto in modo più semplice, fa sì che si addomestichi leggermente la sottile apertura dell'originale.

Una cosa simile accade all'ultimo verso (*T'ho dic, i dic desistiment, dolor*). È possibile leggere il secondo 'dic' come se si fosse di fronte a un piccolo elenco in cui si succedano altre cose che si dicono (il *desistiment* ed il *dolor*); o come se si aggregasse un modo di dire (si veda la traduzione: Te lo dico, e lo dico in disparte, dolore). E tuttavia, resta aperta la possibilità di leggerci di più: *t'ho dic, i* [con il medesimo farlo] *dic desistiment, dolor*. 'Dico A e, nel dirlo, dico B'. 'Mentre dico A, tuttavia emerge il fatto che non si può sciogliere da B; che in A trovo implicito B; A genera B'. B si rivela presente in A proprio come un effetto inevitabilmente simultaneo e complesso: una attivazione del senso doloroso del desistere nella pronuncia del discorso che precede.

Questo modo di concludere è, dal mio punto di vista, uno dei punti più suggestivi del testo e, probabilmente, anche un posto in cui si concentrano sfide poco vistose ma reali per i traduttori. Direi che in situazioni analoghe questi tendono a semplificare, magari per rendere il risultato più digeribile.

2 «Ora marítima, VI». Tutte le citazioni e traduzioni di Estellés sono tratte, se non specificato altrimenti, dal volume *La gioia della strada* (Estellés 2016).

3 Tutti i corsivi nelle citazioni del testo poetico che appare fra virgolette sono miei. Sono anche mie, all'interno di queste citazioni e con funzione di glossa, le parole in corsivo quando appaiono tra parentesi quadre.

bile.⁴ Ovviamente, queste decisioni sono legittime; tuttavia, e per quanto queste osservazioni sulla versione italiana segnalino cose minime, mostrano questa abilità caratteristica di Estellés di camuffare i meccanismi che danno più significato o più carica poetica all'invenzione in un'apparenza di spontaneità, spesso molto vicina all'espressione quotidiana e familiare, ma capace di aprire queste piccole finestre all'imprevedibilità del senso. Naturalmente, tradurre queste strategie può risultare più complicato che non tradurre la lingua, d'altra parte niente affatto involuta, del poeta.

3 Corpi e passioni: il desiderio circolare

Il componimento che segue fa parte della raccolta *L'engan conech* (L'inganno conosco). L'ortografia di questo titolo rimanda al catalano arcaico; si tratta di un libro concentrato sull'amore, e il testo, richiamando una 'tradizione della dismisura' genuinamente valenzana, è preceduto da un verso di Ausiàs March (1400-59): *Aquell voler que en mi no troba terme* (Quel desiderio che in me non trova fine).

No he desitjat mai cap cos com el teu.
Mai no he sentit un desig com aquest.
Mai no el podré satisfer - és ben cert.
Però no en puc desistir, oblidar-te.
És el desig de la teua nuesa.
És el desig del teu cos vora el meu.
Un fosc desig, vagament, de fer dany.
O bé el desig simplement impossible.
Torne al començ, ple de pena i de fúria:
no he desitjat mai cap cos com el teu.
L'odi, també; perquè és odi, també.
No vull seguir. A mamar, tots els versos!

Non ho mai desiderato nessun corpo come il tuo.
Non ho mai provato un desiderio come questo.
Non potrò mai soddisfarlo - è vero.
Però non posso arrendermi, dimenticarti.
È il desiderio della tua nudità.

4 In questo caso, non si può negare che il traduttore ha saputo mantenere il potere suggestivo legato alla parola 'dolore'. Tuttavia, e tornando alla riflessione di base, la decisione dei traduttori di 'completare' tramite questo tipo di particelle l'espressione del poeta quando questa si presenta più nuda o aperta accade più volte nella raccolta. Una di emblematica: *Però el temps tampoc no era...!* | *Només era la joia del carrer*; che è tradotta: *Però il tempo non c'era...!* / *C'era solo la gioia della strada* (2016, 26-7).

È il desiderio del tuo corpo accanto al mio.
 Un cupo desiderio, vago, di far male.
 O forse è un desiderio soltanto impossibile.
 Torno all'inizio, pieno di pena e di furia:
 non ho mai desiderato nessun corpo come il tuo.
 Lo odio, anche; perché è odio, anche.
 Non voglio continuare. A farsi fottere tutti i versi!

È fortunato il modo in cui lo schema della doppia negazione catalana - un tratto specifico della sua sintassi e che nel primo verso diviene tripla - calza in italiano, tanto per la coerenza linguistica ('no', seguito da 'mai' e 'cap', che hanno, rispettivamente, un valore temporale e di costruzione della comparativa) quanto per l'effetto enfatico dell'insistenza sulla qualità apofatica e assoluta della constatazione. In questo modo viene trasmessa tutta la forza della frase iniziale: «Non ho mai desiderato nessun corpo come il tuo».⁵

Estellés, qui, ha scritto dodici versi *decasil·labs* esatti, mentre nella traduzione si è preferita una soluzione che combina più metri, forse come modo di trovare lo spazio necessario per il contenuto essenziale - è ben noto che tradurre dal catalano implica la sfida di misurarsi con una lingua piena di monosillabi! È quindi comprensibile la scelta del traduttore, per quanto quella di Estellés collaborava, anche sul piano ritmico, a esprimere un'idea di ripetizione e serialità che considero decisiva nel testo e che si esprime in vari modi: uno di questi sta nella struttura del testo, che potrebbe essere letto distinguendovi quattro parti o sezioni. La prima consiste nella dichiarazione tramite l'insistente via apofatica del desiderio supremo e insaziabile (vv. 1-3). La seconda si apre con un «però...» che informa della costanza, nonostante tutto necessaria, del desiderante e, infine, ci sono quattro versi che descrivono il desiderio enunciato all'inizio (*és el desig de...*). La terza parte, di fatto, si potrebbe anche definire 'prima parte b', perché il poeta ricomincia (*Torne al començ* [Torno all'inizio]), e lo fa letteralmente, ripetendo il primo verso parola per parola, come se fosse entrato in un circolo senza uscita (sono i vv. 9 e 10). La quarta e ultima sezione (vv. 11-12) è il cerchio che si spezza: viene introdotto l'odio e l'esplicita interruzione della poesia (l'unico modo, sembra, di non proseguire nell'eterna spirale del desiderio che esprimevano tutti i versi delle sezioni precedenti).

La serialità, dunque, è riprodotta anche in questa struttura fatta di ripetizioni dolorose, e di ripetizioni della negazione, che, fino al tagliente verso conclusivo, impediscono la liberazione del soggetto. E tuttavia rimane ancora un elemento centrale che contribuisce alla costruzione di questo mondo-

5 D'altra parte, la traduzione italiana mostra alcune varianti minori, come al verso 7, dove la forma avverbiale 'vagament', fra virgole e di collocazione un po' straniante, ha la funzione di complemento del verbo (produce un danno in modo vago, indefinito), e non di aggettivo della parola 'desiderio', come ora sembra che venga proposto.

prigione in cui il soggetto viene sempre intrappolato, ed è l'onnipresenza del desiderio. Effettivamente il termine 'desig' appare in ogni passaggio del ciclo rappresentato ed in ogni verso della poesia fino all'arrivo distruttivo della pena, della furia e dell'odio; e lo fa in modo diretto o, in due casi, indiretto, per mezzo di un pronome che lo richiama: al verso 3, il pronome tonico di *Mai no* el *podré satisfer* diventa atono (enclitico) nella traduzione: «Non potrò mai soddisfarlo». Questa nuova collocazione gli toglie preminenza, anche se il verso conserva la sua solidità. Al verso 4, invece, *no* en *puc desistir* (dove 'en' rimanda al 'desig') diviene «non posso arrendermi». Il traduttore, dunque, ha deciso di ignorare quella che credo fosse la volontà dell'autore di rendere linguisticamente presente il suo slancio verso per verso e senza eccezioni, fino al punto che l'unico mezzo per fermarlo fosse uscire proprio dalla poesia, dalla scrittura che trascrive il desiderio che lega l'io.

La radicalità di questa soluzione, e l'odio che si affianca al ritorno indefinito della stessa cosa, parlano proprio della non esistenza di una uscita pacifica e liberatrice alternativa alla circolarità. Al riguardo di essa, va rilevato il modo in cui è stato reso il cambio di intonazione dell'ultimo verso della lirica: *No vull seguir* contiene già in sé la denuncia di questa continua ripetizione e, a seguire, *A mamar, tots els versos!* è l'esclamazione sbrigativa che permette di troncargli energicamente la poesia, con la lingua in cui il desiderio si esprime. Il traduttore ha saputo tenerne conto con il suo «a farsi fottere».

4 La cucina del poeta: il sublime peperone arrostito

Colpisce che lo stesso criterio nella traduzione dei diversi toni usati da Estellés non venga adottato in altri passaggi della traduzione. Così accade nella popolare lode al peperone arrostito («Horacianes», 62-3). Chi parla in questa lirica ha già collocato il vegetale in un piatto e lo ha cosperso di olio crudo (seguono i versi finali, dal 14 al 20):

després, en un pessic
del dit gros i el dit índex, amb un tros de pa,
agafe un tros de pimentó, l'enlaire àvidament,
eucarísticament,

me'l mire en l'aire.
De vegades arribe a l'èxtasi, a l'orgasme.

Cloc els ulls i me'l fot.

Poi, stringo un pezzo di peperone con il pane
tra il pollice e l'indice, come in un pizzico:
lo innalzo avidamente, in un gesto eucaristico,

lo contemplo nell'aria.
A volte giungo all'estasi, al piacere perfetto.

Chiudo gli occhi e me lo mangio.

Dopo la rinuncia alla forma avverbiale 'eucarísticament', la censura al riferimento sessuale (con il passaggio dall'"orgasme" al 'piacere perfetto') e l'attenuazione del tono colloquiale (dal 'fotre's' il peperone al 'mangiarlo') che nell'esempio precedente era stato rispettato, fanno pensare a una diversità di criteri forse dovuta alla mano dei diversi autori della traduzione (i quali però non firmano i singoli testi). 'Fotre' in catalano significa, fra l'altro, 'fare, rubare, deridere, colpire, rassegnarsi, accoppiarsi', e anche 'mangiare'; è dunque un verbo polivalente del registro vivo e non formale, e che certamente si sarebbe potuto sostituire con un'altra parola più timbrata o distintiva e meno generica. Lo ha fatto il medesimo Estellés, che si è autotradotto così in castigliano: «Me lo miro en el aire. | A veces llego al éxtasis, al orgasmo. | Cierro los ojos y me lo zampo» (Estellés 1984, s.p.). Il traduttore italiano della *Oraziana* in questione, invece, con questa scelta tiepida tende ad attenuare l'elemento rude e, se vogliamo guardare con sottigliezza, tende perfino a un certo innalzamento (invece di guardare in aria il peperone, lo contempla).

È chiaro che, non senza ironia, il fatto umilissimo e domestico di mangiare una verdura è presentato da Estellés secondo il codice di un rituale solenne. Questo si vede in espressioni come *l'expose dins el plat* (v. 9), che sarebbe potuta essere formulata con un banale 'el pose', ma che così mette in risalto la connotazione più cerimoniale del passo; oppure nella descrizione così precisa, quasi metodica, di come afferra i pezzi (unendo specificamente il dito grosso con il dito indice). Il contrasto fra chi «inzuppa molto pane» nell'olio «come fanno i poveri» e chi dispone della cultura sufficiente per fare riferimento a Orazio e guidare l'organizzazione del rituale gastronomico è evidente, come se si trattasse di due anime diverse presenti nello stesso soggetto che le enuncia, unite per un senso di tradizione e di comicità. Nella traduzione italiana, la sostituzione di 'mirar' con 'contemplare' («lo contemplo nell'aria») potrebbe in fondo essere coerente da questo punto di vista se non fosse che il contrasto viene depotenziato nella limatura generale degli estremi più spregiudicati. Si rischia, in definitiva, di presentare ciò che è stato scritto da Estellés come se fosse stato scritto da un altro importante poeta amante delle fonti classiche: il pudico prete maiorchino Costa i Llobera – benché il valenzano si fosse ben preoccupato di fare proprio una cosa diversa.⁶

6 Sul rinnovamento operato da Estellés che implica un'appropriazione dei classici capace di trasgredire il registro alto a partire da espressioni popolari, si veda Ferrando 2010, 135.

5 Felicità suprema, l'ora di scrivere versi

Prima ho commentato la difficoltà di tradurre da una lingua largamente monosillabica come il catalano. Non è un problema da poco, perché la quantità di informazione ne può restare compromessa, e ogni millimetro quadrato da occupare con le parole diventa più prezioso. Un esempio per finire (ma ce ne sarebbero altri) si vede nell'incipit di «Demà serà una cançó» (Domani sarà una canzone), dal *Llibre de les meravelles* (Estellés 2016, 124-5). La lirica si accompagna da un incipit di Pere March, padre di Ausiàs March: *Ab dol, ab gauig, ab mal, ab sanitat* (Con dolore, con gioia, con il male, con la salute).

ANIMAL de records, lent i trist animal,
ja no vius, sols recordes. Ja no vius, sols recordes
haver viscut alguna volta en alguna banda.
Felicitat suprema, l'hora d'escriure els versos.
No els versos estellats, apressats, que escrivies,
sinó els versos solemnes - solemnes? - del record.
Et permets recordar amb un paisatge i tot:
les butaques del cine, el film que es projectava,
del que no vàreu fer gens de cas, està clar;
i evoques l'Albereda, les granotes del riu,
les carcasses obrint-se en el cel de la fira,
tota València en flames la nit de Sant Josep
mentre féieu l'amor en aquella terrassa.
Animal de records, lent i trist animal,
ara evoques i penses la carn fresca i suau
per on les teues mans o els teus besos anaven,
la glòria d'unes teles alegres i lleugeres,
els cavallons de teules rovellades, la brossa
que creixia, adorable, de sobte, entre unes teules.
Animal de records, lent i trist animal.

ANIMALE di ricordi, lento e triste animale,
ormai non vivi, ricordi solamente.
Aver vissuto qualche volta in qualche posto.
Felicità suprema, l'ora di scrivere versi.
Non i verso scheggiati, accelerati, che scrivevi,
ma i versi solenni - solenni -? del ricordo.
Ti permetti di ricordare perfino un paesaggio:
le poltrone del cinema, il film che davano,
che non vi interessò affatto, è chiaro;
e ricordi l'Albereda, le rane del fiume,
i fuochi che esplodevano nel cielo della festa,

tutta Valencia in fiamme la notte di San Giuseppe
 mentre facevate l'amore in quella terrazza.
 Animale di ricordi, lento e triste animale,
 ora ricordi e pensi la pelle fresca e delicata
 dove le tue mani o i tuoi baci scivolavano,
 la gloria dei vestiti allegri e leggeri
 le creste di tegole rugginose, i ciuffi d'erba
 che crescevano, commoventi, spontanei, fra le tegole.
 Animale di ricordi, lento e trite animale.

Questo testo condivide alcuni aspetti con «No he desitjat mai cap cos com el teu»: in catalano predomina, nei due primi versi, un ritmo ternario negli accenti. Il verso 2 è percepibile all'orecchio nella sua suddivisione interna come una successione di terzine ripetute (3 + 3 | 3 + 3) separate da virgole e dalla cesura di un punto fra le due frasi eguali che lo formano. Un effetto di ripresa proprio nello stesso verso deriva, in aggiunta, dalla ripetizione delle stesse parole, come un'eco. L'effetto è chiaro e voluto, e vi si insiste ancora con meccanismi analoghi, come in questo caso il ritorno identico del verso 1 due volte nel corso del testo (vv. 14 e 20) o la reiterazione degli stessi termini, in forma di figure etimologiche. Tuttavia, «Ormai non vivi, ricordi solamente», senza accogliere la ripetizione dell'originale catalano, è in italiano già un endecasillabo ipermetro. È chiaro che la decisione di eliminare mezzo verso è stata audace - altri traduttori non lo hanno fatto, come si vede in questa versione in castigliano di Carlos Vitale (2004): «Animal de recuerdos, lento y triste animal, | ya no vives, sólo recuerdas. Ya no vives, sólo recuerdas | haber vivido alguna vez en alguna parte», in cui il verso 2 si presenta notevolmente lungo. Non so se il traduttore italiano avrebbe potuto scegliere formulazioni più sintetiche, o semplicemente accettare un verso meno breve; però gli si deve riconoscere che per lo meno ha in qualche modo salvato la doppia funzione di 'recordes' (prima intransitivo e poi transitivo) dell'originale per lo strano anacoluto che è l'intero verso 3 e che, necessariamente, costringe a recuperare il «ricordi» del verso precedente - un anacoluto che, in qualche modo, la frase con ellissi del verbo al verso 4 riproduce (*Felicitat suprema*, [és/sento a] *l'hora d'escriure versos*), ed è con questo che sembra che il traduttore dialoghi.

6 Il contributo di *La gioia della strada*

Un ultimo appunto su *La gioia della strada*, e una premessa: l'edizione catalana che raccoglie tutte le poesie di Vincent Andrés Estellés (*Recomane tenebres*, València: Edicions Tres i Quatre, 1972-1990) si compone di dieci volumi. Che il poeta sia stato tanto prolifico dà più valore al lavoro di antologizzazione del libro curato da Veronica Orazi, in cui, fra il centinaio di

raccolte pubblicate dal poeta lungo il suo tragitto, ne sono selezionate ventidue, dalle quali vengono a loro volta ricavati 57 testi in versione bilingue. Il breve paratesto che accompagna le traduzioni, imprescindibile per presentare un autore finora con poche possibilità di essere conosciuto in Italia, è utile e accessibile; assicura una divulgazione rapida degli aspetti principali e, pur sacrificando altre possibilità di approfondimento, la sostanza non è assente dal volume, benché venga affidata all'esperienza della lettura dei versi offerta anche come possibilità di confronto fra due lingue romanze prossime che creano ponti transitabili fra le pagine da sinistra a destra e da destra a sinistra. Il lettore, infine, troverà una breve introduzione all'opera di Estellés, alcune note biografiche di base, una bibliografia orientativa della produzione del poeta e un breve cappello che presenta e contestualizza ciascuno dei libri selezionati: una informazione minima ma fondamentale per chi voglia iniziare a leggere per la prima volta un'opera come questa.

Vicent Andrés Estellés è stato finora tradotto almeno in tredici lingue, e tuttavia in italiano se ne trovavano solo frammenti dispersi di opere singole. Il lavoro compiuto con questa raccolta di *Poesie scelte* è per tanto, oltre che assai utile, da apprezzare con gratitudine. Oggi si può dire senza discussione che il figlio del fornaio di Burjassot – quello che domandava, morendo, che gli lasciassero gli occhiali inforcati – è stato uno dei maggiori modernizzatori della letteratura in lingua catalana del periodo. È necessario tenerlo presente nella mappa europea della poesia contemporanea, e questo volume contribuisce a farlo.

Bibliografia

- Estellés, Vicent Andrés (1984). *Antologia*. Introd. e selezione di V. Salvador. Madrid: Visor.
- Estellés, Vicent Andrés (2016). *La gioia della strada. Poesie scelte*. Trad. di Gianpiero Pelegi, Josep Dionís Martínez, Rafael Tomàs e Giuseppe Zirilli. A cura di Veronica Orazi. Alessandria: Edizioni dell'Orso. Studi e ricerche 137.
- Ferrando, Ferran (2010). «Sobre la finalitat dels clàssics per a Estellés». Salvador, Vicent; Piquer Vidal, Adolf; Grau, Daniel P. (a cura de), *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alicant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 133-8.
- Monferrer, Aina (2013). «Horacianes (1974)». *Visat*, 16. URL <http://www.visat.cat/traduacions-literatura-catalana/cat/articles/111/17/-/3/poesia/vicent-andres-estelles.html> (2017-02-14).
- Vitale, Carlos (2004). «Vicent Andrés Estellés. Tres poemes». *El Otro*, 29. URL <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/aire29vae01.htm> (2017-02-04).

Gimferrer en català: del compromís individual al compromís polític

Eloi Grasset
(University of California, Santa Barbara, USA)

Abstract This article sheds some light on the language change – from Spanish to Catalan – that took place in Pere Gimferrer’s work, one of the most acclaimed living poets in Spain. Specifically, the paper tries to analyse the political consequences of writing in Catalan during the Spanish transition from Franco’s dictatorship to democracy.

Keywords Pere Gimferrer. Catalan literature. Catalan poetry.

Per a poder tornar a llegir el primer canvi de llengua poètica – del castellà al català – que es produeix a l’obra de Pere Gimferrer, tal vegada cal recordar al lector que l’autor comença la seva obra literària en llengua castellana l’any 1962, i que continua escrivint ininterrompudament en aquesta llengua fins el 1969, any en què apareix *Extraña fruta y otros poemas*. Durant aquesta primera etapa, Gimferrer publica dos poemaris que resultaran decisius per comprendre l’evolució dels models poètics a la poesia espanyola: *Arde el Mar* (1966) i *Muerte en Beverly Hills* (1969). La seva producció en català comença l’any següent, el 1970, amb la publicació d’*Els miralls* i s’allarga fins el 2001 amb l’aparició de *Mascarada*. Fins aquell moment no es produeix cap superposició de llengües a la seva obra poètica. És a partir del 2006, amb la tornada de Gimferrer al castellà, quan assistim a una acceleració del canvis de llengua. L’any 2014, en una entrevista amb motiu de la publicació d’un dels seus darrers títols, l’autor justificava totes aquestes anades i tornades, dient: «Yo no elijo la lengua. La lengua me elige a mí y hace la mitad del trabajo».¹ És partint d’aquest discurs oficial que ens ofereix l’escriptor a propòsit dels canvis de llengua, que volem repensar les raons i conseqüències del seu primer pas al català.

Partint de l’evidència que la llengua catalana és la llengua materna de l’escriptor, la crítica ha fet correspondre el pas de Gimferrer del castellà

1 Doria, Sergi (2014). «Gimferrer, Pere: El nacionalismo catalán se nutre de historias apócrifas. Entrevista». *Diario ABC*, 20 gener. URL <https://www.abc.es/catalunya/barcelona/20140120/abci-pere-gimferrer-nacionalismo-catalan-201401171159.html> (2018-11-27).

al català, amb una transició cap a una escriptura més honesta i profunda. Ell mateix ha fet al·lusió moltes vegades a aquest vincle indissociable entre intimitat, sinceritat i llengua materna (Munné 1978, 33). El 1989, tot fent balanç de la seva producció literària i en referència al canvi de llengua, Gimferrer diu: «... cap a la darrereria de l'any 69 [...] m'adono que, per passar a un altre moment i per raons estrictament literàries, i no parlo ara de raons morals ni polítiques, cal que parli en la llengua en la qual vaig aprendre a designar les coses» (Gimferrer 1993, 29).

Sembla, doncs, que la literatura que Gimferrer vol fer a partir d'aquest moment ha de ser en català perquè és només aquesta llengua la que li assegurarà el vincle amb el món. Aquest canvi de llengua, que l'autor associa a raons estrictament literàries, té, al meu entendre, un seguit de conseqüències polítiques lligades al compromís que l'escriptor es veu obligat a assumir pel sol fet d'escriure en català. Això és el que volem explicitar aquí.

El vincle que l'autor recupera amb el món a través del català, imposa una rearticulació de les relacions entre llengua materna i llengua literària que s'estableixen en la seva poesia a partir d'aquest moment. La lectura política que faig d'aquesta decisió individual ve assegurada pel fet que aquest pas de Gimferrer coincideix en el temps amb la rearticulació social del català que, durant aquells anys, assumeix la societat catalana. Com Gimferrer mateix explica en alguns dels articles que publica a *El correo catalán* a partir de 1979, i que quedaran recollits al *Dietari*, la societat catalana ha d'assumir la tasca de tornar a vertebrar-se i incorporar-se a l'espai públic. Com ell mateix explica, en aquest procés, la llengua catalana cal que hi jugui un paper decisiu. No fa falta dir que la represa d'aquest món cultural està limitada per les condicions de precarietat en les quals es desenvolupa i per les discontinuïtats provocades pel franquisme. Tenint això en compte i atesa la sincronia entre el pas al català de Gimferrer i el moment de recuperació cultural que viu Catalunya durant aquells anys, el canvi de llengua no pot entendre's aliè als diferents desafiaments polítics col·lectius que estan en joc. En el moment històric del qual parlem, l'ús del català com a llengua literària comporta ineludiblement una politització del gest creatiu individual, a la manera que Deleuze i Guattari entengueren que aquesta era una de les característiques de tota literatura menor (Deleuze 1975, 29). I parlem de la literatura catalana com a literatura menor, no pas pel fet de ser una literatura que es fa en una llengua menor - ja que això caldria discutir-ho i no assegura absolutament res -, sinó perquè tot ús literari que es fa del català durant aquells anys és indefectiblement un ús menor d'una llengua que es troba en un procés de reterritorialització - és a dir una llengua que busca redeterminar-se políticament i social - però que per aquesta mateixa raó encara no ha assolit la seva normalització. La debilitat institucional que pateix la llengua catalana en aquell moment - el procés de rearticulació d'una *llengua-patró* a la qual Catalunya es veu socialment abocada - i la

indigència a què havia estat sotmesa fins llavors, porten a l'escriptor, pel sol fet de posar-se a escriure en català, a activar les condicions vindicatives de la llengua. Així, l'escriptura de Gimferrer en català, i malgrat les opinions de l'autor al respecte – és una escriptura necessàriament política i la decisió personal queda immediatament inscrita en el desafiament col·lectiu del qual l'escriptor caldrà que es faci càrrec. És també per aquesta mateixa raó, lligada al compromís polític que l'autor assumeix, i al procés de *normalització* pel qual passa el català, que el fet d'escriure en català és llegit des del primer moment per part de la crítica com un gest definitiu del qual suposadament no hi podrà haver tornada i que, com ja he explicat més amunt, s'associa a conceptes com compromís, honestedat, sinceritat o maduresa, amb què es pretén celebrar l'evolució – natural – de l'autor cap a la llengua materna. Gimferrer mateix insisteix també durant aquells anys en que aquest gest és definitiu, com quan diu: «L'única cosa genuïna per a un català, és escriure en català l'obra de creació» (Pi de Cabanyes, Graells 1971, 186). Així, doncs, Gimferrer sembla tenir clar durant aquests anys que la literatura del compromís individual només pot ser en català, per ser aquesta la seva llengua materna i això, precisament, ajuda a posar en marxa, per primera vegada en la seva obra, un seguit d'implicacions polítiques que esdevindran ineludibles i que quedaran necessàriament explicitades en la relació que l'autor manté amb la seva literatura.

Aquesta dimensió política de la literatura es veu de manera diàfana en un dels textos més personals de *L'agent provocador* en el qual Gimferrer connecta el seu pas al català amb l'inici de la seva relació amorosa amb la pianista Maria Rosa Caminals. Després dels anys del franquisme, que estan associats a les prohibicions, sorgeix un temps ple d'esperança que l'autor vincula a la paraula «*paranys*», pronunciada en català per Maria Rosa, i que es convertirà, com ell mateix recorda, en la primera paraula del seu primer llibre en català. Aquest temps *nou* de què parla Gimferrer va associat a les paraules que l'escriptor anirà recordant: «engavanyar», «petricó», «oliastre» o «pouar»... En el text, Gimferrer atén a la eufonia de les paraules i en celebra la seva irreductibilitat i és precisament aquesta transparència a la qual apel·la l'autor, allò que donarà als mots el valor de salconduit per a permetre al poeta escapar de la impostura associada a una llengua que, com ell mateix escriu, ha esdevingut falsejada. Aquest vincle alienable entre ser i llenguatge permet a Gimferrer restituir una mena d'ordre literari original que va associat a la llengua materna i, al mateix temps, imposa un procés de readaptació de l'autor respecte la llengua literària que, fins aquell moment, havia estat imposada: «i tot, de sobte, era veritat, i tot esdevenia veritat, i ja no dúiem cap pomada a la boca i només amb els mots ens retrobàvem» (Gimferrer 1998, 77). La llibertat que ofereixen les paraules que fins llavors havien estat secretes, reforça la llibertat que li ofereix la seva relació amorosa, i tots dos processos formen part d'un mateix projecte que va lligat a la honestedat que suposa escriure en llengua materna.

Per aquesta raó, l'obra poètica en català – l'ús del català literari – es planteja com un exercici subversiu que, a més de les raons estètiques, acumula raons polítiques i personals. El gest de canvi individual – singularitzador – ve contrarestat pel projecte col·lectiu – polític – al qual la decisió queda lligada indefectiblement. No cal dir que el fet de fer circular aquestes paraules irreductibles que acabo de citar és un gest polític que queda subjecte al procés de reterritorialització de la llengua que porta implícit i al qual Gimferrer hi vincula les raons personals. Així, doncs, aquest primer canvi de llengua acumula diferents raons i conseqüències: escriure en català és sens dubte un gest alliberador com ho anuncia el poeta, però, per una altra banda, apunta també a una forçada reterritorialització a la que es veu sotmesa la llengua i aquest fet té incidència directa sobre la poesia que escriu Gimferrer. Com deia més amunt, la decisió d'escriure en català no pot deslligar-se de la voluntat del poeta de participar del teixit d'una tradició que havia sofert moltes discontinuïtats. Precisament per aquest motiu, el canvi de què parlem se sosté com una decisió que té conseqüències polítiques només serveix per a parcel·lar l'obra de l'escriptor, sinó que ens permet abordar les conseqüències que tenen les decisions que van configurant la seva poètica. Totes les conseqüències que hem associat al pas del castellà al català s'acaben aquí, i l'acceleració de canvis de llengua que es produeix a partir de 2006 cal entendre'l de manera molt diferent. La situació política del 2006 és una altra, i també ho són les circumstàncies personals de l'autor. Tot i així, per acabar, cal dir que el que busca Gimferrer amb l'acceleració dels canvis de llengua no té a veure amb les llengües d'escriptura sinó amb la reconfiguració d'un ideòlecte literari que s'anirà rearticulant a partir de les diferents llengües literàries de l'autor. Dilucidar les raons i conseqüències de hauran de ser el centre d'un altre article.

Referències

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- Gimferrer, Pere (1998). *L'agent provocador*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, Pere (1993). «Itinerari d'un escriptor». *Assaigs Crítics*. Vol. 5 de *Obra Catalana Completa*. Barcelona: Edicions 62, 211-35.
- Munné, Antoni (1978). «Función de la poesía y función de la poética. Entrevista». *El viejo topo*, 26, 40-43.
- Pi de Cabanyes, Oriol; Graells, Guillem-Jordi (1971). *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona: Pòrtic.

Recensioni

Reyes, Graciela (2018). *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*. Madrid: Arco/Libros, pp. 457

Eugenia Sainz González
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Recibimos y reseñamos con placer el nuevo libro de Graciela Reyes, *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*, un original y práctico manual de pragmática en forma de diccionario, editado hace tan solo unos meses por Arco/Libros y llamado a convertirse (o así lo creemos) en el vademécum de todos aquellos estudiosos interesados por la naturaleza del significado lingüístico y, en particular, por el problema de la relación de este con el contexto; un texto de referencia y de consulta que introduce al lector investigador, ya sea profesor o estudiante, en las nociones fundamentales de las distintas teorías sobre el significado lingüístico surgidas a partir de mediados del siglo pasado en los ámbitos disciplinares de la filosofía del lenguaje, la semántica y la pragmática.

El libro está estructurado en cuatro partes: un prólogo en el que la autora explica y justifica la temática y la particular organización interna del libro; un índice de temas presentados en orden alfabético para facilitar su localización y consulta; un glosario de conceptos, ordenado también alfabéticamente, y un apartado final de referencias bibliográficas subdividido, a su vez, en secciones para comodidad del lector. Particularmente útil la distinción entre, por un lado, los manuales, introducciones y tratados generales y, por otro, las referencias citadas a lo largo del texto.

El índice temático recoge un total de cincuenta y un temas. Han sido concebidos como artículos autónomos de extensión breve (de entre tres y siete páginas cada uno) para que puedan ser consultados independientemente, pero también ampliados, enriquecidos y puestos en relación con otros temas próximos o nociones afines gracias a las numerosas y utilísimas remisiones internas resaltadas en letras negritas precedidas de asterisco y a las referencias bibliográficas finales. En cada artículo o entrada se define una noción fundamental (*carácter y contenido, contenido semántico mínimo, cortesía, deixis, efectos pragmáticos fuertes y débiles, evidenciales, inferencia, implicatura, literalidad, metáfora, modulación y microlenguaje, polifonía, presuposición, saturación, subdeterminación semántica...*), se ilustra con ejemplos, se la contextualiza en su marco

teórico, se la pone en relación con otras y se da cuenta de su utilidad y de su alcance para la descripción y explicación del significado lingüístico en contexto. El índice da cabida también a teorías propiamente dichas (como, por ejemplo, la *Teoría de los actos de habla* de Austin y Searle o la *Teoría de las interpretaciones preferidas* de Levinson) que se presentan panorámicamente a través de artículos específicamente dedicados.

El aparato conceptual que recibe mayor atención y espacio es el de la pragmática inferencial, en particular, la pragmática inspirada en las ideas filosóficas de Grice y de sus seguidores (nociones como las de *cooperación*, *lo dicho*, *significado intencional*, *implicatura*, *acto de habla* y autores como Paul Grice, John Searle, John Austin, Stephen Levinson, François Recanati, Kent Bach, Laurence Horn, entre otros); y la pragmática inspirada en la teoría cognitiva de la relevancia, el modelo probablemente más influyente en la actualidad (nociones como las de *modularidad*, *explicatura*, *enriquecimiento libre*, *procedimentales* y autores como Dan Sperber, Deirdre Wilson, Robin Carston o Diane Blakemore). Con todo, el lector encontrará también algunas teorías del discurso (como la de la enunciación polifónica de Oswald Ducrot) y, particularmente interesantes por su radical actualidad y por indicar el camino para un pensamiento a contracorriente que nos parece tremendamente atractivo, el conjunto de teorías que, procedentes de nuevo de la filosofía del lenguaje, sostienen una crítica radical a los principios generales de la pragmática. Es el caso del minimalismo (por ejemplo, la *Teoría de la ruta gramatical al significado* de Emma Borg o la *Teoría de la semántica insensible* de Herman Cappelen y Ernest Lepore), el indexicalismo (Jason Stanley) o la teoría de la convención y la imaginación (Ernest Lepore y Matthew Stone). El volumen se cierra con una ulterior demostración de rigor, precisión y generosidad: un rico glosario de conceptos que busca eliminar cualquier resquicio de duda en el lector.

En definitiva, Graciela Reyes nos ha dejado un excelente manual de pragmática que está llamado a ocupar un espacio merecido en las bibliotecas universitarias. No es un texto fácil. Los temas son complejos y la densidad de los conceptos, elevada. Con todo, y como es habitual en una autora que ya ha demostrado en sobradas ocasiones sus grandes dotes para la comunicación y el magisterio, la exposición es clara; las explicaciones, precisas y la lectura, placentera. Un libro útil, riguroso, sugerente, esencial, magistral; un libro infinito que invita a pensar y a seguir investigando.

De Benedetto, Nancy (2017). *Contro giganti e altri mulini. Le traduzioni italiane del “Don Quijote”*. Lecce: Pensa Multimedia Editore, pp. 196

Carla Perugini
(Università di Salerno, Italia)

Cominciamo con un interrogativo: può un’opera letteraria, che è innanzi tutto un prodotto linguistico, rinunciare a quella stessa lingua in cui è stata generata? Ci sollecita un’immagine, quella di *Huyendo de la crítica* del pittore catalano Pere Borrell del Caso (1871), in cui uno spaesato fanciullo posa già un piede oltre la cornice che lo imprigiona. Di lì a poco sarà fuori dal suo luogo d’origine per approdare in un altrove più vicino a noi che lo guardiamo stupefatti. L’illusione è perfetta. Una volta fuori, lo considereremo *quasi* uno di noi, perché nei suoi occhi leggiamo uno sguardo *intraducibile*. È questo, in fondo, quel che succede nel trasportare fuori dalla sua cornice originaria un testo che dovrà trovare nuova vita in un’altra lingua. Audace fino al credersi secondo autore, ma spesso dimenticato nei frontespizi dei libri tradotti, il traduttore occupa un ruolo insostituibile per la diffusione delle culture; in equilibrio fra due tensioni opposte, come ricorda Ortega y Gasset, quella che tira il lettore verso il linguaggio dell’autore e quella che porta l’autore verso il linguaggio del lettore, può considerare l’opera riuscita quando avrà strappato quest’ultimo alle sue abitudini linguistiche per obbligarlo a muoversi dentro quelle dell’autore (José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*). Così pure Valentín García Yebra riconosce al traduttore non passivo importanti meriti nell’arricchimento della lingua d’arrivo, anche grazie a prestiti lessicali e all’adozione di concetti appartenenti ad altri ambiti culturali (Valentín García Yebra, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*).

Che influenza hanno avuto sulla lingua meta (l’italiano, nello specifico) le traduzioni del capolavoro cervantino? E che rapporto hanno stabilito con la propria epoca letteraria? Da queste domande parte l’ultimo denso volume che l’ispanista dell’Università di Bari Nancy De Benedetto ha dedicato alle traduzioni italiane del *Quijote*, facendo seguito a precedenti suoi studi di tipo traduttologico e culturale.

Analizzando diacronicamente le traduzioni integrali del libro, da quella del contemporaneo di Cervantes, Lorenzo Franciosini, fino agli anni sessanta del secolo scorso, l’autrice ha altresì esaminato anche le traduzioni

più recenti, catalogato le prime edizioni, le revisioni, le riduzioni e le ristampe presenti nelle biblioteche nazionali, facendo luce sul lavoro, finora trascurato, di Bartolomeo Gamba, che fra il 1818 e il 1819, pubblicò in otto volumi illustrati una nuova traduzione del *Chisciotte*, che andò finalmente a sostituire quella di Franciosini, che si ristampava da due secoli. Nella revisione che ne fecero Francesco Ambrosoli nel 1840 e poi Ettore Fabietti nel 1929, fu questa l'edizione che nel Novecento occupò quel «segmento di editoria popolare in cui non sarebbero entrate invece le nuove grandi traduzioni integrali di Alfredo Giannini e di Ferdinando Carlesi» (23). De Benedetto ipotizza che il testo fonte a cui si rifece Gamba fosse l'edizione di Madrid de la Imprenta Real del 1797, da cui riprende la *Noticia de la vida y de las obras de Cervantes*, trasformandola in *Ragguaglio della vita e delle opere di Cervantes*, senza però citarla. Smentendo l'influenza di traduzioni francesi sull'opera del Gamba, l'autrice la ritiene, in continuità con quella di Franciosini, molto letterale e corretta, in linea con un ritorno all'ordine di stampo classicista, contro gli eccessi barocchisti, propenso all'arcaismo lessicale ma non a quello sintattico.

Rispetto al Franciosini, Gamba indulge quindi a una maggiore scorrevolezza del testo, a una modernizzazione della morfologia e del periodare, rispettando tuttavia i momenti in cui il protagonista del romanzo si serve di una lingua volutamente aulica e arcaizzante. È cambiato il rapporto fra lettori e testo, sono cambiate le condizioni storiche di ricezione della lingua spagnola, con cui il pubblico di Franciosini aveva senz'altro maggiore familiarità, al punto da permettersi di lasciare in castigliano i versi che precedono le avventure del cavaliere, nell'edizione del 1622, ovvero di traslitterare senza tradurli i nomi parlanti di vari personaggi o i discorsi strampalati del biscaglino nell'ottavo capitolo della prima parte. Le glosse e le amplificazioni introdotte da Franciosini rispondono forse a una volontà didattica da parte del grammatico, autore di un famoso Vocabolario (1620), modellato su quello della Crusca, e di una Grammatica (1624), e che non guardava all'opera dello scrittore spagnolo come destinata in primo luogo alla lettura.

Se i due traduttori sono contigui nell'adoperare una lingua toscaneggiante, il Gamba mirava anche al principio settecentesco del testo corretto tipograficamente, più leggibile, alla ricerca di un pubblico più ampio. Egli inoltre corregge certi arbitri del suo predecessore nella traduzione di nomi o di cariche di alcuni personaggi, come pure di alimenti. Dà una veste ottocentesca ai versi del romanzo, ma in fondo non si distacca troppo dalla traduzione precedente, tanto che De Benedetto preferisce parlare piuttosto di una revisione che di una nuova traduzione, come rivelano vari indizi da lei esaminati, di cui forse il più interessante è quello relativo a *hidalgo*, che in ambedue le traduzioni viene reso come 'cittadino', soluzione che se in Franciosini trovava una sua giustificazione nella tradizione civica fiorentina, in Gamba è del tutto anacronistica, specie ripensando alle

possibilità semantiche che a tale vocabolo aveva conferito nel frattempo la Rivoluzione Francese. Si suggerisce che il Gamba non si fosse rivolto alla collazione di varie fonti cervantine, ma solo ad aggiustamenti sul testo tradotto, divenuto pertanto un limite della sua opera, che tuttavia ebbe il merito di ampliarne la ricezione in Italia.

Tra gli anni venti e la fine dei cinquanta del Novecento furono pubblicate alcune importanti traduzioni, che hanno dimostrato una vitalità e una longevità straordinarie, circolando fino ai nostri giorni: quella di Alfredo Giannini (Sansoni, 1923-27), di Ferdinando Carlesi (Mondadori 1933), di Gherardo Marone (UTET, 1954) e di Vittorio Bodini (Einaudi, 1957). Viene sottolineata la loro importanza nella costruzione di una lingua nazionale del romanzo, nel rispetto dell'integrità del testo, oltre che nel raggiungimento di un pubblico di fascia media e alta. Tutte molto eleganti tipograficamente, si basano sull'edizione di Rodríguez Marín (1911-13 e successive). De Benedetto colloca le quattro traduzioni su due linee editoriali diverse, la prima accomunante Giannini e Marone, la seconda Carlesi e Bodini. Le prime due sono proposte come libri di studio, annotati e con commenti filologicamente attendibili, non diversamente da altre collane di classici per le superiori e l'università. La linea delle altre due, l'una apparsa nella Biblioteca Romantica di Giuseppe Antonio Borgese, l'altra nei Millenni fondata da Cesare Pavese e diretta da Daniele Ponchiroli, «scommetteva più direttamente sull'editoria di divulgazione di qualità, che aspirava soprattutto, diversamente dal commento, a svecchiare il classico e a renderlo fruibile senza mediazione erudita» (77). Quindi le note si indirizzano principalmente a spiegare al lettore italiano usi e costumi ad esso estranei, o anche a illuminare incongruenze del testo, come i vari nomi della moglie di Sancho o il furto dell'asino. In ogni caso si rileva uno spostamento del rapporto col testo fonte da *source* a *target oriented*, anche a costo di rese espressive poco accettabili.

A questo punto l'autrice si sofferma sul ruolo importantissimo che ebbe Benedetto Croce nella rinascita dell'interesse per la letteratura spagnola ma anche per l'impostazione culturale della ricezione. Oreste Macrì ne fa lo spartiacque rispetto alle traduzioni citate, sottolineando lo scarto fra le tre precedenti e quella di Bodini. De Benedetto traccia il percorso dell'interpretazione che Croce dette del *Chisciotte*, le sue polemiche con Papini e Unamuno da un lato, con Mario Casella dall'altro, nonché i debiti che con il filosofo ebbero i traduttori novecenteschi, dal pregiudizio italo-filosofo di Giannini alla teoria crociana sulla traduzione di Carlesi riguardo all'autonomia del testo d'arrivo. Negli anni cinquanta, il testo di Marone si presentava in realtà più vicino all'ideario culturale degli anni venti, in una volontà di fedeltà al maestro. Anche Bodini, in un testo che preparò per il terzo programma della Rai nel 1966 (riprodotto in appendice), torna su posizioni crociane, pur dissentendo dalla «parzialità di giudizio che Croce aveva riservato al romanzo di Cervantes» (97), e accostandosi a

quelle sue posizioni più avanzate, che avevano superato l'idealismo hegeliano. Bodini tradusse Cervantes in una lingua viva e contemporanea.

Nei paragrafi successivi, attraverso il confronto tra vari passi significativi, si mettono in luce le caratteristiche delle singole traduzioni, grazie anche alle variazioni nell'uso dei pronomi nelle forme del trattamento della cortesia, di cui c'è un quadro esemplificativo nell'Appendice 2, risaltando la modernità della traduzione di Bodini, di contro a quella pedanteria e preziosità dello stile che stigmatizzava Calvino nel proporre le linee editoriali della collana einaudiana.

Il terzo ed ultimo capitolo del libro ritorna sulle sorti del *Quijote* in Italia, ripercorrendo l'itinerario delle fortune cervantine a confronto con quelle riservategli in altri paesi d'Europa, attraverso la catalogazione di edizioni, riduzioni e adattamenti. Un paragrafo è riservato alla traduzione, molto travagliata, dei versi contenuti nel romanzo e un altro alle ultimissime traduzioni integrali: quella con testo a fronte (basata sull'edizione critica di Francisco Rico del 2009) di Angelo Valastro Canale per Bompiani, e l'originale progetto diretto e coordinato da Patrizia Botta, affidato per la Prima Parte a studenti del Master in Traduzione Letteraria dell'Università di Roma La Sapienza, e per la Seconda a ben cinquantasei ispanisti operanti in Italia. Basata sull'edizione critica di Florencio Arroyo (1999), è pubblicata da Mucchi di Modena.

L'intento di Nancy De Benedetto, pienamente riuscito, è stato non solo quello di analizzare storicamente le varie traduzioni integrali che si sono succedute nel corso del tempo, ma anche «il modo in cui esse formano sistema convivendo in grandi gruppi di diversa datazione» (14), riconoscendo la relazione imprescindibile del traduttore con i sistemi culturali in cui si trova ad operare. Delle norme del suo tempo non sempre il traduttore è mediatore consapevole, dimostrando tuttavia, per riprendere delle parole di Luigi de Nardis traduttore dei *Fiori del male*, maggiore fedeltà alla propria modernità e alla propria tradizione poetica che agli originali.

**Autissier, Anne-Marie et al. (eds) (2018).
*Urban Dynamics. Conflicts, Representations,
Appropriations and Policies. Berlin: Peter Lang,*
pp. 356**

María Vera Reyes
(Universidad de Huelva, España)

En el marco de los estudios transversales que establecen las relaciones entre la obra literaria y la cultura que la engendra, el que se nos presenta en este volumen aborda un tema que ha adquirido cada vez más importancia para la modernidad. La ciudad, como espacio real y simbólico, ha marcado en buena medida la evolución del arte moderno en general y de la literatura en particular. Dada la complejidad del fenómeno y sus múltiples facetas, conviene adoptar un enfoque multidisciplinar, que comprenda a los ciudadanos como actores y protagonistas de la dinámica urbana. Por ello, ya desde el prefacio se anuncia esta perspectiva antropológica y sociológica en la que se basan los estudios reunidos en un conjunto que, a primera vista, puede parecer demasiado heterogéneo. No obstante, en el primer apartado del libro, «Fundamentals», el lector puede orientarse sin problemas en los tres enfoques principales que se seguirán en los artículos. La primera perspectiva se centra, como apunta Lois González, en el derecho a la ciudad que proclamó Lefebvre, entendido hoy en día como la demanda democrática del espacio urbano. La segunda perspectiva atiende a la interacción entre el espacio real y el ficcional: Javier Gómez-Montero llama la atención sobre la memoria de la ciudad y la construcción del imaginario urbano. Finalmente, Anne-Marie Autissier nos introduce en el polémico ámbito de la política urbana, donde la competencia por el uso del territorio de la ciudad se disputa entre las potencias gubernamentales, las asociaciones de artistas y los ciudadanos que se encuentran en una situación precaria. A partir de estas tres aportaciones, el volumen se divide en tres bloques temáticos sucesivos que profundizan en cada uno de los puntos de vista expuestos.

La primera perspectiva se desarrolla en los artículos agrupados bajo el título «Urban Struggles and Conflicts». Agnès Deboulet insiste en la discusión teórica sobre el derecho a la ciudad, oponiendo la reclamación ciudadana de espacios colectivos y de alojamiento al interés lucrativo de las grandes empresas. Un caso específico de este tipo de conflictos es el que ha

afectado a Buenos Aires en las últimas décadas, tal y como ilustra Corinna Hölzl, ya que en la capital han sido numerosas las movilizaciones sociales contra la invasión urbanística y a favor del derecho igualitario al hogar. Una faceta algo distinta de la expansión urbana la encontramos en las rutas migratorias entre África y Europa. Según explica Zine-Éddine Hathat, ciertos lugares considerados a veces como transitorios para los migrantes, como la ciudad africana de Tamanrasset, se convierten a menudo en sus nuevas residencias, lo que supone un considerable impacto demográfico y urbanístico. Ya en España, y de nuevo en atención a los grupos sociales en una situación socioeconómica desfavorecida, el trabajo de Piñeira Mantiñán y González Pérez incide en la importancia que han adquirido los espacios públicos como lugares de reunión y manifestación de los grupos sociales, con el movimiento del 15M como antecedente más inmediato.

Sin abandonar el trasfondo sociológico, el siguiente bloque temático, «Representations of the City in the Arts», profundiza en las posibles relaciones entre espacios reales y ficcionales. Las nuevas tecnologías han permitido renovar esa interacción, modificando definitivamente nuestra forma de comprender el espacio urbano. Nos lo explica Anxu Abuín González a partir de las innovadoras experiencias teatrales que superan la cartografía tradicional de los teatros para conectar a intérpretes y espectadores de todo el mundo, situándolos en la mayor de las metrópolis: Internet. Pero la influencia del espacio urbano en las artes no empezó ayer: desde la Antigüedad grecolatina hasta la actualidad, y en formas diversas como el tratado filosófico, la poesía, la novela o el cómic, el espacio urbano se ha recreado como utopía o distopía, dando lugar a lo que Víctor Andrés Ferretti considera un espacio reflexivo, donde se alojan las ideas e ideologías de los ciudadanos. No es de extrañar entonces que, en la narrativa contemporánea, la ciudad se haya convertido en un tema imprescindible. Como estudia Martínez Guerrero, la interiorización del espacio urbano en la novela contemporánea se especifica en la memoria y el olvido, el sentimiento de alineación y el fracaso del progreso. Especialmente relevante resulta la memoria histórica de la ciudad y su pasado bélico, que toma el papel protagonista tanto en las novelas barcelonesas analizadas por Patricio Muleno como en la novela de Patrick Modiano, *La rond de la nuit*, a la que Ulrich Cochanski consagra su estudio.

El volumen se cierra con un tercer apartado, «Appropriations of Urban Spaces», que regresa a la cuestión del derecho a la ciudad, ahora desde el enfoque de la política urbana y los factores que influyen en ella. Un caso sorprendente es el que presenta Rosa Rojo acerca del territorio argentino, que ha visto muchos de sus espacios modificados por el culto popular a Antonio Gil, el Gauchito, recientemente santificado. Junto a la religión, el arte de la calle intenta también encontrar su sitio en el paisaje de la ciudad. Thomas Sptitzer registra los casos de Munich y Viena, donde el grafiti ha conquistado ya un número considerable de muros legalizados para esta

actividad. Estos intentos de apropiación democrática del espacio urbano suelen enfrentarse a las medidas de las autoridades, más interesadas a veces por el aspecto económico que por el cultural. Así ocurre en Santiago de Compostela, una de las ciudades que sufren, según Inês Gusman, Pérez Guilarte y López Rodríguez, la confrontación entre una cultura pública y una cultura comercial.

Este tipo de conflictos pueden agravarse aún más cuando lo que está en juego es el hogar de los ciudadanos. Así lo testimonian los tres últimos estudios, todos ellos centrados en la polémica que generan la construcción y la demolición de hogares sociales en Saint-Denis, Francia. Lara Tobin constata el obstáculo que supone para estos hogares el fenómeno de la geografía prioritaria, que dificulta cada vez más la inversión de capital en este tipo de edificios. De hecho, en el siguiente estudio, Marianne Hérard registra la reciente demolición de varios hogares precarios y su sustitución por espacios controlados por empresas de telecomunicaciones. Los proyectos de realojamiento también se han visto obstaculizados por la falta de apoyo gubernamental en varias ocasiones. Gouvenez remarca, además, el estado de desinformación y las diferencias internas de los grupos de habitantes que van a ser realojados. Todo ello dificulta, aún hoy en día, la consolidación de proyectos eficientes para el realojamiento en hogares sociales.

La ciudad, entendida no como mero escenario, sino como sujeto vivo y cambiante, es capaz de generar una serie de espacios de gran variedad y complejidad. Para intentar comprender mejor los entresijos de la sociedad urbana, *Urban Dynamics* adopta, de la mano de diferentes especialistas, una estrategia interdisciplinar, laberíntica como los espacios urbanos que quiere retratar, pero que hace converger la filología, la sociología y los estudios culturales en la investigación del funcionamiento y las representaciones de la actual sociedad urbana.

Fernández, José Ramón (2016). *La terra, studio e traduzione di Enrico Di Pastena*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 153. *La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo 3*

Veronica Orazi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

La collana «La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo», diretta da Enrico Di Pastena, viene inaugurata nel 2014 dal volume che raccoglie tre importanti opere di Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah. Himmelweg - Il cartografo - JK*, studio e traduzione di Enrico di Pastena (256 pp.). L'anno successivo, appare Josep M. Benet i Jornet, *Sotto la casa*, introduzione di Simone Trecca, traduzione di Pino Tierno (2015, 106 pp.). Poi, nel 2016, con regolare cadenza annuale, viene dato alle stampe il terzo volume della serie, qui recensito, che offre un'altra traduzione inedita, come le due precedenti. Si tratta di un'iniziativa scientifico-editoriale che delinea il perimetro di uno spazio necessario, dedicato agli studi e alla traduzione di testi teatrali di ambito ispanico, nell'accezione più ampia e plurale del termine (come dimostra il secondo volume, dedicato al drammaturgo catalano Josep M. Benet i Jornet), che abbraccia un arco cronologico che si estende dall'età moderna a quella contemporanea.

Con questa terza uscita, Di Pastena aggiunge un altro tassello al mosaico che poco a poco va prendendo forma e presenta *La tierra* - testo originale con traduzione italiana a fronte - del madrilenio José Ramón Fernández (1962), drammaturgo ma anche romanziere, tra i fondatori del gruppo teatrale El Astillero, insignito del Premio Nacional de Literatura Dramática nel 2011, autore di lavori a più mani e di adattamenti di William Shakespeare, Federico García Lorca o Max Aub. Tra le altre opere teatrali di Fernández, vanno ricordate almeno *Para quemar la memoria* (Premio Calderón de la Barca 1993), *Nina* (Premio Lope de Vega 2003), *La colmena científica o El café de Negrín* (Premio Nacional de Literatura Dramática 2011), *Mi piedra Roseta* (2012); e le *piezas breves* intitolate *El silencio de las estaciones*, *Si amanece nos vamos, 1898*, *Dos*, *Mariana*, *Yo seré la Mano Amarilla*, *El que fue mi hermano (Yakolev)*, *Babilonia*, scritte tra il 1993 e il 2010.

La redazione de *La tierra* si colloca tra il 1994 e il 1997; l'anno successivo, l'opera viene pubblicata sulla rivista *Primer Acto* (nr. 256, 1998, 52-70), poi portata in scena nel 2001 dalla Escuela de Arte Dramático di Murcia; arriva

tra le finaliste del Premio Tirso de Molina 1998 ed è considerata una delle *piezas* meglio riuscite dell'autore, tradotta in francese, greco e romeno. Di Pastena in quest'occasione ne propone la revisione del 2009, pubblicata nello stesso anno dal Centro Dramático Nacional di Madrid, l'ultima e la più prossima alla volontà dell'autore, composta di 23 agili sequenze.

La tierra presenta un'intrigante articolazione spazio-temporale, in bilico tra luoghi e fatti del presente e del passato: parla del ritorno di María al piccolo paese rurale di origine, dai suoi genitori, da cui si era allontanata anni prima. La vicenda riapre vecchie ferite personali, familiari e locali – certo –, che però si proiettano in una dimensione collettiva, allargata e superiore: le frustrazioni e il senso di colpa soggettivi, il degrado e l'inaridimento dell'asfittica realtà locale, le storie ambigue e terribili della gente del posto e l'omertà (un omicidio perpetrato dal branco e l'occultamento del cadavere, il cui seppellimento frettoloso resta in attesa di un riscatto), sono la metafora che richiama alla mente del lettore-spettatore un altro tipo di Storia, quella con la maiuscola, la storia della Spagna e dell'Europa occidentale, come di tanti paesi latinoamericani, che rimanda a uno scenario ben più allargato, nazionale e internazionale, concretizzazione di un inquietante 'stato di eccezione' (come lo intendeva il filosofo e giurista tedesco Karl Schmitt, Plettenberg 1888 – ivi 1985).

Ci si rende conto, allora, che *La tierra* parla di una Spagna rurale, arretrata e spietata, di un passato recente da dimenticare (la Guerra civile e la dittatura franchista) e del suo peso gravoso, di un concetto di oblio male interpretato e persino strumentalizzato, del senso di colpa, della volontà di distogliere lo sguardo per non vedere, della memoria storica e del suo doveroso recupero e al contempo di un presente (gli ultimi venti anni del XX secolo) in cui si svolge l'azione, un 'ora' minato dall'arrivismo sfrenato che sfocia nella corruzione, negli scandali del settore immobiliare, imprenditoriale, bancario e politico (un paio di esempi tra tutti: i rapporti di imprenditori e politici corrotti col PSOE, la guerra sporca dello Stato contro l'ETA, i GAL – Grupos Armados de Liberación – e la violenza di Stato), che hanno inferto una ferita profonda e ancora drammaticamente aperta all'economia, alla politica e alla storia recente del Paese.

Ce n'è abbastanza per restare inesorabilmente impigliati in una rete di significati, diretti e indiretti, manifesti e celati, che rimanda a un senso altro, più complesso e scomodo, che mette il fruitore del testo di fronte alla scelta combattuta di riconoscersi parte in causa, in quanto individuo appartenente a quella (micro-)società emblema efficace di tante altre società in cui malauguratamente esiste e persiste un simile 'stato di eccezione': nessuno può considerarsi in salvo, nessuno è al sicuro, nessuno è escluso e nessuno può chiamarsi fuori dal gioco, glissare su una ormai sempre più urgente e necessaria assunzione di coscienza e sulla conseguente presa di posizione di fronte a determinate dinamiche socio-politiche tuttora pericolosamente attuali.

Di Pastena, nell'Introduzione (5-43, cui segue la Bibliografia alle pagine 45-53), identifica i nuclei tematici e le caratteristiche formali ricorrenti della scrittura di Fernández, ne ripercorre la produzione (romanzo e teatro) che, per quanto concerne i testi per la scena, pubblicati e allestiti in Spagna dagli anni Novanta del Novecento in poi – in tutto una trentina –, tratteggiano i contorni di una drammaturgia impegnata e audace. Si tratta di un teatro espressione di tematiche cardine, quali la necessità impellente e irrinunciabile del recupero della memoria individuale e storica, la morte, il male di vivere, le vicende intime e familiari volutamente prossime alla quotidianità dello spettatore, i conflitti interiori e sociali, il degrado socio-ambientale, l'importanza centrale del silenzio (inteso come reticenza, atteggiamento omertoso, sospensione della volontà e della coscienza e molto altro ancora). Si tratta di nuclei tematici sapientemente plasmati sfruttando un linguaggio dalle peculiari venature poetiche o usato per connotare i personaggi servendosi di registri espressivi diversi, di suggestive particolarità idiomatiche e di intriganti strategie comunicative, il tutto dominato dalla concisione della lingua e dal senso ritmico della scrittura, dalla costante attenzione per la musicalità della parola, dalla coesistenza di elementi realistici e soprannaturali, dalla dimensione onirica, ma anche dai numerosi rimandi letterari oppure ancora da sottili meccanismi meta-teatrali, dall'uso frequente del monologo, dalla presenza della musica (l'allusione o la riproposta di frammenti di Camarón de la Isla, di José Mercé, di Bob Dylan, di Franco Battiato, tra gli altri). Insomma, *La tierra* di Fernández, come d'altra parte tutta la sua produzione, presenta uno stile e un'elaborazione testuale davvero originali e personali, costantemente sorretti dall'intento critico.

Non resta che aspettare l'uscita del quarto volume con la nuova proposta – di sicuro suggestiva come le precedenti – che ci verrà offerta in un futuro auspicabilmente prossimo.

Tabucchi, Antonio (2015). *L'automobile, la nostalgia e l'infinito. Su Fernando Pessoa*. Trad. di Clelia Bettini e Valentina Parlato. Palermo: Sellerio, pp. 107

Andréia Guerini
(Universidade Federal de Santa Catarina/Capes, Brasil)

L'automobile, la nostalgia e l'infinito: su Fernando Pessoa è un libro che raggruppa quattro saggi sull'autore portoghese preparati da Antonio Tabucchi come lezioni da tenere= in francese, presso la École des Hautes Études en Sciences Sociale di Parigi, nel 1994, arricchito con un Prologo e una parte finale intitolata: «Pessoa e i suoi eteronimi», una breve presentazione degli eteronimi per indicare al lettore 'chi è chi' all'interno della poetica del poeta portoghese (103).

Secondo quanto descritto da Tabucchi, queste lezioni sono state preparate considerando e privilegiando, da un lato, gli aspetti della poetica di Fernando Pessoa e la sua adesione alle avanguardie di inizio del ventesimo secolo (futurismo, cubismo, simultaneismo di Delaunay) e, dall'altro, la relazione con il «Tempo, la Nostalgia, la 'riappropriazione' del Passato attraverso la scrittura (Proust, Bergson)» (10).

Vale la pena ricordare che Fernando Pessoa è stato un autore portoghese con cui Tabucchi ha stabilito una relazione «che va al di là della semplice fedeltà al lettore», un tipo di «relazione attiva», che «è propria dei traduttori e dei critici» (9). Dunque, questo intenso e forte vincolo si è stretto grazie alle traduzioni delle opere di Fernando Pessoa che Tabucchi ha realizzato in italiano, da solo, o in collaborazione con Maria José de Lancastre, e grazie ai vari saggi che ha scritto durante la sua vita, sulla personalità e la poetica dell'autore portoghese.

Per questo, non è strano che il libro in questione riproponga queste lezioni in un unico volume, conservando il tono orale (come voluto dall'autore stesso) e la leggerezza nell'affrontare temi profondi e complessi della poetica pessoana.

Nella prima lezione-saggio, *La Nostalgia del possibile e la finzione della verità su Pessoa*, Tabucchi si occupa dell'universalità di Pessoa che, a suo dire, risiede

nei contenuti della sua opera, nell'insieme delle categorie che costellano i suoi testi [...], ma anche nel modo scelto per trasmettere questo messaggio, nella forma in cui è organizzato: in ciò che lui stesso ha definito *eteronimia*. (19)

Partendo da questo punto, l'autore italiano cerca elementi per spiegare quella che sarebbe diventata l'eteronimia pessoana. Per questo, si avvale di un «grande fantasma», l'«Altro», responsabile di alimentare le ossessioni dei più grandi scrittori europei (19), ma anche della voce stessa di Fernando Pessoa, partendo dalle «confessioni» presenti, ad esempio, nella famosa lettera del 13 gennaio 1935, in risposta all'intervista del critico Adolfo Casais Monteiro, nei suoi diari, o anche nei suoi poemi, come il celebre *Autopsicografia*. L'«Altro», o gli eteronimi, non sono, come evidenzia Tabucchi,

semplici alter-ego; [...] sono altri-da-sé, personalità indipendenti e autonome che vivono al di fuori del loro autore. (25)

E qui risiede la potenza dell'invenzione pessoana visto che, come mostra Tabucchi, Fernando Pessoa crea personaggi, ma non solo personaggi normali che devono vivere una storia, ma personaggi che devono *fingere* quella storia:

sono creature creatrici, sono poeti: sono creature di finzione che a loro volta generano la finzione della letteratura. (29)

Sempre in questa lezione-saggio, Tabucchi analizza la presenza della *saudade* nei tre eteronimi più grandi, visto che, come sottolinea l'autore,

Se la nostalgia del presente è una caratteristica di tutti gli eteronimi, ognuno di loro vive, naturalmente, anche la sua nostalgia specifica e individuale. (31)

Nella seconda lezione-saggio, *Gli oggetti di Álvaro de Campos*, Tabucchi presenta una lista di oggetti cari a Fernando Pessoa per introdurre il metafisico Álvaro de Campos e la «fisicità» banale di semplici oggetti. La discussione inizia con il monoclo, termina con la sedia, passando per l'automobile, le sigarette, la valigia, l'Enciclopedia Britannica, le mappe, lo specchio e altri. Sono tutti elementi/simboli che sono serviti a caratterizzare e vestire i personaggi della «commedia umana» creati dallo scrittore portoghese (46). Sono oggetti di natura estetica, rivestiti da una forte densità semantica, molto significativi del contesto della scrittura di Fernando Pessoa.

Nella terza lezione-saggio *L'Infinito disforico di Bernardo Soares*, Tabucchi tratta del semi eteronimo di Fernando Pessoa, autore de *Livro do*

desassossego. Tabucchi chiarisce il fatto di Bernardo Soares tormentarsi con cose apparentemente ‘insignificanti’ ma che sono profonde e ricorda anche che in *Livro do desassossego*, Bernardo Soares si chiede: «chi sono io?». Per rispondere a questa domanda, quest’ultimo scrive un diario e, come sottolinea Tabucchi,

Un diario è sempre uno specchio, e quindi ogni giorno Bernardo Soares si guarda nello specchio del suo diario (69),

scritto per la maggior parte di notte, nato soprattutto dall’insonnia del suo autore (72), che lo porta alla *disforia*, perché per Tabucchi il *Livro do desassossego* «racconta le sue [di Bernardo Soares] depressioni quotidiane e notturne» (72). In questa lezione-saggio, Tabucchi cerca di spiegare, senza essere esaustivo, la ragione per cui Fernando Pessoa è disforico, e la parola chiave per comprendere tale stato d’animo è la nostalgia (*saudade*), che si associa all’inquietudine (*desassossego*) (75).

Nella quarta lezione-saggio *Pessoa, i simbolisti e Leopardi*, Tabucchi compara Pessoa a Leopardi, non solo per

stabilire parallelismi [...], ma soprattutto per investigare la natura del dialogo che un lettore onnivoro come Pessoa ha potuto intrattenere con Leopardi. (78)

Per affrontare il tema di questa relazione, Tabucchi ripercorre la fortuna critica di Leopardi in Portogallo, tra il XIX e il XX secolo, oltre che in Spagna. Costui suggerisce che Fernando Pessoa arrivò a Leopardi attraverso la visione negativa di Antero de Quental e António Feijó; quella simbolista decadente i cui autori vennero sedotti dal binomio leopardiano amore-morte, ma anche attraverso la visione tragica dello scrittore spagnolo Miguel de Unamuno. Inoltre, Tabucchi evidenzia che i tre temi che interessano maggiormente Pessoa sono stati: la riflessione sul mondo fisico, o il conflitto tra natura e ragione; il senso dell’infinito; il concetto di noia (82). Partendo da tale constatazione, Tabucchi frammenta alcuni aspetti dell’opera di Pessoa che si legano ai tre elementi della poetica leopardiana, citati precedentemente, e che culminano in *Canto a Leopardi*, poesia che Fernando sembra aver scritto per ‘omaggiare’ Leopardi e da cui, secondo Tabucchi, è possibile estrarre una specie di epistolografia virtuale, che sarebbe piaciuta molto a Borges. Infatti, in questo poema, Pessoa

si rivolge al suo corrispondente in maniera interrogativa [...] come qualcuno che aspetta una risposta. (100)

E Borges avrebbe potuto incaricarsi, secondo Tabucchi, di dare le risposte che Pessoa aspettava... Borges e, chissà, qualche altro scrittore.

Resteremo in attesa di questa risposta, così come il lettore di lingua portoghese rimarrà in attesa di poter leggere queste lezioni-saggio tradotte, visto che Tabucchi, in modo semplice, ma allo stesso tempo sofisticato, descrive aspetti della poetica di Pessoa con complicità e serenità, caratteristiche proprie di chi è riuscito a mantenere una «relazione attiva» e profonda con uno dei più grandi scrittori europei del XX secolo.

Aridjis, Homero (2018). *Del cielo e le sue meraviglie, della terra e le sue miserie*. A cura di Valerio Nardoni. Bagno a Ripoli: Passigli, pp. 319

Patrizia Spinato B.

(Consiglio Nazionale delle Ricerche, ISEM Milano, Italia)

Il magistero poetico del messicano Homero Aridjis (Contepec 1940) si sviluppa in modo lineare e costante, dai suoi inizi fino ai nostri giorni. Un rapido excursus della sua opera rivela la continuità della sua preoccupazione, sia sul piano del rinnovamento formale e concettuale, sia della ricerca tematica. A partire dalla sua adesione al progetto critico di *Poesía en movimiento*, promosso da Octavio Paz, Aridjis mostra il suo spirito innovativo, la sua rottura con l'eredità delle precedenti generazioni poetiche ed il suo incipiente, originale apporto artistico che lo porta ad affrancarsi anche dal circolo del suo padrino letterario.

Nel 1965 José Emilio Pacheco ratifica quanto la critica aveva già espresso nei confronti di Aridjis, il più giovane ed il più originale della sua generazione. E nonostante le polemiche e gli allontanamenti successivi, Aridjis conferma la sua vocazione all'irregolarità, al cambiamento, all'instabilità, all'asimmetria. Il verso libero e la brevità verbale si impongono per sottolineare il ritmo frenetico della vita moderna, della trasformazione incessante, senza vincoli retorici, permettendo un'attiva partecipazione euristica del lettore, che lo interpreta e lo adatta al proprio sentire intimo.

Scrittore eclettico e versatile, Aridjis non teme di misurarsi attraverso generi letterari molto diversi tra loro: poesia, prosa, teatro, saggistica, da un lato. Dall'altro la ricerca di tematiche sempre nuove con le quali rinnovare la propria forza espressiva e misurare i valori umani che sostengono e alimentano la sua attività creativa. Nel turbinio di impegni pubblici, incarichi istituzionali, viaggi, scrittura, ciò che sostiene ed alimenta l'esistenza dell'autore messicano è la fiamma poetica.

Dalla precoce pubblicazione de *La musa roja*, nel 1958, molti sono stati i titoli poetici all'interno della produzione di Aridjis nel corso di oltre mezzo secolo di attività letteraria: *Los ojos desdoblados* (1960), *Antes del reino* (1960), *Mirándola dormir* (1964), *Perséfone* (1967), *Ajedrez-Navegaciones* (1969), *Los espacios azules* (1969), *Quemar las naves* (1975), *Vivir para ver* (1977), *Construir la muerte* (1982), *Imágenes para el fin del milenio & Nueva expulsión del Paraíso* (1960), *El poeta en peligro de extinción* (1992),

Tiempo de ángeles (1994), *Ojos de otro mirar* (1998), *El ojo de la ballena* (2001), *Los poemas solares* (2005), *Diario de sueños* (2011), *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias* (2013), *La poesía llama* (2018).

Grazie al Programma di appoggio alla traduzione (PROTRAD) del governo del Messico, nel maggio del 2018 ha visto la luce questa nuova traduzione italiana: a cura di Valerio Nardone, pure autore della Prefazione, Passigli propone una raccolta poetica uscita nella capitale messicana cinque anni or sono, *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias* (México, Fondo de Cultura Económica).

Nello studio introduttivo, Nardone riassume la principale bibliografia diretta ed indiretta disponibile per i lettori italiani: le traduzioni di Stefania Cherchi, di Angelo Morino e di Emilio Coco, la fondamentale monografia di Giuseppe Bellini, a cui si possono aggiungere gli articoli e le recensioni che, a partire dal Premio Grinzane Cavour per 1492, hanno puntualmente seguito la traiettoria artistica dello scrittore messicano.

Scrivendo Nardone: «Aridjis pare sintetizzare nella sua opera tutta una serie di miti e culture anche apparentemente distanti e contrastanti; nelle sue pagine pulsa sempre una storia viva, nella quale anche la cronaca, spesso violenta, si apre a risvolti metafisici, in un continuo dispiegamento di forze tra il bene e il male», da cui risulta un universo complesso e affascinante (5). Interessante pure il richiamo al meccanismo 'narrativo' che, attraverso continui rimandi a temi e motivi già inseriti in opere precedenti, consente al poeta di non togliere leggerezza ad opere talvolta di grandi dimensioni, e al tempo stesso di poter prescindere da note esplicative.

Altro punto focale individuato da Nardone è il meticcio, di cui Aridjis, per ragioni biografiche e culturali, è un perfetto rappresentante: nella sua opera si fondono elementi culturali europei ed asiatici, precolombiani e postcoloniali, in una continua giustapposizione di miti e credenze, alla ricerca di una nuova 'totalità' (7), ma senza patetismi né moralismi.

Del cielo e le sue meraviglie presenta l'ampio ventaglio di temi trattato da Aridjis nella sua opera: l'infanzia, gli angeli, l'inferno, la natura, l'amore, gli dei, i sogni, i viaggi, la violenza, i cani, la morte, in un continuo contrappunto di opposti che anela ad una improbabile ma auspicabile coincidenza. Proprio nella poesia «Mysterium magnum», affettuosamente dedicata da Aridjis a Bellini, Valerio Nardone isola la chiave di volta della sua poesia: lo sforzo di dare un senso a quanto sta fuori di noi e di trasformare in vita quanto sta dentro di noi (10).

Un prezioso volume per gli amanti della poesia in Italia, come sempre estremamente curato da un editore serio e coraggioso, che non smette di credere nella qualità grafica e di scommettere su un genere, malgrado i numeri, immortale.

Fernández, Milton (2015). *Donne. Pazze, sognatrici, rivoluzionarie*. Milano: Rayuela Edizioni, pp. 272

Susanna Regazzoni

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Fin dalla 'scoperta dell'America', gli scritti relativi al continente hanno avuto difficoltà a trovare una collocazione precisa tra i generi letterari classici e ciò che all'epoca si lesse come storia, oggi, grazie a uno slittamento semantico, rientra nella categoria della narrativa. In particolare, in epoca moderna, si è diffusa la modalità di scrittura denominata nuovo giornalismo – dall'inglese *new journalism* –, che definisco come un genere 'di frontiera' capace di analizzare fenomeni sociali contemporanei attraverso uno stile fortemente letterario. Si tratta quasi di una cronaca piacevole da leggere, che coinvolge emotivamente il lettore/trice e permette di raccontare con maggiori dettagli fatti ed episodi legati alla realtà.

Milton Fernández (Minas, 1958) è un artista a tutto tondo perché, oltre ad essere scrittore, è attore, regista teatrale, traduttore. Ha lavorato anche come mimo, danzatore, attore, maestro d'armi in molti teatri del mondo. Nato in Uruguay, Laureatosi in Arte drammatica all'Accademia Nazionale di Montevideo, successivamente si diploma alla scuola del Piccolo Teatro di Milano, dove da anni vive ed opera in qualità di autore e regista. Si ricordano alcuni testi come: *Cassandra Express*, *La vita facile* (da Alda Merini) e la regia della mostra *Caravaggio, una mostra impossibile* (2010), coprodotta dalla Rai e dal Comune di Milano, a Palazzo Vecchio. Ha tenuto seminari su tecniche teatrali applicate alla comunicazione a Firenze, Roma, Milano, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Quito, Madrid, ecc. Tra le sue opere narrative scritte in Italiano figurano: *Fattebenefrattelli* (2001), *Versi randagi* (Gedit, 2004 e Rayuela Edizioni, 2013), *Bracadà* (Mangrovie Edizioni, 2008), *Sapessi, Sebastiano...* (Rayuela Edizioni, 2011), *Per arrivare a sera* (Rayuela Edizioni, 2012), *Sua maestà Il Calcio* (Rayuela Edizioni, 2013), *Donne. Pazze, sognatrici, rivoluzionarie* (Rayuela Edizioni, 2015), *Chiave di Ventre* (Rayuela Edizioni, 2017). Sempre per Rayuela Edizioni ha inoltre tradotto: *Italiani d'Altrove* (Autori vari, 2010), *Storie dell'Era del Tango* (Marcelo Caracocha, 2011), *Trattato di sortilegi* (Oscar Hahn, 2013), *D'amore di pazzia e di morte e altri racconti* (Horacio Quiroga, 2013), *Strano Mestiere* (Syria Poletti, 2015), *L'Amore* (Idea Vilariño, 2015), *Uruguay Racconta* (Autori vari, 2016), Felisberto Hernán-

dez, *Racconti* (2017). Attualmente è direttore artistico del Festival della Letteratura e del Festival Internazionale di Poesia, entrambi di Milano.

Donne. Pazze, sognatrici, rivoluzionarie è l'ultimo libro pubblicato da Rayuela, la piccola casa editrice indipendente, fondata da pochi anni dallo stesso Fernández assieme a Cristiana Zamparo. Essa prende la denominazione dal gioco dei bambini fatto con un gessetto sull'asfalto della strada, chiamato in Italia campana o gioco del mondo e rimanda al titolo del romanzo di Julio Cortazar pubblicato nel 1963, testo simbolo del noto *Boom* del romanzo latinoamericano. Composto da vari testi accompagnati da altrettante foto delle protagoniste degli scritti, il libro è dedicato «A Joselin, mi hermana». Inizia con una bella e succinta premessa e si conclude con un personale racconto autobiografico di Milton Fernández, privo di titolo, scritto in corsivo e dedicato specificamente alla sorella e alla vicenda che la portò a far parte della famiglia dello scrittore. Il brano si distacca dall'insieme dei testi che lo precedono e assume un carattere di eccezionalità. Le fonti finali forniscono una bibliografia utile al lettore che voglia approfondire alcuni aspetti dell'opera.

Per quanto riguarda i trentaquattro racconti che raccontano, come si legge nella presentazione, di pazze - perché così furono considerate dai loro contemporanei -, di sognatrici - perché spinte ad agire da un sogno o da un ideale -, e di rivoluzionarie - perché oggi sono ricordate in questo modo. Per lo più poco conosciute, tali interpreti sono straordinarie per molti versi, in quanto sono riuscite a emergere dall'ombra per emanciparsi, per lottare e per rinnovare la società, patriarcale e violenta fin dalla notte dei tempi, che ha esercitato un potere oppressivo sul corpo delle donne. Non a caso nell'introduzione si evidenzia che «Zeus si trasforma in toro per violentare Europa, Dioniso stupra Aura, Pan s'avventa su una pastorella, Marte abusa della vergine Rea Silia, [...]. L'intera mitologia creata da quel faro della cultura occidentale che fu la cultura greca è un infinito compendio di violenze nei confronti della donna» (9). Violenza che non accenna a diminuire neanche in epoca contemporanea. Lo testimoniano il testo dedicato a Azucena Villaflor, una delle fondatrice delle madri della Piazza di Mayo o quello riservato alla pakistana Malala Yousafzai, la più giovane vincitrice del Premio Nobel per la pace, nota per il suo impegno per l'affermazione dei diritti civili e dell'istruzione - bandita da un editto dei talebani - delle donne della città di Mingora, nella valle dello Swat; o quello ancora rivolto alla nigeriana Hadijatou Mani, schiava dall'età di dodici anni, serva di un vecchio e delle sue tre mogli, sfruttata sessualmente, fuggita, ripresa e condannata a sei mesi di carcere per bigamia. Soltanto dopo un estenuante braccio di ferro la corte di giustizia della Comunità degli Stati Africani Occidentali - Niger, Nigeria, Ghana, Togo, Benin, ecc. - ha sentenziato che Madame Hadijatou Mani è stata vittima di asservimento, che la Repubblica del Niger è responsabile per non avere applicato la legge che vieta la schiavitù ed è pertanto condannata a risar-

cirla. Altro esempio è relativo alla vicenda della giornalista colombiana Jineth Bedoya il cui coraggio è valso a denunciare il traffico di armi e le misteriose scomparse di persone all'interno della prigione 'La modelo' di Bogotá. Dopo essere stata, torturata e stuprata, creduta morta fu scaricata vicino a un cassonetto della spazzatura, in una strada situata a tre ore di distanza da Bogotá; tre anni dopo fu rapita dai guerriglieri delle Farc. Ora è impegnata in una lotta contro la violenza sulle donne attraverso la campagna #NoEsHoraDeCallar.

Sono tutte donne che hanno assistito inermi alla trasformazione del proprio corpo in un campo di battaglia, dove l'uomo ha condotto la sua personale lotta attraverso sevizie e stupri, ieri come oggi in una continuità disarmante.

Si narra di cantanti, ballerine, matematiche, scrittrici, scienziate, prostitute, guaritrici, calciatrici, pilote d'aereo, e ancora schiave, raddomanti, giornaliste, suore, filosofe, poetesse, amanti, guerrigliere; alcune vissute nel passato ma molte anche nella contemporaneità. Sono donne forti, decise, ostinate che sono state in grado di sovvertire i ruoli a loro destinati, che hanno saputo modificare le regole sociali e così hanno iniziato a cambiare il mondo.

Molte di esse provengono dall'universo latinoamericano, alcune anche dall'Africa, dall'Asia e dall'Europa. Poche sono quelle note, con l'eccezione della famosa scrittrice barocca messicana Suor Juana Inés de la Cruz, che seppe emergere dalla triplice periferia da cui proveniva, in quanto figlia bastarda, suora, e abitante di una delle più lontane colonie dell'impero. Considerata come la decima musa, ella divenne, com'è noto, una delle figure più importanti del Barocco spagnolo, oltre ad aver lottato e pagato con la vita il diritto delle donne alla conoscenza, allo studio e alla possibilità di costruirsi un'identità più consona alle esigenze della propria spiritualità e cultura.

Seguono la ballerina statunitense Isadora Duncan e la scrittrice francese Simone de Beauvoir che primeggiano sulla maggior parte delle donne, poco conosciute ma esemplari nella loro eccezionalità. Tra queste ultime, colpiscono la calciatrice britannica Lily Parr (1905-78) che a 14 anni inizia a calciare ed effettua un totale di novecento goal e la fisica Mileva Marić (Serbia, 1875-1948), prima moglie di Albert Einstein. La scienziata partecipò ai lavori sulla teoria della relatività assieme al marito, il quale vinse, come risaputo, il Nobel per la fisica nel 1921, ma il lavoro Mileva Marić non venne mai riconosciuto.

Indubbio il fascino che tali racconti esercitano sui lettori/trici, particolarmente coinvolti dalle vicende narrate da una terza persona che si avvicenda alla voce dell'autore il quale, a sua volta e in determinate occasioni, cede la parola alla stessa protagonista creando, in questo modo, un dialogo, più che mai stretto e a volte complice, con chi sta leggendo i fatti.

Dámaso Martínez, Carlos (2017). *Lecturas Escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. Buenos Aires: Alción Editora, pp. 274

Alice Favaro
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Mucho se ha escrito sobre la literatura argentina de los siglos XX y XXI, pero no es común encontrar una colección de ensayos que reúna autores y asuntos tan heterogéneos como el libro que nos ocupa. Carlos Dámaso Martínez (1945), doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, es autor de varias novelas y libros de cuentos. Además de narrativa, ha publicado ensayos críticos en revistas argentinas y extranjeras. Es profesor en la Maestría de Crítica y Difusión de las Artes e investigador en el IIEAC en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), investigador en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires y Profesor de Literatura Argentina y de Cine y Literatura en el Profesorado y en el Posgrado del Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González.

En su último libro, *Lecturas Escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte* (2017), reúne un conjunto de estudios sobre las conexiones que se establecen entre la literatura latinoamericana y otros lenguajes artísticos. Dámaso Martínez arma el volumen con una serie de «lecturas escritas» realizadas en sus últimos años. Algunos de los ensayos son inéditos y otros son textos que fueron escritos para clases, congresos, conferencias o publicados en revistas académicas, actualizados y revisados en ocasión de esta publicación. El trabajo crítico está dividido en cinco capítulos en los que se analiza la figura del escritor argentino en cuanto narrador y crítico.

En la primera sección, «Literatura y otros lenguajes artísticos», se encuentra un *corpus* de obras literarias entre las cuales se incluye un estudio sobre la obra narrativa de Julio Cortázar, en la que se entrecruzan lenguaje literario y visual. El crítico analiza los cuentos del escritor, que siempre estuvo fascinado por la imagen, donde la fotografía se convierte en elemento principal en la narración del enigma planteado en el texto. Las fotografías sirven justamente para realizar algunos de los procedimientos clásicos del género fantástico. Rayuela, uno de los ejemplos propuestos, es una novela cuya estructura permite clasificarla como novela con un «montaje fragmentario» (17) muy renovador del género. Además, Dámaso

Martínez analiza la presencia de la música y del lenguaje del cine en el autor. Es original la elección de incluir en el análisis de la obra de Cortázar la historieta *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, un texto menos estudiado, en el que el escritor se sirve de los dibujos para expresar su provocador punto de vista en contra de las dictaduras latinoamericanas, de las multinacionales y del gobierno estadounidense.

El arte, pues, en sus diferentes manifestaciones, es un elemento fundamental tanto en la composición de la obra de Cortázar como en la poética de Adolfo Bioy Casares, del que se examina su fascinación por el cine, bien analizada en el libro de Adriana Mancini, *Bioy Casares va al cine* (Buenos Aires: Librería, 2014). De hecho, la influencia del cine en una novela como *La invención de Morel* implicó la creación de un lenguaje y de una nueva representación visual para la época. El empleo del lenguaje y de los recursos fílmicos, según el crítico, generaron una dimensión fantástica diferente. Esta dimensión sentó las bases para la creación de un género inédito y para la renovación del género fantástico en la literatura argentina hacia 1940 ya que provocó un cuestionamiento de las formas establecidas de la representación del realismo literario tradicional. También Jorge Luis Borges, subraya el autor, encontró en el lenguaje cinematográfico un modelo narrativo que lo fascinaba y que adoptó en la construcción de sus relatos. Esta fue la razón que le permitió diferenciarse de las formas de representación de la narrativa tradicional y traspasar las fronteras de los géneros. Borges estaba fascinado por las historias bien construidas y por la posibilidad que tenía el relato fílmico de combinar lo visible con lo que no puede verse pero está presente fuera de la pantalla. Dámaso Martínez analiza aquí de qué modo, en el proyecto creativo de Borges, se combinan estéticamente su lenguaje literario y el del cine, prueba de la implicación que su obra literaria ha tenido y tiene con el lenguaje cinematográfico «donde la imagen y la palabra se imbrican mutuamente no sólo en el cine, sino también en los nuevos lenguajes creados por los actuales medios de comunicación y sus soportes tecnológicos» (82). En su discurso sobre las influencias de las artes visuales en los grandes autores del siglo XX, el crítico incluye también a Antonio Di Benedetto al que considera uno de los protagonistas menos valorados de la 'movida' literaria innovadora de la literatura argentina. El autor plantea una reflexión sobre la búsqueda y la experimentación, aspectos característicos de la polifacética obra de Di Benedetto.

Dámaso Martínez, al examinar algunos relatos de Cortázar y Bioy Casares, interpreta lo fantástico como la posible decisión de oponerse al realismo en la narrativa de sus años. La fecunda presencia de la imaginación fantástica en la literatura rioplatense de aquel período tiene que ver con la posibilidad que ofrece lo fantástico de introducir en la ficción un interrogante sobre las fronteras de lo real, justamente en el momento en que se ponen en tela de juicio esas fronteras, «por la irrupción de la violencia devastadora de los acontecimientos bélicos mundiales de ese momento»

(122). Esta presencia de lo fantástico se desarrolla a través de elementos renovadores como el carácter de invención técnica, la influencia del cine, la preponderancia de lo visual, la complejidad discursiva, la presencia de personajes narradores escritores, la utilización de distintas perspectivas y la alusión intertextual. La *Antología de la literatura fantástica* es un ejemplo evidente de la decidida voluntad de rechazo al realismo y de cambiar la narrativa de su tiempo, planteando la posibilidad de interpretar lo fantástico como un género que varía en contextos históricos, sociales y culturales diferentes. Los géneros pues cambiarían y se renovarían.

Remarcando el hecho de que lo fantástico no es una literatura de evasión, sino más bien una mediación semiótica constituida en un contexto histórico y social – siguiendo el pensamiento de Lotman –, el crítico señala que en eso, Bioy Casares y Cortázar, con sus relatos, son maestros en la creación de la «perturbación» sobre la que escribe Rosmary Jackson en su conocido ensayo.

El segundo capítulo, «Indagaciones», incorpora una serie de investigaciones críticas sobre las maneras en que la literatura plantea cuestiones que tienen que ver con la problemática artística y social contemporánea. Se examinan algunos relatos que forman parte de la obra de Arlt, cuyo *corpus* abarcó diversos géneros e influyó las poéticas narrativas, argentinas en particular y latinoamericanas en general, contemporáneas y sucesivas. Según Dámaso Martínez, la locura de los personajes de Arlt, connotaría siempre una dimensión política y brindaría una reflexión sobre la relación y las metamorfosis entre humanidad y animalidad.

El autor pasa sucesivamente al análisis de una serie de textos y tópicos diferentes y variados: las islas como espacios heterotópicos y de conspiración en la obra narrativa de Bioy Casares – de acuerdo con la concepción foucaultiana –; la figura del escritor en la obra de Roberto Bolaño; un breve *excursus* sobre el positivismo y el naturalismo; una novela de Manuel T. Podestá, escritor argentino poco conocido de finales del siglo XIX; el bilingüismo y la vanguardia en Vicente Huidobro, y en fin otros autores contemporáneos como Axel Gasquet y su orientalismo ideológico, Vicente Muleiro y Roberto Ferro, una visión olvidada de la Conquista de América en *De Orbe Novo*.

Un apartado está dedicado a la renovación de la novela negra y del género neopolicial latinoamericano de fines del siglo XX y comienzos del XXI que, según el autor, no es solo una denominación, sino más bien una tendencia o una modalidad predominante que el género ha adquirido recientemente, difundida por el escritor Paco Ignacio Taibo II a partir de los años setenta. Como característica básica y principio constitutivo predominante de la narrativa neopolicial latinoamericana se puede identificar la existencia de una visión ética y crítica. El autor examina algunos de los rasgos distintivos del género, como el uso de distintos puntos de vista para lograr la fragmentación del relato lo que provoca un mayor suspen-

so en la lectura e intensifica la tensión enigmática propia del género. El crítico explica cómo, tomando como ejemplo la narrativa latinoamericana más reciente, la literatura principalmente se ha ocupado de recuperar la memoria de los trágicos eventos perpetrados por las dictaduras latinoamericanas y analiza el relato policial en algunos cuentos de Di Benedetto y en la narrativa de Manuel Peyrou.

El último capítulo, «Sobre el arte de escribir», reflexiona sobre un tema exhaustivamente estudiado: la situación del escritor argentino y la globalización. La crisis de la narrativa argentina y la predilección de la novela histórica, por parte de las grandes editoriales, son temas de discusión desde mediados de la década de 1980.

Por último, Dámaso Martínez, tomando como ejemplo a Borges, Cortázar, Saer y Piglia, propone un análisis de los escritores como críticos en la literatura argentina y entonces figuras emblemáticas cuyas reflexiones pueden considerarse como la posibilidad de comprender mejor los postulados estéticos de sus obras literarias. El resultado es un libro que brinda diferentes perspectivas críticas sobre un conjunto heterogéneo de textos y autores que, debido a la amplitud de los temas abordados, a veces puede resultar de difícil lectura. A pesar del tono didáctico de los textos, el autor ofrece estudios actualizados acerca de algunos de los temas que desde siempre están al centro del debate de la crítica literaria.

Schnirmajer, Ariela (2017). *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las “Escenas norteamericanas” de José Martí*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 320

Fabiola Cecere
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Desde hace más de un siglo la obra martiana suscita el interés y la atención académica de autores tanto europeos como latinoamericanos y posibilita, de manera constante, la edición de trabajos múltiples por la vastedad de la bibliografía existente y la complejidad de su naturaleza. Publicar un ensayo sobre la literatura de Martí significa, por lo tanto, aceptar un gran desafío por la dificultad de manejar la obra del cubano, de entrar en uno de los ámbitos más recorridos por los críticos y de enfrentarse con la pluralidad de interpretaciones ya propuestas. Ariela Schnirmajer, estudiosa y docente de la Universidad de Buenos Aires especializada en el modernismo hispanoamericano y, en particular, en la obra de Martí, logra en este intento. Su trabajo ofrece una investigación singular que apunta a llenar un vacío bibliográfico en la vastedad de estudios sobre la producción martiana. *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las “Escenas norteamericanas” de José Martí* es el análisis meticuloso de una tema fundamental, pero poco atendido, en la crítica sobre el autor: las problemáticas sociales y políticas abordadas por el escritor cubano en sus textos periodísticos, aspecto tratado desde una perspectiva meramente literaria.

Schnirmajer examina las crónicas del autor cubano escritas en sus viajes y destierros y se interroga sobre el modo en que estas experiencias modelan sus concepciones político-sociales y cómo van configurando la estética, el estilo de su escritura y su formación intelectual. En segundo lugar, el estudio de los textos de Martí le posibilitan algunas interpretaciones acerca del ideario político del escritor y los modelos estéticos encontrados en sus caminos. Si bien la médula del libro es el conjunto de crónicas que Martí publica en *La Nación* de Buenos Aires, la primera parte del volumen se ocupa de los primeros contactos que el escritor mantiene con la prensa de los diversos países donde residió y de las percepciones iniciales de las clases populares. Las experiencias de escrituras anteriores al exilio neoyorquino consideradas por la autora son aquellas vinculadas con su viaje a España (1871-74, 1879), México (1875-76), donde escribe

para *El Partido Liberal*, y Venezuela (1881), donde publica en *La Opinión Nacional* de Caracas. Estas etapas constituyen un momento esencial de aprendizaje en la formación de Martí como cronista moderno.

Del periodo español se rescata la huella que las pinturas de Francisco de Goya dejan en la obra del escritor, en particular en los textos de *Escenas norteamericanas*. Schnirmajer propone que la representación detallada del espacio urbano y de los sectores populares que expone Martí pueda asociarse a las pinceladas goyescas y a la traducción efrástica que, en los *Cuadernos de apuntes*, el cubano había realizado anteriormente en sus notas sobre los cuadros del pintor español. Más concretamente, la autora propone un recorrido entre las observaciones que Martí dedica a algunos retratos femeninos y escenas colectivas de Goya, porque son textos ejemplares en que el escritor transforma el hallazgo pictórico en búsqueda poética. Esta operación escritural asume otra forma en las crónicas de *Escenas norteamericanas*, donde Schnirmajer sugiere que la mediación pictórica ha sido el recurso principal empleado por Martí a la hora de volver la mirada hacia la miseria de la gran urbe, atribuyendo a los textos un notable carácter visual.

De las etapas mexicana y venezolana se destaca la versatilidad del cubano, que adapta su escritura a los distintos medios en que publica sin perder su marca personal, y su gran habilidad de aproximación a los discursos sociales más variados. Gracias a estas experiencias Martí configura su perfil como corresponsal para América Latina y entra en contacto, por primera vez, con las luchas y las necesidades de los trabajadores y con el mundo del periodismo.

En la segunda parte del volumen, la más extensa, Schnirmajer se acerca a la experiencia estadounidense del escritor y a su trabajo como reportero de *La Nación*. La autora analiza la manera en que Martí escribe acerca del capital, del trabajo y de los sectores sociales norteamericanos en la década de 1880, época en que el país estaba a punto de incrementar su política capitalista y expansionista. Desde Nueva York, Martí percibe este rápido desarrollo y sus consecuencias más inmediatas en todos los ámbitos de la sociedad: la potenciación de las nuevas tecnologías genera no solo numerosas posibilidades de modernidad, sino también el surgimiento de una nueva clase trabajadora que, en fábricas e industrias, está sometida a condiciones de vida precarias y remunerada con bajos salarios. El conocimiento que Martí tiene del contexto social es amplio y en esto se origina su firme identificación con los obreros. El estudio de Schnirmajer, por lo tanto, examina los cambios en el pensamiento y en las formas estéticas del cubano, rastreables, en particular, en las descripciones de ciertas figuras como el inmigrante, el Estado, el empresario, el trabajador.

Con respecto a la compleja realidad moderna ilustrada por Martí, la autora se propone insertar las entregas periodísticas del escritor en una comparación intertextual con otros discursos culturales, necesarios para

leer la cuestión social de las *Escenas norteamericanas*, ya que remiten de manera evidente a la tradición norteamericana. Es este el elemento más innovador del ensayo de Schnirmajer, porque subraya el saber universal y polígloto de Martí y recuerda que las *Escenas* se nutren del contexto social, político, literario y periodístico norteamericano en una dimensión en la que no lo hacen otros cronistas, como reconoció Rubén Darío en *Los raros*. Entre las aportaciones estudiadas en el volumen están la obra de Mark Twain, las caricaturas del semanario satírico *Puck*, la obra pionera del fotoperiodismo *How the Other Half Lives* de Jacobo Riis y el *best-seller* del economista Henry George, *Progress and Poverty*. En relación con las propuestas gráficas satíricas de *Puck*, Schnirmajer asocia la animalización de algunas figuras sociales con la representación crítica que Martí hace de la corrupción política, del monopolio del gobierno y de los intereses económicos (original es la comparación de los «políticos» americanos con las culebras «de ancho vientre y rostro rojo»).

Los hilos temáticos de *Escenas norteamericanas* se urden, por lo tanto, en un espacio intertextual heterogéneo que configura la escritura martiana como una dimensión porosa y abierta al diálogo con tradiciones de carácter distinto, pero firme en el respecto de las ideologías y de los intereses de su autor. Ariel Schnirmajer demuestra saber manejar y analizar este corpus de manera detallada y propone el estudio de textos martianos canónicos junto a otros menos abordados por la crítica. La originalidad de su trabajo reside exactamente en un cruce novedoso entre la producción periodística de Martí y el substrato social, cultural y literario en que se generan sus textos de crónica. Las problemáticas que emergen confirman la actualidad del pensamiento martiano y pueden ser motivo para posibles investigaciones futuras.

Magnani, Ilaria (2018). *Sulle orme del viandante. Scrittura ed erranza in Antonio Dal Masetto*. Roma: Nova Delphi Libri, pp. 133

Claudia Fogliani
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La casa editrice Nova Delphi pubblica l'ultimo libro di Ilaria Magnani, volume in cui la studiosa identifica ed analizza trasversalmente alcuni dei temi dell'opera di Antonio Dal Masetto: l'immigrazione, la violenza durante la dittatura e la persecuzione. Scomparso nel 2015, la biografia dell'autore, fondamentale per la comprensione della sua produzione, viene presentata nell'introduzione, arricchita da una riflessione di Magnani sul tema della memoria.

La struttura viene intuitivamente e logicamente presentata in una tripartizione che rispecchia i concetti che la studiosa dichiara di voler analizzare nell'introduzione.

Il primo capitolo, il più ampio, affronta il tema dell'esperienza della migrazione, preceduta da una breve introduzione storico-culturale in cui si ripercorre il periodo che vede la costruzione dell'identità argentina, nella quale è impossibile ignorare la componente migratoria. Visibilmente favorita dai governi di metà Ottocento, l'immigrazione è un tema complesso e vario, spesso affrontato da chi ha vissuto il fenomeno in prima persona, come nel caso di Dal Masetto, emigrato con la famiglia in Argentina all'età di dodici anni.

La proposta di Magnani è riflettere su due questioni principali: il rapporto conflittuale con il mondo d'origine e la problematicità del ritorno ad esso, prendendo in considerazione tutta la produzione di Dal Masetto che ruota intorno a tale tema: *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) e *La tierra incomparable* (1994), oltre che diverse raccolte di racconti – *El padre y otras historias* (2002) e *Señores más señoras* (2006) –, senza dimenticare *Cita en el Lago Maggiore* (2011).

Il capitolo prosegue con un'analisi approfondita dell'esperienza migratoria nelle sue molteplici declinazioni: il ritorno, visto come un tentativo di creare continuità tra il 'prima' e il 'dopo' nella vita del migrante, che si rivela spesso un'amara disillusione, a causa dello sfasamento temporale che rende inconciliabile il ricordo del passato con il presente della realtà; la necessità di collocare i luoghi della memoria all'interno di spazi concreti,

primo fra tutti la casa, un elemento a cui la studiosa presta una particolare attenzione visto il suo peso all'interno della produzione dell'autore italo-argentino.

Infatti, la casa di Agata, protagonista di *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) e *La tierra incomparable* (1994), è un rifugio al quale ritornare, un guscio protettivo che si configura fisicamente nell'albero di noci che cresce in giardino e che riconduce ad un altro elemento della poetica di Dal Masetto, ovvero il rapporto con la natura, la cui funzione di mediatrice tra passato e presente viene acutamente sottolineata dalla studiosa.

Successivamente si apre la riflessione sul concetto di eredità, intesa come la trasmissione di conoscenze e tradizioni, filtrata dalle esperienze personali, rintracciabile in opere quali *El padre y otras historias* (2002) e *Señores más señoras* (2006). La studiosa sottolinea il passaggio formale compiuto dall'autore, che abbandona l'articolazione del romanzo per rivolgersi al genere del racconto, la cui brevità non impedisce però la profonda caratterizzazione psicologica dei personaggi, prestandosi alla creazione di un mosaico di aneddoti e situazioni che servono, ancora una volta, a ricomporre l'identità presente attraverso la narrazione ed il recupero delle radici familiari.

Il rapporto tra il passato ed il futuro viene sottolineato all'interno della sezione conclusiva del capitolo a tema migratorio, in cui la studiosa prende in considerazione l'ultimo romanzo di Dal Masetto, *Cita en el Lago Maggiore*, di cui si risalta il rapporto padre-figlia, l'importanza della figura femminile e si sottolinea, ancora una volta, l'importanza dell'elemento naturale nell'opera dell'autore.

Il capitolo incentrato sulla violenza negli anni della dittatura si apre con una breve e concisa introduzione al panorama letterario ed artistico dell'epoca, la cui produzione viene studiata e considerata in relazione all'intenso periodo dittatoriale. Facendo riferimento alla tripartizione su base cronologica di Karl Kohut, la studiosa colloca la narrativa di Antonio Dal Masetto all'interno del gruppo di scrittori le cui pubblicazioni avvengono tra gli anni Sessanta e Settanta, la cui produzione si riferisce agli anni della dittatura.

Magnani prende in considerazione le opere *Fuego a discreción* (1983) e *Hay unos tipos abajo* (1998), ambientati nella città di Buenos Aires, in piena estate e nel clima di frenesia per il mondiale di calcio del 1978. In entrambi i romanzi la città è lo sfondo della violenza dittatoriale, che genera una tensione crescente, aggravata dalla canicola estiva nel primo e dall'entusiasmo della tifoseria nel secondo. In particolare la studiosa si sofferma sull'identificazione e l'inserimento di quest'ultimo all'interno di un sottogenere del poliziesco, il *suspense*, a cui segue un ampio commento dedicato al rapporto tra la struttura narrativa del romanzo e il periodo storico, che condividono l'immersione in un contesto ansiogeno, per concludersi con la delineazione di quello che è il *fil rouge* dell'investigazione: la strutturazione itinerante nella produzione di Dal Masetto che,

paradossalmente, fa dell'erranza, irregolare ed imprevedibile, una sua caratteristica costante.

Nel capitolo conclusivo, Ilaria Magnani prende in esame la trilogia *Siempre es difícil volver a casa* (1985), *Bosque* (2001) e *Sacrificios en días santos* (2008), che definisce come un «trattico della persecuzione» (85). La violenza viene questa volta non più considerata come prodotto del contesto dittatoriale, ma come attributo stesso della società. Ancora una volta la studiosa si concentra sull'analisi dell'ambientazione, in questo caso un'area urbana fittizia, *Bosque*, il cui nome richiama nell'immaginario collettivo la pericolosità del bosco fiabesco, sconosciuto ed ostile, ma soprattutto teatro di una violenta persecuzione ai danni di coloro che vi entrano.

Attraverso lo sguardo attento e raffinato della studiosa, *Sulle orme del viandante. Scrittura ed erranza in Antonio dal Masetto* si presenta come una meticolosa rilettura dell'opera dell'autore e si impone come un volume necessario all'interno della bibliografia critica a lui dedicata.

**Villani, Mario; Reati, Fernando (2018).
Desaparecido. Memorie da una prigionia.
Nota introduttiva, trad. e cura di Valentina Ripa.
Salerno; Milano: Ed. Oèdipus, pp. 226**

Claudia Fogliani
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Dopo più di quarant'anni dal suo sequestro da parte dei militari argentini, Mario Villani, *desaparecido reaparecido*, racconta il periodo di detenzione in *Memorie da una prigionia*, la cui traduzione italiana viene pubblicata dalla casa editrice Oèdipus e curata da Valentina Ripa, le cui scelte traduttologiche, puntuali e giustificate, vengono chiarite all'inizio del volume, arricchendolo di un aspetto tecnico e teorico fondamentale per capire l'adattamento del lessico specifico del sistema repressivo argentino in lingua italiana.

Protagonista ed autore del volume, Villani nasce il 25 maggio 1939 a Buenos Aires. Dopo la laurea in Fisica presso l'Università di La Plata ne diventa professore a contratto; contemporaneamente ha inizio la sua attività politica all'interno dell'Asociación de Trabajadores de la Universidad de la Plata (ATULP) e nella Juventud Trabajadora Peronista (JTP). Nel 1975 si trasferisce a Buenos Aires ed entra a far parte della Commissione Nazionale per l'Energia Atomica (CNEA).

Il 18 novembre 1977 viene sequestrato, data che segna l'inizio di una detenzione di tre anni e otto mesi, divisa in cinque diversi campi di detenzione: Club Atlético, Banco, Olimpo, Pozo de Quilmes ed ESMA.

Il volume vede la collaborazione del fisico argentino con Fernando Reati, professore presso la Georgia State University (Atlanta), specializzato nella letteratura argentina del post-dittatura. La sua posizione di celato interlocutore di Villani e di curatore del volume – frutto di varie interviste avvenute tra il 2008 e il 2010 e successivamente da lui trascritte e riorganizzate – gli permette di ascrivere l'opera, in una concisa introduzione, all'interno del genere testimoniale, dichiarando di fare riferimento al lavoro dell'antropologo cubano Miguel Barnet, che nel 1966 scrive *Biografía de un cimarrón*, considerato il capostipite del genere, oltre al più recente *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), risultato delle conversazioni tra l'attivista per i diritti umani Rigoberta Menchú e l'antropologa Elizabeth Burgos, trascritte e riorganizzate da quest'ultima.

Tenendo conto della problematicità che si lega all'inserimento esplicito del volume in questo genere, Reati articola una completa ed estesa riflessione, in cui vengono esposti i due punti principali della diatriba creatasi attorno a questa modalità, tutt'ora spesso definita ibrida: il confronto tra due verità, quella storica e quella personale, e la partecipazione alla stesura del testo di un individuo estraneo ai fatti narrati, il cui compito è organizzare il materiale a sua disposizione, senza però palesarsi all'interno della narrazione, cercando di rendere propria la voce e il punto di vista dell'intervistato.

L'abbondanza di elementi paratestuali, quali epigrafi, fotografie, appendici, è un aspetto che costituisce un'ulteriore problematizzazione del genere, in quanto la loro presenza conferisce al volume una giustificazione storica, la quale viene rafforzata dalla testimonianza giuridica fornita da Villani in alcuni processi per i diritti umani.

La narrazione si apre con una dichiarazione di intenti da parte dell'*ex-desaparecido*, in cui viene esposta una riflessione sull'importanza di rendere pubblica la sua esperienza, estremamente consapevole del fatto che il suo silenzio contribuirebbe all'amnesia collettiva che spesso segue la fine dei regimi dittatoriali: in una società in cui la necessità di guarigione immediata del tessuto sociale porta alla prescrizione del «dimenticare e perdonare», l'autore decide di raccontare e di testimoniare ciò che ha vissuto, affinché la sua storia e quella di molti altri non venga dimenticata.

Dopo un breve resoconto del giorno e delle modalità del sequestro, la struttura della narrazione è articolata in cinque capitoli, uno per ogni campo in cui è stato detenuto Villani chiudendosi infine con il racconto del ritorno alla libertà.

Il terzo capitolo è ambientato nel Club Atlético, primo campo del periodo di detenzione, particolarmente importante in quanto teatro di due strategie che si rivelano fondamentali per la sopravvivenza dell'autore. La prima è la creazione di un rapporto con i suoi carcerieri che previene l'identificazione del detenuto con un semplice oggetto inanimato: ricordando a sé stesso e ai suoi torturatori la condivisa umanità, obbligandoli quindi a provare una sorta di empatia, Villani riesce ad accorciare al minimo la distanza umana richiesta all'interno del contesto in cui si ritrova.

In secondo luogo, triste eco dell'esperienza di Primo Levi, l'autore ricorre alle sue capacità in campo elettronico, che lo rendono utile agli occhi dei suoi carcerieri ed è proprio l'utilità del detenuto il metro che ne misura la sopravvivenza all'interno del campo. La narrazione porta alla luce una delle questioni più sentite all'interno del volume, ovvero il conflitto etico proporzionato da qualsiasi tipo di collaborazione: lontano dal proporre un parametro assoluto, Villani si impone di non collaborare a qualsiasi azione che potesse condurre alla morte o al sequestro di qualcuno.

All'interno del quarto capitolo si affronta il periodo di prigionia nel Banco, dove Villani continua la sua attività di manutenzione e riparazione di oggetti elettronici, una situazione che egli vive in un costante conflitto

interiore: questa collaborazione non pregiudica altri detenuti, ma il privilegio riservatogli, benché minimo, pone l'autore in una condizione ancora più instabile, in quanto potenzialmente momentanea e non in grado di assicurarne la sopravvivenza.

Il quinto capitolo prende in considerazione i cinque mesi trascorsi nell'Olimpo, dove la posizione di Villani all'interno del campo di prigionia rimane inalterata, ma sul suo stato d'animo grava un profondo pessimismo: inizia a pensare che il suo destino sia già segnato, come testimoniano le descrizioni delle torture e le riflessioni sulla morte, che si fanno più insistenti e dettagliate.

Il trasferimento dall'Olimpo al Pozo de Quilmes occupa gran parte del sesto capitolo, dove Villani si sofferma sul caso di due detenuti che collaborano alle operazioni di *intelligence* condotte dai militari, allo scopo di ricostruire gli organigrammi delle organizzazioni avverse alla dittatura. L'autore afferma di non provare rancore nei loro confronti, ma si interroga sui meccanismi che li hanno portati a questo alto grado di collaborazione, su come questa sia stata vissuta al tempo e come venga vissuta oggi.

Il tempo trascorso nella Escuela de Mecánica de la Armada l'ultimo campo, viene affrontato nel settimo capitolo: incatenato ed incappucciato in una piccola soffitta, Villani soffre maltrattamenti, insulti ed innumerevoli vessazioni. Oltre a descrivere le varie mansioni che svolge nel campo, Villani commenta le varie fasi che lo portano all'acquisizione della libertà.

Nonostante la varietà di episodi riportati, è evidente la presenza di un elemento costante: la volontà di sopravvivere per poter raccontare, testimoniare e soprattutto non dimenticare. La necessità della memoria è sicuramente il perno attorno al quale gira e si costruisce la testimonianza di Villani. Risulta necessario riportare alla luce ciò che è stato fatto sparire violentemente, per poterlo inserire nella memoria collettiva: di fronte all'impossibilità di recuperare la vita di coloro che non ci sono più, la testimonianza è necessaria per scolpire le vite di coloro che sono *desaparecidos* nella memoria storica. La memoria di un singolo, in questo caso di Villani, serve quindi a ricomporre un tassello della memoria collettiva, che tende alla cancellazione di ciò che impedisce la creazione dell'unità sociale, per non lasciare che i *desaparecidos* vengano sommersi nell'amnesia collettiva, in nome del perdono, del ritorno alla normalità e alla convivenza pacifica.

Gutiérrez, Pedro Juan (2016). *Fabián e il caos*. Roma: Edizioni e/o, pp. 220

Francesca Valentini
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Fabián e il caos (2016) è l'ultimo libro di Pedro Juan Gutiérrez ad entrare nel catalogo della casa editrice e/o. Il sodalizio tra lo scrittore cubano e la casa editrice romana è oramai un vincolo consolidato. La casa editrice e/o, specializzata nella pubblicazione di romanzi *noir* ma anche di opere che esplorano l'universo femminile e le voci alternative, problematiche e scomode, ha fatto conoscere Gutiérrez al pubblico italiano dal 1998, affidando le prime traduzioni a Stefania Cherchi (*La trilogia sporca dell'Avana e Il re dell'Avana*) e a Pino Cacucci (*Animal tropical e Malinconia dei leoni*). L'autore cubano ha affascinato i suoi lettori con narrazioni scomode e volutamente provocatorie: l'ambientazione dei suoi romanzi è legata alla marginalità sociale, al degrado, alla mutilazione programmata della moralità dominante. La critica letteraria ha annoverato la sua produzione all'interno del *corpus* di opere del *realismo sucio*, genere letterario caratterizzato dall'essenzialità formale e contenutistica, che vede come scenario privilegiato delle sue narrazioni quello della periferia urbana, quello di un mondo che ha rinunciato alla maschera borghese e che vive una fase di regresso ad istinti bassi e deplorabili. La fortuna editoriale di Pedro Juan Gutiérrez si è delineata lungo le vie polverose del Centro Habana, i suoi romanzi hanno raccolto le storie ai margini della società cubana, le hanno raccontate con un linguaggio scarno e profondamente realistico, spesso volgare, sempre marcatamente cubano. Generalmente ambientati durante gli anni del *Periodo Especial*, i romanzi di Gutiérrez esplorano le più recondite perversioni umane, senza giudizi, senza condanne. La voce dell'autore si limita a registrare quello che vede senza cercare risposte e senza pretendere di migliorare il panorama nel quale le sue figure anti eroiche si muovono. Nelle pagine di Gutiérrez la critica al sistema non è mai aperta, non ci sono riflessioni politiche né condanne: l'autore si limita a descrivere gli esiti della rivoluzione, senza manifestare una vera e propria opposizione, concentrandosi piuttosto sulle vicende individuali dei suoi personaggi, sulle loro perversioni, sulla loro decadenza fisica e morale. La storia dell'isola caraibica viene accennata nelle opere di Gutiérrez ma non assume un ruolo centrale: generalmente l'autore si riferisce agli elementi che compongono la quotidianità del regime, co-

me la *libreta* o le limitazioni alla libertà personale, ma senza una forza volutamente contrastiva. Le opere del *realismo sucio* sono accomunate da questo spirito quasi rassegnato: i dialoghi sono rarefatti, quasi non ci fosse molto da dire, il vigore della protesta viene stemperato dall'alcol, dalla lotta per la sopravvivenza, dalla meccanicità di azioni senza scopo. Coerentemente alla poetica che Gutiérrez illustra ne *Il nido del serpente* (2006), «tutto deve apparire spontaneo. [...] il lettore deve convincersi che il libro è stato scritto senza nessuno sforzo, come la corsa delle gazzelle» (80), la scrittura appare leggera e scarsamente problematica: i personaggi vivono storie ordinarie, senza colore, lo sviluppo narrativo è quasi assente, mentre quello che conta è l'eterno presente.

Con *Fabián e il caos*, tuttavia, l'autore si distanzia dalle opere che hanno consacrato la sua fortuna editoriale. Per la prima volta la casa editrice e/o affida la traduzione al giornalista e scrittore Giovanni Dozzini, già traduttore di *Calciatori di sinistra* (2014) del giornalista spagnolo Quique Peinado e autore di tre romanzi; Dozzini, si è misurato con il lessico di Gutiérrez scegliendo di non tradurre termini marcatamente denotativi, ai quali i lettori dell'autore sono già abituati, come *chorizo* (14), *churros* (15), *mandinga* (25), *hacienda* (25), *tamales* e *maní* (33) rispettando quelle che sono state le tendenze di chi lo ha preceduto nella traduzione dei romanzi del cubano, e forse anche andando incontro alla ricerca dell'esotico che da sempre condiziona la ricezione delle opere dell'America Latina e dei Caraibi; il traduttore inoltre inserisce qualche nota sporadica a piè di pagina per spiegare i lemmi storicamente e geograficamente connotati come *corrala* (13), *Bemba* (25), *bayamesa* e *Oshun* (119), anche se, soprattutto per illustrare i riferimenti alla *santería* cubana sarebbe necessario un apparato esplicativo molto più approfondito, in particolare per giustificare i frequenti riferimenti alle divinità de *La Regla de Ocha* e la loro continua interferenza nelle vicende legate alla vita quotidiana.

Il romanzo, a differenza dei precedenti, è ambientato a Matanzas e copre un arco temporale che va dagli anni Trenta agli anni Settanta. La vicenda, raccontata attraverso due diversi narratori, uno onnisciente e l'altro lo stesso Pedro Juan, o il suo alter ego letterario, analizza la problematica amicizia tra Fabián, giovane pianista omosessuale di origine spagnola, e lo stesso Gutiérrez. I due giovani, che si conoscono tra i banchi della scuola secondaria, non sembrano legare inizialmente a causa della loro profonda diversità: mentre Pedro Juan è figlio della strada e inizia sin dall'adolescenza la sua personale lotta contro il sistema, il timido e introverso Fabián si trova ad affrontare il dramma della sua omosessualità. Il pianista è impegnato in una lotta contro i propri istinti, vive nel terrore di essere scoperto e si sente rifiutato dal proprio padre e dalla società *machista*. I due adolescenti vivono gli anni della rivoluzione contro Batista guardandosi da lontano, senza incontrarsi. Il riavvicinamento tra i due avverrà in una fabbrica per il confezionamento della carne: entrambi sono stati

destinati lì dal regime castrista. Fabián è vittima del *parametrage* e Pedro Juan del suo spirito naturalmente ribelle. I due, giudicati non in linea con i principi rivoluzionari, si trovano costretti a lavorare nella fabbrica che sarà lo sfondo del loro primo e sincero avvicinamento.

Il romanzo, pur non mancando di rappresentare le tematiche che hanno caratterizzato la produzione precedente, ovvero il sesso e le sue perversioni, l'alcol e la marginalità di personaggi borderline, affronta, per la prima volta in maniera così approfondita, il tema dell'omosessualità e delle problematiche ad essa connesse. Attraverso la vicenda di Fabián, infatti, lo scrittore non si limita a presentare avventure ed appetiti sessuali, ma riflette, pur sempre con una scrittura scarna ed essenziale e priva di riferimenti teorici, sulla condizione di marginalità imposta alle alterità sessuali dal sistema dichiaratamente eterosessista. Fabián non è solo omosessuale, bensì vive la sua vita sentendosi prigioniero di un corpo che non gli appartiene: il pianista, infatti, in più luoghi della narrazione sogna di essere una donna, si immagina come donna, odiando il corpo che gli conferisce un genere che non sente come suo e che diventa sempre meno tollerabile in un Paese nel quale «se nasci uomo devi essere uomo per dovere e per legge» (187). Nell'opera sono disseminati più spunti di riflessione sulla tematica di genere, mentre non mancano le rievocazioni dei noti episodi di omofobia del governo di Castro: dal caso Padilla (170), alla censura che stava per colpire *Paradiso* (1966) il capolavoro di José Lezama Lima (199), dall'estromissione degli omosessuali dalla vita culturale (145) alle UMAP (216). La tematica dell'omosessualità, trattata in precedenza ne *Il re dell'Avana* (1999) attraverso il personaggio del travestito Sandra, perde in *Fabián e il caos* la vena ironica e canzonatoria attraverso la quale Gutiérrez ne aveva parlato in precedenza: il personaggio di Fabián è un personaggio colto e fine che non mette l'autore nella condizione di trattare la sua sessualità con leggerezza. Il pianista offre la possibilità di una riflessione profonda e problematica sul rapporto tra regime e sessualità, riflessione che tuttavia rimane extratestuale e affidata al lettore.

Gala, Marcial (2018). *Verde Limone*. Trad. di Pier Luigi Mori. Piacenza: Nuova Editrice Berti, pp. 166

Francesca Valentini
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Il romanzo *Verde Limone* (2018) di Marcial Gala, tradotto in italiano da Pier Luigi Mori, il cui titolo originale è *Sentada en su verde limón* (2004), riporta il lettore negli anni del *Periodo Especial*. Dopo le raccolte di racconti *Enemigo de los ángeles* (1991), *El juego que no cesa* (1993) e *Dios y los locos* (1995), lo scrittore accompagna il lettore in una Cuba alle prese con le restrizioni che seguono il crollo dei regimi socialisti europei, dove si muove la storia di personaggi che si spingono oltre il limite, intrecciando le loro vite in un mix di alcol, droga e sesso che avrà come unica conseguenza possibile la morte. Sulle note del jazzista Harris Sanzo, personaggio che ricorda lo squattrinato, volgare, alcolizzato ma talentuoso Henry Chinski, l'alter ego di Bukowski, il romanzo attraversa le polverose strade di Cienfuegos, seguendo le vicende di Kirenia, una giovane che, sull'onda di un'adolescenza che non sa scindere l'autodistruzione dalla passione amorosa, rappresenta la progressiva perdita di fiducia in un futuro che sembra essere sempre più difficile. Ricardo, voce narrante cinica e disincantata e amico di Kirenia, scandisce le fasi della storia d'amore tra la giovane e Harris Sanzo, storia che esplora tutte le dipendenze umane: dall'alcol, dalla droga ma anche da sogni che non sembrano essere più possibili per un paese che fa i conti con la propria instabilità economica. Kirenia dipende emotivamente da Harris, il quale, a sua volta, dipende dall'alcol e dalla rabbia nei confronti di un destino che non sembra concedergli i riconoscimenti artistici che meriterebbe. Kirenia rinnega la propria adolescenza, rinnega la propria famiglia che non la vorrebbe accanto ad un afro cubano molto più vecchio di lei, rinnega la propria vocazione materna, mentre Harris la trascina nel baratro della sua solitudine.

Con una scrittura che esplora gli angoli più polverosi della cittadina cubana, Marcial Gala si inserisce in un filone che ha raccolto numerosi consensi editoriali: fin dalle sue prime prose, infatti, lo scrittore dimostra il suo interesse per la rappresentazione della marginalità e del degrado sociale, scenari che hanno contraddistinto le opere di autori cubani come Gutiérrez e Mejides. Il testo di Gala, infatti, si colloca in quel *corpus* di opere ambientate nel *Periodo Especial*, sulla scia del successo editoriale della *Trilogía sucia de La Habana* (1998) di Pedro Juan Gutiérrez. La forte

matrice realistica e la propensione per un lessico diretto ed estrapolato dai dialoghi che echeggiano lungo le vie di Cienfuegos colloca di fatto il romanzo nel genere del *realismo sucio*, in quelle scritture che prendono vita dalle realtà più degradate, e spesso volutamente dimenticate, della Cuba rivoluzionaria. In una struttura contenutistica fragile, dove l'intreccio narrativo non si rivela particolarmente avvincente, la vita ai margini della società acquista il posto centrale del tessuto narrativo che abbandona qualsiasi forma di gusto esotico, ma a tempo stesso che si allontana da propositi politici, sia in chiave di opposizione che di propaganda. Il racconto si estranea dalle diatribe della macro storia per raccogliere le voci di coloro che vivono i margini, che non appartengono al progetto rivoluzionario ma che ne sopportano le conseguenze senza una reale capacità né volontà di opporvisi. Se Gutiérrez trova nella capitale cubana la sua vetrina di personaggi degradati e degradanti, Gala gli fa eco dalla realtà provinciale, ma, tuttavia, evidenziando una continuità tematica e formale con la scrittura della *Trilogía sucia de La Habana*. Dal punto di vista lessicale, abbondano i termini volgari, spesso forzatamente usati a riempire quegli spazi che i dialoghi stringati e privi di contenuto lasciano vuoti. I personaggi di Gala non hanno nulla da dirsi: Harris vive di ricordi di un passato glorioso e si rifiuta sia di vivere un presente che rivela il definitivo tramonto della sua carriera, sia di pensare ad un futuro verso il quale non nutre alcun tipo di speranza; Kirenia aggredisce il presente solo sperando che il rapporto con Harris possa cambiare, ma ne rimarrà profondamente delusa, delusione che si rivelerà talmente insopportabile da farle preferire la morte. Non c'è redenzione per i personaggi di Gala, come per nessuno dei soggetti protagonisti della narrativa del *Periodo Especial*. La Cuba in difficoltà economiche, la Cuba che guarda con sempre maggior desiderio oltre il mare la possibile salvezza costituita dalla statunitense Florida diventa lo scenario privilegiato di una letteratura che sembra interessare, in maniera pressoché esclusiva, il mercato editoriale italiano. Se le opere della grande letteratura cubana, da Carpentier a Lezama Lima, da Guillén a Barnet, non trovano frequenti ristampe o nuove traduzioni, le opere che rappresentano con toni che rasentano la volgarità i quartieri più degradati dell'isola trovano spazio soprattutto all'interno dei cataloghi di case editrici come e/o, ma anche di piccole imprese come Eretica. Il mercato editoriale italiano sembra rispondere al nuovo gusto del lettore contemporaneo che un tempo cercava nei racconti d'oltreoceano riflessi di paradisi perduti e che oggi cerca la rappresentazione del degrado, la marginalità e gli anfratti che il sole del tropico lascia nell'ombra.

Grau, Daniel P. (2017). *El dit sobre el mapa. Joan Fuster i la descripció del territori*. València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 409. Càtedra Joan Fuster 22

Enric Portalés
(Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, Espanya)

No serà fàcil pair adequadament la quantitat de publicacions que ha comportat la celebració dels vint-i-cinc anys de la mort de Joan Fuster aquest 2017 fins que es puguin destriar les obres d'urgència (probablement prescindibles) i les que hauran de convertir-se en referents ineludibles.¹

Sens dubte entre aquestes darreres hi haurà de constar l'excel·lent treball de Daniel P. Grau (Gavarda, 1968) aparegut en la col·lecció de la Universitat de València dedicada a l'assagista valencià més reconegut en la història de la literatura catalana de tots els temps.

L'obra de Grau és el resultat de la seva tesi doctoral basada en l'estudi d'una peça poc valorada en els treballs sobre la bastíssima creació fusteriana, *El País Valencià* (Destino, 1962). Segurament aquest desinterès es deu a la redacció original en espanyol i al caràcter menor que s'ha atribuït tradicionalment als llibres de viatges o turístics.

Aquestes dues premisses seran, de fet, les primeres que tombarà l'autor des de les pàgines inicials. D'una banda, amb la reivindicació de Fuster com a escriptor en espanyol, encara que sigui ben sabut que l'elecció de la llengua no era pas seva («Sóc un escriptor que es val del català i del castellà a través d'un criteri estrany, en el qual el jornal decideix», *Notes d'un desficiós*). I d'una altra, amb la recerca minuciosa dels antecedents dels llibres de viatges, que formen part de l'obra literària de molts altres escriptors reconeguts i esdevenen vertaders *leitmotiv* de llibres no qualificats inicialment de viatges (*l'Odissea*, *l'Eneida*, *la Divina Comèdia*, *el Tirant* o *el Quixot*).

Reivindicat Fuster com a escriptor en espanyol (i, sobretot, la seva obra escrita en aquella llengua) i justificada la inclusió del gènere entre el que s'anomena *descripció del territori*, comença una anàlisi precisa i detallada d'aquesta obra des d'una òptica sorprenent.

1 Aconsellem la lectura de l'article de F. Calafat a *El Temps* 1720 (28 de maig de 2017) per a una visió de conjunt.

No estem avesats a la reproducció d'una tesi doctoral (completa o parcial, com en aquest cas) que ens en faci partícips, que ens inclogui com a interlocutors. I és que Grau pren la decisió (al nostre parer molt encertada per a una publicació com aquesta) d'escriure en primera persona del singular i d'adreçar-se al lector amb la primera del plural. Aquesta elecció estilística sembla que vulgui alertar-nos que *El dit sobre el mapa* no és només un treball de recerca, és (no sé si sobretot) un assaig.

Quan acabem per compartir la defensa literària d'*El País Valencià*, Grau ens planteja una nova crítica a la divisió reduccionista tradicional de l'obra de Fuster en ideològica i professional, una divisió que ha implicat el mateix autor de Sueca i l'ha convertit en una mena d'ens bicefàlic (ara nacionalista, ara assagista). La intenció de Grau és demostrar que Fuster «fa passar tots els encàrrecs editorials pel filtre de la seva ment cartesiana i la manera d'escriure montaigniana» (53). I, encara més, malgrat la manifestació explícita del mateix assagista de diferenciar *Nosaltres els valencians* i *El País Valencià* (que segurament ha donat peu a la distinció de què parlàvem abans), Grau ens anuncia que evidenciarà la connexió entre ambdós llibres (també amb *Qüestió de noms*) publicats el mateix any.

A partir d'aquí comencem un viatge paral·lel que ens conduirà a la confluència de totes dues obres en molts dels fragments analitzats, encara que resulta evident la diversa finalitat d'ambdues: la presentació d'un projecte programàtic (en *Nosaltres els valencians*) i la descripció eminentment literària del territori (en *El País Valencià*) (117).

Una de les millors conclusions a què arriba el treball se'ns presenta ben aviat i es tracta de qualificar l'obra de Fuster com a 'guia d'autor'. Aquesta identificació li permet apartar *El País Valencià* de les guies de viatges comunes i relacionar-lo amb les altres guies aparegudes en la mateixa col·lecció. Però no sols això, justifica del tot l'anàlisi del llibre com una obra literària, exempta en la majoria dels casos de les informacions que han de contenir les obres d'aquestes característiques (comunicacions, dades demogràfiques, històriques, etc.). De fet, sembla que la guia de Fuster no és ben bé una guia, més aviat es tracta d'una obra que amplia i justifica moltes de les afirmacions versades en *Nosaltres els valencians* i probablement un intent gens menyspreable a hores d'ara de cohesionar el territori.

El dit sobre el mapa s'estructura en quatre parts: la primera descriu la tradició literària viatgera (per dir-ho així) des dels inicis de la cultura occidental (passant per mostres interessantíssimes d'Orient) fins al segle XX que acaba amb una exaltació ben fusteriana de Josep Pla. La segona part situa *El País Valencià* en el context de les altres 'guies d'autor' de la mateixa col·lecció de Destino (les de Josep Pla, Carles Soldevila, Pio Baroja o José María Pemán, entre altres) amb una descripció detallada dels productes (nombre de pàgines, mida del paper, tipografia, etc.) que delectarà, sens dubte, altres editors com Grau. És interessant de destacar d'aquesta part l'encertada observació que de tots els altres escriptors

de les guies, només Fuster ho féu sense haver escrit cap llibre 'turístic' prèviament. Sembla que l'elecció del de Sueca va ser una aposta personal del mateix Pla, cosa que va sulfurar més d'un lletraferit valencià del moment. La tercera part és el nucli de l'obra i és on veiem desfilant les tres veus que ens acompanyen: la de Grau, la del Fuster del *País* i la del Fuster del *Nosaltres*. Tots tres alhora ens insisteixen en la descripció del territori valencià, de la seva gent, de les seves virtuts i de les seves mancances. De l'endarreriment rural, del conservadurisme social i polític i de la necessitat d'una profunda transformació cultural. Aquesta part és la més extensa perquè detalla minuciosament el contingut del llibre de referència. L'última part amplia l'horitzó cap a les altres obres de Fuster relacionades amb el territori (materials complementaris, *L'Albufera de València*, *Veure el País Valencià...*). Trobo especialment destacable la comparació estilística de la traducció d'*El País Valencià* (sovint acarada en columnes) apareguda a les Obres Completes sota el títol genèric de *Viatge pel País Valencià*, tant que un altre llibre més extens dedicat als 'homenots' de Fuster ens faria molt de paper o encara un altre que s'endinsés en aquella meravella que és l'Albufera. En fi, temps vindran, o no.

Grau ha llegit i ha estudiat Fuster, per això la seva prosa ens és tan coneguda, tan propera, fins i tot, ens sembla trobar-nos amb els dubtes i les reformulacions característics de la dicció quasi oral fusteriana i ens transporta a una lectura apassionada (de tres veus, deia més amunt) en la qual conflueixen uns estils ben semblants, perquè (ja ho he dit abans) *El dit sobre el mapa* és un assaig a la manera de Fuster.

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de Literatura Española Contemporánea*, 43-2° (2018), 43-3° 2018
Anuario de Estudios Americanos, 75-1° (2018)
Bollettino del C.I.R.V.I., 73 (2016)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 27-2° (2017)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAEC-AECID, 814 (2018), 815 (2018), 816 (2018), 818 (2018), 819 (2018)
Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica, Universidad Autónoma de Madrid, 36 (2017)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 122(2017), 123 (2018), 124 (2018), 125 (2018)
Foreign Affairs Latinoamerica, ITAM, enero-marzo 2018, abril-junio 2018
Il confronto letterario, Università di Pavia, 69-1° (2018)
Incipit, SECRIT, 37 (2017)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 66-1° (2018), 66-2° (2018)
Revista de Estudos Literários, Universidade de Coimbra, 6 (2016), 7 (2017)
Revista Iberoamericana, I.I.L.I., University of Pittsburgh, 259-60 (2017), 261 (2017), 262 (2018), 263 (2018)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 52 (2017)
Testo a fronte, IULM, 57 (2017)

Libri

- Aleixandre, Vicente (2018). *Cartas italianas*. Ed. y prólogo de Giancarlo Depretis. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 304. Biblioteca de la Memoria. Serie Menor
- Crolla, Adriana (ed.) (2018). *Trilogía narrativa y ensayos. Lina Beck-Bernard*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 280
- De la Cruz, sor Juana Inés (2014). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Ed., prólogo y notas de Facundo Ruiz. Buenos Aires: Corregidor, pp. 399
- De la Granja, José Luis (coord.) (2017). *La España del siglo XX a debate. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Madrid: Editorial Tecnos, pp. 438

- Gilbert, Françoise (2018). *El sueño en los autos sacramentales de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 480. Autos Sacramentales completos de Calderón 95
- Janés, Clara (2017). *Fossili/Fósiles*. Trad. e cura di Antonella Cancellier. Disegni di Rosa Biadiu. Padova: CLEUP, pp. 73
- Janés, Clara (2017). *Lapidario/Lapidario*. Trad. e cura di Antonella Cancellier. Padova: CLEUP, pp. 84
- Loustanau, Fernando (2017). *Morire a Palermo. Diario di un democratico uruguayano*. Trad. e cura di Irina Bajini. Introd. di Antonella Cancellier. Salerno: Oèdipus Edizioni, pp. 237
- Millares, Serena (ed.) (2017). *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, pp. 438
- Monti, Silvia (a cura di) (2018). *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. IV + 236
- Morrás, María (ed.) (2018). *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, pp. 745
- Neruda, Pablo (2018). *Poesía política*. Ed. de Gabriele Morelli. Madrid: Cátedra, pp. 440
- Raeli, Valeria (2017). *Miguel de Unamuno. Problematiche e momenti della sua formazione culturale e politica*. Trieste: Le Lettere Scarlatte Edizioni, pp. 166
- Sánchez, Sergio (2018). *Borges lettore di Nietzsche e Carlyle*. Trad. e nota introduttiva di Giuliano Campioni. Pisa: ETS, pp. 90
- Vecchioli, Mario R. (2016). *Una pipa, una gesta y la reiteración de la poesía*. Selección y estudio preliminar de Adriana Crolla. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 293
- Vega, Eulália (2017). *Pioniere e rivoluzionarie. Donne anarchiche in Spagna (1931-1975)*. Milano: Zero in Condotta, pp. 318

Rivista semestrale

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

