

RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Vol. 43 – Num. 113
Giugno 2020



Edizioni
Ca' Foscari



e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Rassegna iberistica

Direttore
Eric Bou

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

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Merigalli; 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, Danmark) 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) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) 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) Margherita Cannavacciuolo (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) Alessandro Mistrorigo (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) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Università degli Studi di Milano, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciuolo (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 | Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

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

© 2020 Università Ca' Foscari Venezia

© 2020 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

- Cortes de Jupiter di Gil Vicente: alcune note di lettura**
Matteo Rei 9
- La poética ecofeminista de María Sánchez**
Carlos Frühbeck Moreno 25
- Mito y antropogonía en la literatura hispanoamericana**
Hombres de maíz, de Miguel Ángel Asturias
José Manuel Losada 41
- Entre antagonismos y continuidades**
La crisis de valores en la narrativa de Rosario Castellanos
Marisol Luna Chávez, Víctor Díaz Arciniega 57
- Gioconda Belli: la responsabilità della scrittura**
Francesca Valentini 81
- The Anti-Diary**
On Teolinda Gersão's *Os Guarda-Chuva Cintilantes*
Maria de Fátima Marinho 91
- Olhares Irreverentes de Natália Correia e Hilda Hilst**
na Focagem Autobiográfica
Maria Heloísa Martins Dias 105
- La imagen de las Islas Baleares en el cine anterior a 1936**
M. Magdalena Brotons 119



NOTA

Poesía y pintura

*A propósito de Il suono impossibile della poesia.
Rafael Alberti e la poesia dipinta de Loretta Frattale*

Alessandro Ghignoli 149

RECENSIONI

David Serrano-Dolader

Formación de palabras y enseñanza del español LE/L2

Florencio del Barrio de la Rosa 161

Rosario López Gregoris y Cristóbal Macías Villalobos (eds)
**The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero
in Contemporary Mass Media**

Enric Mallorquí-Ruscalleda 165

Aurora Egido

El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes

Adrián J. Sáez 169

Ida Vitale

Shakespeare Palace. Mosaicos de mi vida en México

M. Carmen Domínguez Gutiérrez 173

José Joaquín Parra Bañón

El oído melancólico / Arquitectura de la melancolía

Enric Bou 177

Ángel Loureiro

El mundo ciego

Santiago Sevilla Vallejo 181

Luis Landero

Lluvia fina

Augusto Guarino 185

Luciana Del Gizzo y Facundo Ruiz

Antología temática de la poesía argentina

Matias Di Benedetto 189

Andrea Pezzé Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central Mariana Oggioni	195
Nelly Richard Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer Susanna Regazzoni	201
Jimena Néspolo Las cuatros patas del amor Adriana Mancini	205
Davide Barilli Cuba. Altravana, nel cuore di una città perduta Francesca Valentini	209
María Hortensia Troanes El límite y la gracia Silvana Serafin	213
Marco Neves José Cardoso Pires e o leitor desassossegado Eugenio Lucotti	217
Jon Kortazar (ed.) Bridge / Zubia: Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos Frederik Verbeke	221
A Alberto Blecua <i>in memoriam</i> (Zaragoza 1941-Barcelona 2020) Enric Bou, Eugenia Fosalba, Marco Presotto	225
Pubblicazioni ricevute	233

Articoli

Cortes de Jupiter di Gil Vicente: alcune note di lettura

Matteo Rei

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The Portuguese playwright and poet Gil Vicente is celebrated as one of Western literature greatest playwrights, as well as the most important dramatic author of Portuguese literature. *Cortes de Jupiter* (1521) is an excellent example of his unique style and one of his most fascinating plays. This article is intended to analyse some excerpts of this work, that deal with such themes as the representation of crown prince D. João, the presence of a Moorish female character and of her peculiar jargon, the wedding of the *infanta* Beatriz that gave Vicente the opportunity to stage his play.

Keywords Gil Vicente. 16th century Portuguese theatre. Beatrice of Portugal. John III of Portugal. Alexander the Great. China. Enchanted moura.

Sommario 1 «Uma muito boa, e muito bem feita comédia». – 2 L'infanta Beatriz. – 3 Il principe D. João: «um Alexandre segundo». – 4 «A lume de palhas». – 5 La Mora Tais.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-04-15
Accepted	2019-12-16
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Rei, M. (2020). “*Cortes de Jupiter* di Gil Vicente: alcune note di lettura”. *Rassegna iberistica*, 43(113), 9-24.

1 «Uma muito boa, e muito bem feita comédia»

L'opera teatrale *Cortes de Jupiter* di Gil Vicente fu rappresentata la sera del 4 agosto 1521 in una sala riccamente addobbata del Paço da Ribeira di Lisbona, alla presenza della famiglia reale e del re D. Manuel, in occasione dell'imminente partenza per il Ducato Sabauda della sua figlia terzogenita, l'infanta Beatriz, che il 7 aprile di quello stesso anno aveva sposato per procura Carlo II di Savoia e si apprestava a lasciare la propria terra natale per raggiungere il marito. In una breve cronaca dedicata all'argomento, Garcia de Resende riferisce che la messa in scena segnò il momento conclusivo di una splendida serata di gala, durante la quale lo stesso sovrano aveva danzato insieme alla giovane neoduchessa e, pur non specificandone il titolo e il nome dell'autore, riserva parole d'elogio al testo del drammaturgo portoghese:

E as danças acabadas, se começou uma muito boa, e muito bem feita comédia de muitas figuras muito bem ataviadas, e mui naturais, feita e representada ao casamento e partida da senhora Infante; cousa muito bem ordenada, e muito bem a propósito, e com ela acabada, se acabou o serão. (Resende 1752, 99)

In queste circostanze vide dunque la luce il dramma che ci è trasmesso dalla postuma *Copilaçam de todas as obras* del 1562 e su cui intendiamo concentrare ora la nostra attenzione. Noteremo allora, per prima cosa, che ad aprirlo è l'intervento di una figura allegorica, quella della Provvidenza, che introduce sulla scena Jupiter, «rei dos elementos» (Vicente 2002, 2: 31), e gli ingiunge di predisporre le condizioni più favorevoli per l'imbarco e per la traversata marittima dell'infanta. Il dio dell'Olimpo acconsente e convoca quattro venti «em figura de trombeteiros» (34), affinché chiamino a raduno il Mare, il Sole, la Luna e Venere. Riunite, così, a consiglio, divinità della tradizione classica ed entità naturali personificate deliberano che la partenza di Beatriz avvenga sotto i migliori auspici e che, per un primo tratto di viaggio, la flotta diretta al Ducato sia scortata da una festosa processione di sudditi e cortigiani trasformati in pesci.

Attraverso le parole dei membri dell'assemblea presieduta da Giove prende così forma, di metamorfosi in metamorfosi, un vero e proprio corteo carnevalesco, con canonici mutati in focene, doganieri fatti spigole, baccellieri convertiti in pescecani... Quando, tuttavia, entrano in gioco i componenti della famiglia reale, è comprensibile che, con prudente deferenza, a questi non vengano imposte disdicevoli trasformazioni ittiche, evitando che squame e branchie ne intacchino l'augusta figura. La soluzione è allora collocarli su portantine e lettighe via via tirate da leoni marini, sollevate da sirene, menate in aria da cigni bianchi, trascinate tra i flutti dagli ippocampi. È quan-

to accade in una sequenza in cui il drammaturgo sfrutta con abilità, come ha riconosciuto Luciana Stegagno Picchio (1999, 243-54), il repertorio iconografico associato, fin dall'Antichità classica, al motivo del corteo o *thiasos* marino, di cui erano originariamente protagonisti le nereidi e i tritoni al seguito di Poseidone.¹

La sfilata acquatica, chiusa da alcune dame di corte accompagnate dalla rispettive inservienti, lascia poi spazio all'entrata in scena del dio Marte (seguito dai segni zodiacali del Cancro, del Leone e del Capricorno), cui spetta il compito di proferire un vibrante elogio del popolo lusitano e, dopo di ciò, di introdurre il personaggio che segna la conclusione del testo drammatico, quello di una Mora Incantata, la Mora Tais. È lei, risvegliata dal suo sonno secolare grazie a un *romance* intonato a quattro voci da «planetas e sinos» (Vicente 2002, 2: 50), a fare per ultima la sua apparizione sulla scena e ad offrire all'infanta, in segno di buon auspicio, tre oggetti fatati: un ditale, una spada e un anello.

Questi gli elementi di cui si compone l'opera che nella raccolta postuma della produzione letteraria di Vicente risulta inclusa nella sezione destinata, secondo la denominazione controversa adottata dai figli del drammaturgo, alle *tragicomedias*. Si tratta, secondo il giudizio autorevole di Paul Teyssier (1982, 82), di una «peça multiforme e encantadora, que parece preanunciar a ópera pela sua conjugação de diálogo, canções e danças». In essa, l'autore darebbe infatti prova, per lo studioso francese, di una «deslumbrante fantasia poética» (82), servendosi dell'occasione offerta dallo sposalizio dell'infanta per convogliare nella sua creazione teatrale elementi attinti dalla mitologia e dall'astrologia, ma anche desunti dall'attualità e dall'immaginario esotico legato alla scoperte oltremarine, commisti e amalgamati in un programma iconografico suggestivo, che «faz lembrar a tradição colorida e faustosa dos momos» (83).² Non è certo un caso, del resto, se proprio in *Cortes de Jupiter* un'altra illustre specialista del teatro gilvicentino, la già citata Luciana Stegagno Picchio (1999, 249), ha riconosciuto senza esitazioni la «glorificação plástica [...] da Renascença manuelina no seu máximo esplendor». Per comprendere meglio le ragioni di questa giustificata ammirazione è opportuno soffermarsi più dettagliatamente sull'analisi dell'opera: obiettivo che si proverà a perseguire, nei seguenti paragrafi, concentrando l'attenzione, per evidenti ragioni di spazio, soltanto su di un numero ridotto di passaggi testuali: quelli che a chi scrive sono parsi più stimolanti e degni di approfondimento.

¹ Oltre al citato saggio di Luciana Stegagno Picchio, per la bibliografia specifica su *Cortes de Jupiter* si fa essenzialmente riferimento a: Mateus 1988; Rodrigues 2002 e 2004.

² Sul tema dell'iconografia nel teatro di Vicente: cf. Machado 2005.

2 L'infanta Beatriz

La didascalia che precede e introduce il testo drammatico, dopo avere indicato nella partenza della novella duchessa la circostanza che motivò la sua rappresentazione, annuncia l'introito della Provvidenza divina. Vale la pena di soffermarsi su questa iniziale indicazione scenica, dal momento che essa si direbbe contenere già una prima, implicita allusione alla principale dedicataria e destinataria di *Cortes de Jupiter*: l'infanta Beatriz. Il suo sembiante parrebbe riflettersi, infatti, nell'aspetto esteriore del personaggio che per primo appare sulla scena e che si presenta «em figura de princesa com espera e cetro na mão» (Vicente 2002, 2: 31). Un rispecchiamento che trova poco oltre, del resto, una più specifica sostanza testuale, attraverso la ripetizione dell'encomiastico «divina jóia», dapprima (31, v. 9) attribuito alla figlia di D. Manuel dalla stessa Provvidenza, e poco oltre (33, v. 46) riferito a quest'ultima da parte del nuovo arrivato Jupiter. Suggestivo esempio, su scala microtestuale, dell'abilità con cui Vicente sa avvantaggiarsi anche delle restrizioni impostegli dalla forma versificata, traendo in questo caso abilmente partito dalla necessità di reperire vocaboli da far rimare con «Sabóia» (31-3): toponimo che ricorre per quattro volte nel corso dell'opera (31, 33, 50, vv. 6, 49, 69, 619), trascinando con sé non soltanto il prezioso epitetto «jóia» (31, 33, vv. 9, 46), ma pure la nobilitante allusione all'antica città di «Tróia» (31, 33, vv. 8, 66).³

A questo riguardo si può osservare che all'infanta, ricordata ancora in un verso della *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* (del 1527), Vicente alludeva in già due opere, la *Exortação da Guerra* e l'*Auto das Fadas*, cui ella parrebbe aver assistito di persona e di cui proprio l'accenno alla sua presenza tra il pubblico permette di collocare la prima rappresentazione in una data senz'altro precedente all'agosto del 1521. Nella prima è la principessa troiana Polissena che le si rivolge, apparentemente profetizzando per lei un matrimonio che l'avrebbe legata alla casa reale francese:

Ifante dona Breatiz
 vós sois dos sinos julgada
 que haveis de ser casada
 nas partes de flor de lis. (Vicente 2002, 1: 671, vv. 275-278)

Una predizione che nella sua ambiguità e imprecisione potrebbe tuttavia, a nostro giudizio, anche alludere all'unione con il Duca di Savo-

³ Due termini peraltro già abbinati, per mezzo della rima, nella traduzione poetica dell'epistola ovidiana di Enone a Paride svolta da João Roiz de Lucena e trasmessaci dal *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende (1993, 3: 106).

ia, dal momento che questi con i reali di Francia era strettamente imparentato (la sua sorellastra maggiore, Luisa di Savoia, era infatti la madre di Francesco I, che salì al trono nel 1515). In ogni caso Polissena, che, evocata dall'aldilà, si rivolge ai figli e alle figlie di D. Manuel presenti alla messa in scena, pronunciando profezie inerenti al loro avvenire, ha un ruolo piuttosto simile a quello delle tre sirene o Fate Marine che intitolano l'Auto detto, appunto, *das Fadas*. Beatriz venne coinvolta, in questo caso, in un gioco di società consistente nella distribuzione (fino a un certo punto) casuale di alcuni foglietti (*sortes*) indicanti il nome di un corpo celeste o di un animale: ognuno di questi conteneva anche un breve testo che attribuiva alcune specifiche caratteristiche a chi lo avesse estratto (cf. Alçada 2003, 407-55).

Ai cortigiani e alla dame di corte vennero destinate le *sortes* dedicate agli animali, spesso contraddistinte da cenni satirici e allusioni maliziose, mentre ai membri della famiglia reale Vicente riservò quelle inerenti ad astri e pianeti, di più marcato carattere elogiativo. Con eccezione di Cupido, capitato in sorte al principe D. João, oggetto di questa estrazione furono le stesse figure ibride di divinità-pianeti che si ritroveranno nelle *Cortes* del 1521. Ecco allora «Jupiter», re dell'Olimpo toccato, certo non per caso, a D. Manuel; «Sol», associato alla giovanile e luminosa bellezza della sua terza moglie Leonor; «Lũa», assegnata all'infanta Isabel, futura imperatrice, divina come Diana e allo stesso tempo radiosa come un sole; e infine «Vénus», astro destinato proprio a Beatriz e che, in virtù della sua lucentezza, offre lo spunto a un encomio non meno iperbolico dei precedenti:

A este planeta só
 olham todalas estrelas
 porque é mais clara qu'elas. (Vicente 2002, 2: 247, vv. 591-593)

Versi che parrebbero anticipare un'associazione, quella tra la figura dell'infanta e l'immagine brillante di un corpo celeste, che farà la sua comparsa anche in *Cortes*, laddove Beatriz, circondata dalle dame che l'accompagneranno al Ducato, appare fin dai primi versi come una stella tra le stelle («[...] estrela antr'as estrelas»; 32, v. 20), per assurgere poi, in ragione della sua rotta verso Levante, a: «nova estrela d'oriente» (46, v. 498). Non sorprende, allora, che lo splendore e la giovanile bellezza della sposa di Carlo II possano vincere e offuscare, per Vicente, quelli della stessa Luna:

Ide ventos à mui bela
 Lũa Diana fermosa
 dizei que a mais bela qu'ela
 está pera ir à vela
 destes reinos poderosa. (34, vv. 100-104)

3 Il principe D. João: «um Alexandre segundo»

La descrizione del corteo marittimo destinato ad accompagnare Beatriz nella sua traversata verso il Ducato Sabauda occupa la parte centrale dell'opera, che è anche la più estesa (Vicente 2002, 2: 36-46, vv. 162-513). Alla prima sequenza, dedicata, come si ricorderà, alle metamorfosi collettive di diversi gruppi sociali o professionali (i «vereadores» convertiti in rombi, i giudici in pesci volanti, le «regateiras» in sardine, ecc.), fa seguito la menzione, a partire dall'erede al trono D. João, di sei dei sette fratelli che erano, come Beatriz, frutto del matrimonio di D. Manuel con la regina D. Maria (con la curiosa esclusione dell'ultimogenito, Duarte), cui si aggiunge l'infanta Maria, l'unica figlia che, meno di due mesi prima, era nata dall'unione del sovrano con la sua terza sposa, D. Leonor d'Austria. Ed è in questo momento che, come già accennato, irrompono sulla scena le figure mitologiche tradizionalmente associate al *thiasos* marino, dal momento che infanti e infante incedono a bordo di carri e scafi trionfali che risultano mossi, via via, da cavalli e leoni marini, cigni bianchi, tritoni e sirene. Elementi tratti da un repertorio mitologico che riverbera anche nella successiva processione delle dame, scortate, oltre che da cormorani e aironi, da «seiscentos golfinhos» e «mil sátiros marinhos» (46, vv. 481-2).

In questo contesto la figura del principe João, futuro erede al trono, e la portantina con cui prende parte al corteo sono oggetto di una descrizione in cui la menzione di figure storiche e mitologiche dell'Antichità si sposa con un accenno ai territori e ai popoli remoti lambiti in quegli anni dalle navigazioni portoghesi:

o príncipe nosso senhor
 irá em quatro rocins
 marinhos em um andor
 do ouro que milhor for
 em toda a terra dos chins.
 E um sobrecéu por cima
 d'esmeraldas e robis
 lavrado d'obra de lima
 que nam possam dar estima
 a labores tam sotis.

Sua figura será
 um Alexandre segundo
 que sem grifos sobirá
 onde bem devisará
 totalas cousas do mundo. (40, vv. 272-286)

Sono vari gli elementi degni di nota, in questi versi, a cominciare dal baldacchino che viene definito «lavrado d'obra de lima» (v. 279), con il ricorso a un'espressione in cui José Ferreira Tomé, l'orefice incaricato di restaurare la Custodia di Belém nel 1929, riconobbe un dei numerosi tecnicismi propri dell'arte orafa che, a suo dire, sarebbero presenti nelle opere del drammaturgo (cf. Tomé 1954, 17; Mateus 1988, 15). Tuttavia, a richiamare specialmente la nostra attenzione sono soprattutto le allusioni indirizzate, da una parte, alla figura di Alessandro Magno, e dall'altra, all'Impero Cinese.

Il riferimento alla «terra dos chins» (v. 276), per cominciare, è degno di nota poiché parrebbe corrispondere fedelmente all'interesse dimostrato verso il Celeste Impero da parte del re D. Manuel, che già nel 1513 aveva inviato in Cina, come proprio emissario, Rafael Perestrelo, cui fece seguito una flotta capitanata da Fernão Peres de Andrada, il quale, dopo aver attraccato a Canton, aveva fatto ritorno a Lisbona nel 1520, portando notizia al re della ricchezza e dello splendore di quelle terre (cf. Costa 2011, 235).⁴

Altrettanto interessante, per diversi motivi, è l'identificazione tra il principe João e «um Alexandre segundo» (Vicente 2002, 2: 40, v. 282), alla cui origine non sarà stata estranea, tenendo presente quanto abbiamo ora ricordato, la memoria della leggendaria campagna di conquiste orientali di cui l'antico monarca fu protagonista. A questo proposito si può osservare che l'accostamento nobilitante tra l'erede al trono e il Macedone, come prototipo ideale di sovrano e di condottiero, verrà ripreso da Gil Vicente al momento dell'incoronazione del figlio di D. Manuel, nei versi della *Aclamação de D. João III*, per poi ripresentarsi anche, quasi letteralmente, in una battuta della tragicommedia *Fráguas de Amor*:

⁴ Pare corretto individuare in questi versi di *Cortes de Jupiter* una precoce attestazione dell'etnonimo *chins*, forma plurale di *chim*, con riferimento agli abitanti della Cina, che ricorre poi spesso in testi posteriori come la *Peregrinação* (1604) di Fernão Mendes Pinto. Tra i testi del secolo XVI in cui l'etnonimo fa la sua apparizione si possono contare, ad esempio: il *Diálogo do Soldado Prático* di Diogo de Couto (seconda metà del XVI sec.); il *Colóquio dos Simples* (1563) di Garcia de Orta (cf. ad esempio: «E em Calecut tinham uma feitoria, como fortaleza, que oje em dia permanece e se chama *China Cota*, que quer dizer fortaleza dos Chins»; Orta 1987, 1: 204); le *Décadas da Ásia* di João de Barros (in particolare la seconda e la terza, 1553 e 1563) e ancora l'*Enforcação da China mandada per hum homem a mestre Francisquo*, notizia fornita a Padre Francesco Saverio da un anonimo informatore, poi riportata in un manoscritto della Biblioteca Municipale di Elvas databile al 1548 e raccolta da Raffaella D'Intino nella sua preziosa silloge di scritti cinquecenteschi portoghesi sulla Cina: «diz que ele vio per muitas vezes na terra de Poquim muitos povos de gemte que são como Chins» (D'Intino 1989, 61). Per queste verifiche ci siamo avvalsi dell'utilissimo *Corpus do Português* (Mark Davies, <https://www.corpusdoportugues.org/>). Il toponimo *China* è presente nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende, al cui interno un componimento di João Roiz de Sá menziona un «mandil da China» (Rocha 1993).

Hermano vo
 ver un príncipe afamado
 el que en Portugal reinó.
 Porque dicen allá
 qu'es un rey tan facundo
 que conquista todo el mundo
 y que todo se le da
 y es Alexandre segundo. (Vicente 2002, 2: 643, vv. 59-66)

Il riferimento ad Alessandro Magno, additato a un giovane principe come figura esemplare a fini didascalici non può certo sorprendere. Si ricordi, ad esempio, che già nella seconda metà del Quattrocento, alla corte borgognona di Isabel di Portogallo, figlia del re D. João I e sposa di Filippo il Buono, il letterato portoghese Vasco de Lucena aveva effettuato una traduzione francese del *De Rebus Gestis Alexandri Magni* dello storico latino Quinto Curzio Rufo: traduzione realizzata, con ogni probabilità su sollecitazione della stessa duchessa, allo scopo di fornire un modello di comportamento al figlio e futuro duca Carlo il Temerario (cf. Nascimento 1993; Cannon Willard 1967, 539-40). D'altra parte l'interesse verso la figura di Alessandro Magno nel Portogallo di inizio Cinquecento è testimoniato inequivocabilmente dalla presenza di un busto che lo raffigura, insieme ad altre personalità illustri dell'epoca classica (Scipione, Cesare e Augusto), nel chiostro del Mosteiro dos Jerónimos di Lisbona (cf. Pereira 1995, 131).

4 «A lume de palhas»

Le entità astrologiche e divine riunite a consiglio nella prima parte dell'opera («Sol», «Lũa», «Jupiter» e «Vénus»), predispongono che il vivace seguito costituito da cortigiani tramutati in pesci e da membri della famiglia reale posti su scafi sontuosi sia tenuto ad accompagnare Beatriz soltanto nel segmento oceanico del suo periplo nautico: all'imbocco del mar Mediterraneo essi saranno rimpiazzati da un corteo di sirene, creature mitologiche legate a questo mare fin dall'Antichità classica. Ed è soltanto a questo punto, inoltre, che all'assise delle divinità raccolte in assemblea si unisce, su puntuale sollecitazione dello stesso Giove, il dio Marte:

Deos Mars que é das batalhas
 desd'ó estreito adiante
 pera segurar a ifante
 que nam vá a lume de palhas
 venha aqui mui triunfante. (Vicente 2002, 2: 47, vv. 514-518)⁵

Nel tragitto nautico dell'infanta, Gil Vicente inserisce, insomma, una cesura ideale, che lo separa in due segmenti a sé stanti, quello atlantico, che vede gli accompagnatori partiti da Lisbona condurre Beatriz fino allo Stretto di Gibilterra, e quello mediterraneo, segnato dall'ingresso in uno spazio conteso tra forze contrapposte (l'Europa cristiana e la minacciosa potenza turca), che, al fine d'essere percorso felicemente e senza pericoli, rende necessario l'intervento del dio della guerra. A tal proposito, degna di nota è, nei versi sopraccitati, la giustificazione addotta da Jupiter per convocare Marte: egli dovrà intervenire per proteggere Beatriz («segurar a ifante») e per fare in modo che la sua traversata rispetti, in tutta sicurezza, una rotta nota e prestabilita («que nam vá a lume de palhas»).

A riguardo dell'espressione *ir a lume de palhas* si può osservare che, nel suo classico *Dicionário da Língua Portuguesa* (1789), António de Moraes Silva riporta (alla voce «lume» e rifacendosi a un passaggio della *Comédia Ulisipo* di Jorge Ferreira de Vasconcelos) un modo di dire accostabile a quello usato da Vicente, vale a dire *falar a lume de palhas*, ovvero parlare, come specifica il lessicografo, «sem ter certeza do que se diz» (Silva 1789, 2: 36). Possiamo allora affermare che con il suo «que nam vá a lume de palhas» Vicente volesse esprimere l'auspicio che la flotta in viaggio con Beatriz non procedesse a tentoni, senza ben sapere dove dirigersi, ma avesse ben chiaro il percorso da seguire.⁶

Non altrettanto semplice è, invece, appurare se l'immagine qui evocata dal drammaturgo sia da mettere in rapporto con la divisa personale dell'infanta, dal momento che le uniche testimonianze a riguardo ci vengono da fonti più tarde e parrebbero fare riferimento al periodo in cui ella era ormai Duchessa di Savoia, obbligandoci a tenere nella dovuta considerazione l'ipotesi che l'adozione di tale emblema sia da considerarsi successiva alla sua partenza dal Portogallo. È comunque suggestiva la coincidenza tra l'espressione figurata di *Cortes de Jupiter* e tale rappresentazione simbolica, consistente nell'immagine di una mano nell'atto di sostenere tre fiaccole accese, la cui vampa intimorisce e tiene lontano un leone.

⁵ Al motivo del consiglio degli dei, introdotto dal drammaturgo in *Cortes*, Camões concede, com'è noto, ampio spazio nel primo canto di *Os Lusíadas*; a tal riguardo cf. Rodrigues 2002, 104.

⁶ Nella *Comédia Ulisipo*, tale espressione, attribuita al personaggio eponimo, fa la sua comparsa nel suo dialogo con la moglie Filotécnia, all'interno della prima scena: «por-que vejaes que não falo a lume de palhas» (Vasconcelos 1787, 19).

Così, quanto meno, la si trova riprodotta nell'opera *Symbola Divina et Humana* (1601) di Jacobus Typotius, laddove la scena poc'anzi descritta è sormontata dall'effigie di una corona e dal motto in lingua spagnola «Con Estas» (cf. Typotius 1601, 33-5).⁷ Secondo l'umanista fiammingo, all'interno di tale raffigurazione emblematica – che sarebbe stata impiegata, prima che da Beatriz, da Giovanna d'Aragona (1502-75) – il leone rappresenterebbe Satana e le torce fiammanti le tre virtù teologali (fede, speranza e carità) capaci di tenerlo a bada, permettendo così di guadagnare la vita eterna (cui alluderebbe la corona aleggianti nel cielo), a meno che le faci accese non simboleggino, invece, gli strumenti (religione, giustizia, forza militare) con cui la Duchessa intendeva difendere dai nemici (= leone) i propri possedimenti (= corona). Con piccole discrepanze (come nel caso delle tre fiaccole sostituite da una sola) e associandosi anche a motti diversi (*Magnos vana fugant, Solus fortes terret ignis,...*), la stessa divisa verrà successivamente descritta e commentata anche nel *Teatro d'Imprese* (1623) dell'abate Giovanni Ferro e nella *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie* (1660) di Samuel Guichenon, che a questo riguardo parrebbero rifarsi essenzialmente alle indicazioni di Typotius.⁸

5 La Mora Tais

Un'ultima annotazione merita la figura della Mora Tais, che, liberata dal luogo fatato in cui si trovava reclusa, appare sulla scena recando con sé gli oggetti magici di cui farà dono all'infanta e proferendo versi che palesano il disorientamento e la confusione conseguenti alla rottura dell'incantesimo di cui, per uno smisurato arco di tempo (addirittura: «dox mil años»; v. 651), è stata vittima:

Mí no xaber que exto extar
 mí no xaber que exto xer
 mí no xaber onde andar
 Alá xaber divinar
 lo que extar Alá xaber. (Vicente 2002, 2: 50, vv. 641-645)

A tal proposito va osservato, innanzitutto, che nel personaggio di Gil Vicente si riscontra la presenza di alcuni tratti destinati a con-

⁷ Le illustrazioni che impreziosiscono tale opera di Typotius (1540-1601) sono dell'incisore Aegidius Sadeler (1570-1629).

⁸ Si veda la voce «Leone» nell'opera di Ferro (1623, 431-40), in particolare il passaggio sulla divisa di Beatriz (433) e la relativa illustrazione (439), e si confronti con quanto riportato da Samuel Guichenon (1660, 657).

traddistinguere la figura stereotipata dei Mori nel teatro iberico del Cinquecento e del primo Seicento: *Cortes de Jupiter* parrebbe collocarsi, a questo riguardo, all'inizio di una fiorente tradizione. Tra gli elementi caratterizzanti quello che gode di maggior rilievo è senz'altro la particolare lingua utilizzata dalla Mora, cui si affiancano accenni di carattere più ampiamente culturale, riconducibili essenzialmente alla sfera religiosa.

Cominciando dal particolare del gergo attribuito alla Tais gilvicentina occorre rilevare che le sue principali caratteristiche, dettagliatamente studiate da Paul Teyssier (2005, 267-75), concernono tanto l'aspetto fonetico quanto quello sintattico e si riflettono nella lingua parlata dai Mori in molte opere teatrali successivamente apparse in Spagna e Portogallo.⁹ Nel presentarne un sintetico elenco può essere perciò interessante affiancare alle citazioni estratte da *Cortes de Jupiter* (CO) gli esempi analoghi offerti da alcuni di tali testi drammatici, ovvero, nel dettaglio: la *Farsa de la Iglesia* (IG) di Diego Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* (MU) di Micael de Carvajal e Luis Hurtado de Toledo, l'anonima *Farsa del Sacramento, llamada de los Lenguajes* (LE), il *Paso de un Soldado y un Moro, y un Hermitaño* (PA) di Juan de Timoneda, la commedia *Armelina* (AR) di Lope de Rueda, la «comedia famosa» *Los Esclavos Libres* (ES) di Lope de Vega e infine un *Loa en Morisco* (LO) che questo stesso autore avrebbe composto a complemento della sua *Fiesta Tercera del Santísimo Sacramento*.

A tali opere può essere innanzitutto accostato, in ambito lusitano, l'anonimo *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (TU) del 1572, in cui, tuttavia, la parlata della Mora di Vicente, ripresentandosi sulla bocca di due portoghesi caduti prigionieri in terra musulmana, si spoglia della sua veste linguistica prevalentemente castigliana e delle sue caratteristiche fonetiche, conservando soltanto alcune peculiarità nell'ambito della sintassi. Più interessante, poiché riflette peculiarità fonetiche affini a quelle della parlata attribuita alla Mora Tais, ma innestate su una base portoghese, è il caso del *Auto de Santiago* (SA) de Afonso Álvares (in cui l'*algaravia* moresca contraddistingue il personaggio di un «Mouro» di nome «Ale»)¹⁰.

⁹ Riguardo alla lingua della Mora Tais va anche segnalato lo studio pionieristico di A.R. Gonçalves Viana (1892). Non aggiunge molto alle conclusioni cui perviene Teyssier l'analisi svolta da José Pedro Machado, in un contributo apparso nel 1938 e poi ripreso e rielaborato a quasi trent'anni di distanza (Machado 1965). Sulla lingua dei Mori in testi drammatici spagnoli è sempre utile la visione d'insieme offerta nell'approfondito studio di Albert E. Sloman (1949).

¹⁰ Ecco, in rapida rassegna, i riferimenti bibliografici relativi a: *Farsa de la Iglesia* (Sánchez de Badajoz 1886, 2: 187-96), *Las Cortes de la Muerte* (Sancho 1950, 1-41), *Farsa del Sacramento, llamada de los Lenguajes* (Rouanet 1901, 3: 329-43), *Paso de un Soldado y un Moro, y un Hermitaño* (Timoneda 1911, 1: 189-96), la quarta scena di *Armelina* (Rueda 1967, 135-40), *Los Esclavos Libres* (Vega 1918, 397-439), *Loa en Morisco*

Fatte queste premesse, possiamo dunque passare in rassegna gli elementi essenziali di tale lingua codificata, partendo dall'aspetto fonetico e venendo via via a quello morfosintattico e lessicale:

- lo *xexeo*, ovvero essenzialmente il passaggio a fricativa postalveolare sorda [ʃ] della fricativa alveolare sorda [s]: «Alá xaber máx que yo» (CO); «mi bon xonior» (LE); «mira quin extar xoldado» (PA); «haxer que perdemox quanto ex trabaxado» (AR); «Estamux» (ES); «a vox» (LO); «xus levantar» (SA);
- passaggio a occlusiva bilabiale sonora [b] della fricativa labiodentale sonora [v]: «Algarbe», «box» (CO); «llebó» (PA); «cruel catibero» (SA);
- impiego esteso o esclusivo dell'infinito in luogo della forma verbale sintatticamente richiesta dal contesto: «Alá xaber divinar» (CO); «Nunca tal mandar Mahoma» (IG); «Que mandar mi bon xonior?» (LE); «Tal xalud dar Diox a mi» (PA); «Quin llamar» (AR); «comer Dan, doler los dentes» (LO); «Que dizer box» (SA);
- sostituzione del pronome personale soggetto con la corrispondente forma pronominale indicante il complemento: «Mí no xaber que exto xer» (CO); «Mi nunca estar bajador» (LE); «Solimo, mi ser contente», «Que mi hazer?», «My ser mudo, nam fallar» (TU); «e já mi tener-te por mino cativo» (SA);
- confusione nell'utilizzo dei verbi *ser* ed *estar*: «reina que extar del Algarbe», «que exte dedal [...] / extar de mãy de Mahomad» (CO); «Extar moxger veja bona» (IG); «Mi xonior, no estar cristiano» (LE); «que extar verdad mochas cosas» (LO);
- presenza (moderata) di arabismi lessicali: «quebir» 'grande' (CO); «Caíde» 'capitano' (ES); «taibo» 'buono' (TU);
- ricorso a nomi propri di persona arabi (o che hanno anche solo l'aria di esserlo), tanto per denominare i personaggi di Mori, quanto all'interno delle battute da questi pronunciate: «Axa», «Braxa» (CO); «Jarique», «Arfaraz» (MU); «Muilén Bucar» (AR); «Zulema», «Amir», «Soliema» e vari altri (ES); «Amete» (LO).

Alla caratterizzazione della Tais di Vicente e più in generale a quella dei Mori nella produzione teatrale successiva attengono, poi, le allusioni alla religione islamica da tali personaggi professata, che hanno essenzialmente per oggetto:

(Vega 1963, 189-91), *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (Macchi 1965) e *Auto de Santiago* (Álvares s.d.). Le sopraindicate particolarità del gergo moresco presente nell'*Auto de Dom Luís e dos Turcos*, spingono Giuliano Macchi, il curatore dell'edizione qui utilizzata, ad accostarlo alla *língua de preto* già presente nelle opere di Vicente (Macchi 1965, 39-40), ovvero a un'ulteriore tipologia di lingua stereotipata, anch'essa oggetto dell'analisi di Paul Teyssier (2005, 275-305).

- le invocazioni o espressioni esclamative rivolte a Dio (Allah): «Alá xaber divinar», «Alá quebir» (CO); «Por Alá» (MU); «Alá xaber» (PA); «Alá te dar xalud» (AR); «vive Alá», «Por Alá» (ES);
- la menzione, in forme che adattano più o meno fedelmente quella araba, del nome del Profeta Maometto: «Mahomad» (CO); «Mahoma», «Mahomet» (IG); «Mahoma» (ES); «Mafamede» (TU); «Mafoma» (SA);
- infine il riferimento al testo sacro o ad altre figure della tradizione islamica, così come ai suoi precetti: «Axa», probabile allusione alla sposa prediletta di Maometto (CO); cenni alla poligamia e alle limitazioni inerenti al consumo di alcolici e di carne di maiale (IG); rimandi alle prescrizioni e ai luoghi deputati alla preghiera («eu andar mizquita razar»; SA); menzione della Mecca (IG; ES) e del Corano (ES; LO; SA).

È necessario tuttavia evidenziare che, ai tratti che la accomunano ai Mori teatrali presenti nelle opere sopraccitate, la Mora Tais di Vicente sovrappone alcune caratteristiche che le sono peculiari e che la imparentano piuttosto con il prototipo folklorico della *Moura Encantada*: un personaggio protagonista, in ambito portoghese, di numerosissime narrazioni trasmesse per via orale fino ai giorni nostri. Così, l'incarico di recare con sé doni preziosi e dotati di magici poteri parrebbe accordarsi bene con il ruolo di guardiana di tesori nascosti che è abitualmente riconosciuto a tale personaggio nella tradizione popolare, in seno alla quale la stessa natura di tali oggetti (un anello, un ditale e una corta spada del modello detto *terçado*) potrebbe trovare una spiegazione (a tal riguardo e per ciò che segue: cf. Parafita 2006, 114-18).

È degno di nota, infatti, che proprio un anello si trovi al centro del racconto dedicato agli amori di un viandante e una Mora Incantata che nel 1879 Adolfo Coelho, dopo averlo raccolto nella regione del Minho, incluse nella sua pionieristica antologia di *Contos Populares Portugueses* (Coelho 1985, 285-6). E a riguardo del «didal de condão» (Vicente 2002, 2: 49, v. 585) si può ricordare che le attività di tessere e filare (ma talvolta anche cucire) sono tra quelle più comunemente associate a questa figura. Ad essa viene d'altra parte anche attribuita con una certa frequenza l'occupazione di venditrice ambulante, intesa a richiamare l'attenzione di chi può liberarla dal sortilegio di cui è vittima esponendo oggetti che possano, a seconda dei casi, risvegliare l'interesse di acquirenti femminili (e si tratterà allora di bracciali e altri monili, che ci riportano alla presenza dell'anello nel testo di Vicente), oppure allettare la cupidigia di clienti maschili (e ad essere dispiegate saranno armi di ogni foggia e misura, che ci riconducono, invece, alla menzione del *terçado*).

Si osservi, infine, che alle entità astrologiche presenti sulla scena (gli dei-pianeti e i tre segni zodiacali che hanno fatto il loro ingresso

insieme a Marte) spetta il compito di strappare la Mora all'«encantado lugar» (48, v. 576) della sua prigionia, cui ella allude successivamente dandogli il nome di «inferno» (51, v. 656). Particolare, questo, che si potrebbe mettere in relazione con i luoghi di accesso impervio o impossibile (grotte, pozzi, cunicoli sotterranei) che sono comunemente indicati come dimora di Mori e More fatati nel repertorio leggendario tradizionale, alimentando una credenza di cui parrebbero conservare una suggestiva traccia i vari *Cova da Moura*, *Furna dos Mouros*, *Poço dos Mouros* che punteggiano tutt'oggi la toponomastica portoghese (cf. Parafita 2006, 172-8).

Bibliografia

- Alçada, J.N. (2003). *Por ser coisa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus.
- Álvares, A. (s.d.). *Auto de Santiago*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual. <http://www.cet-e-quinientos.com>.
- Cannon Willard, C. (1967). «Isabel of Portugal, Patroness of Humanism?». Simone, F. (a cura di), *Miscellanea di Studi e Ricerche sul Quattrocento francese*. Torino: Giappichelli Editore, 517-44.
- Coelho, A. (1985). *Contos Populares Portugueses*. Prefácio de E. Vega de Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Costa, J.P. Oliveira e (2011). *D. Manuel I. 1496-1521. Um Príncipe do Renascimento*. Lisboa: Temas e Debates.
- D'Intino, R. (ed.) (1989). *Enformação das cousas da China. Textos do século XVI*. Introdução e leitura R. D'Intino. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferro, G. (1623). *Teatro d'Imprese. Parte prima*. Venezia: Giacomo Sarzina.
- Guichenon, S. (1660). *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*. 2 vols. Lyon: Guillaume Barbier.
- Machado, J.P. (1965). «A Fala da Moura das “Cortes de Júpter” de Gil Vicente». *Revista de Portugal*, 30(238), 402-16.
- Machado, J.N. Sales (2005). *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Macchi, G. (a cura di) (1965). *Auto de Dom Luís e dos Turcos*. Testo anonimo del sec. XVI con introduzione e note di G. Macchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Mateus, O. (1988). *Cortes*. Lisboa: Quimera. Coleção «Vicente».
- Nascimento, A.A. do (1993). «Vasco de Lucena». Tavan, G.; Lanciani, G. (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 646-7.
- Orta, G. de (1987). *Colóquio dos Simples e Drogas da Índia*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Parafita, A. (2006). *A Mitologia dos Mouros (Lendas, Mitos, Serpentes, Tesouros)*. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro.
- Pereira, P. (1995). «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo». Pereira, P. (dir.), *Do «Modo» Gótico ao Maneirismo*. Vol. 2 de *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 115-55.

- Resende, G. de (1752). *Chronica del Rey Dom Ioam II*. Lisboa: Officina de Manoel da Sylva.
- Resende, G. de (1993). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 5 vols. Fixação do texto e estudo de A.F. Dias. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rocha, A. Crabbé (1993). «João Roiz de Sá». Tavani, G.; Lanciani, G. (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 338.
- Rodrigues, M.I. Resina (2002). «Um adeus com muitos sorrisos». *Leituras*, 11, 103-9.
- Rodrigues, M.I. Resina (2004). «Lisboa 1521: as Cortes na corte». *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 37-51.
- Rouanet, L. (1901). *Autos, Farsas, y Coloquios*. 4 vols. Publiée par L. Rouanet. Barcelona; Madrid: L'Avenç; Murillo.
- Rueda, L. de (1967). *Eufemia. Armelina*. Estudio, ed. y notas de F. González Ollé. Salamanca: Anaya.
- Sancha, J. de (1950). *Romancero y Cancionero Sagrados*. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles por Don Justo de Sancha. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles.
- Sánchez de Badajoz, D. (1886). *Recopilación en metro*. Reimpresión del ejemplar único por el excmo señor D.V. Barrantes. 2 vols. Madrid: Librería de los Bibliófilos.
- Silva, A. de Morais (1789). *Diccionario da Lingua Portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*. 2 vols. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Sloman, A.E. (1949). «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega». *The Modern Language Review*, 44(2), 207-17. <https://doi.org/10.2307/3716981>.
- Stegagno Picchio, L. (1999). *Mar Aberto. Viagens dos portugueses*. Lisboa: Caminho.
- Teyssier, P. (1982). *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- Teyssier, P. (2005). *A Língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Timoneda, J. de (1911). *Obras completas*. Estudio de M. Menéndez Pelayo. 2 vols. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech.
- Tomé, J. Ferreira (1954). *Duas fases da vida de Gil Vicente*. Lisboa: s.e.
- Typotius, J. (1601). *Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum*. Pragae: s.e.
- Vasconcelos, J. Ferreira de (1787). *Comedia Ulysippo*. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- Vega, L. de (1918). *Obras dramáticas V*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Vega, L. de (1963). *Obras VI. Autos y coloquios I*. Ed. y estudio preliminar Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas, 189-91. Biblioteca de Autores Españoles.
- Viana, A.R. Gonçalves (1892). *Deux faites de phonologie historique portugaise. Mémoire présenté à la 10ème session du Congrès internationale des orientalistes*. Lisboa: Imprimerie Nationale; Société de Géographie de Lisbonne.
- Vicente, G. (2002). *As Obras*. 5 vols. Direcção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

La poética ecofeminista de María Sánchez

Carlos Frühbeck Moreno

Università degli Studi di Enna «Kore», Italia

Abstract This article aims to study María Sánchez's poetry from an ecofeminist point of view. In particular, her work *Cuaderno de campo* is interpreted – following her last essay *Tierra de mujeres* – as an attempt to create a new feminine voice through the transgression of fixed discursive patterns. Specifically, we will focus on how poetry can 'sabotage' scientific discourse in order to build a new narrative that is able to overcome an approach to the natural world based on domination and exploitation. In fact, from its closeness to Nature, this voice claims a new identity based on the ethics of care and the understanding of the world as a web where all living things depend on each other.

Keywords María Sánchez. Poetry. Spanish Contemporary Literature. Ecocriticism. Feminism.

Sumario 1 Introducción. – 2 Una poética ecofeminista. – 3 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-03-26
Accepted	2020-03-23
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Frühbeck Moreno, C. (2020). "La poética ecofeminista de María Sánchez". *Rassegna iberistica*, 43(113), 25-40.

1 Introducción

Críticos como Vicente Luis Mora han analizado el éxito que supuso entre los lectores de poesía la publicación de *Cuaderno de campo* de María Sánchez (cf. Cánovas 2018, 357) en la estela de una moda editorial de recuperación del mundo rural. Esta responde en general a una tendencia ‘retrotópica’: es decir, hablamos de la construcción de utopías dentro de las estancias inevitablemente abandonadas del pasado. Quizá por ello, los resultados obtenidos son de irregular calidad estética (Mora 2018, 204-5). A pesar de todo, Mora sitúa a María Sánchez entre los poetas neorrurales «pragmáticos», los de más valor (2018, 215). Nos referimos a aquellos escritores que, más que buscar en este universo un retorno a unos orígenes inevitablemente idealizados, reflexionan sobre su vivencia efectiva; en el caso de la poeta, como veterinaria de ganado. Este será nuestro primer punto de partida.

Por otra parte, el feminismo militante de la autora también ha llamado la atención a los estudiosos. Para Ana Cánovas (2018, 358-61), la labor literaria de Sánchez se sustancia en una reivindicación tanto de un ámbito rural particularmente castigado como de la identidad femenina como garante de dicho entorno. La escritora propone una voz propia para la mujer, la explicitación de una narrativa¹ invisible, que discurre oculta, sin que nadie la escuche, en un mundo hasta el momento narrado en términos masculinos.²

De acuerdo con lo dicho, este trabajo se plantea en el ámbito de la ecocrítica: propondremos una lectura de Sánchez en la que la poesía se convierte a través de la crítica a las narrativas que separan al ser humano de la naturaleza en una invitación a la práctica de una ética basada en el cuidado (cf. Iovino [2006] 2014). Para ello, se partirá de la idea de que todos los seres que participan del mundo están interconectados entre sí (Campos López 2018, 171). De acuerdo con lo dicho, nos moveremos dentro de las coordenadas del ecofeminismo, movimiento con el que observamos que la escritura de María Sánchez mantiene notables afinidades. En otras palabras, nos aproximaremos a lo que Forns-Broggi denomina el don de la voz femenina: nos referimos al «sujeto femenino que rehúsa a autodefinirse según la autoridad patriarcal, y más aún, a separarse de los terrenos ‘naturales’ que suelen ser concebidos dentro de un dualismo entre cultura y na-

1 Por narrativas entenderemos, de acuerdo con la propuesta de Mona Baker (2006, 3-4), el conjunto de las historias a través de las que se articula la percepción de la realidad de una comunidad interpretativa; las acciones de sus miembros intentarán ser siempre coherentes con el universo que producen. Uno de los objetivos de este trabajo es demostrar que a través de la subversión de las convenciones discursivas es posible crear nuevas narrativas y, por tanto, nuevas formas de entender y relacionarse con el mundo.

2 M. Sánchez, «La primera mujer», *El País*, 10 de noviembre de 2018, https://elpais.com/elpais/2018/11/08/ciencia/1541673623_791092.html.

turalidad que se acepta sin discusión» (Forns-Broggi 1998, 222). Como veremos a continuación con detalle, hablamos de una identidad que se construye precisamente en los espacios marginales a los que ha sido relegada por el patriarcado y la razón desvinculada.

Nuestro corpus de estudio está formado por los dos libros publicados por Sánchez hasta ahora: el poemario *Cuaderno de campo* y el ensayo *Tierra de mujeres*, que nos servirá sobre todo para apoyar nuestro comentario a la colección de poemas.

2 Una poética ecofeminista

Para el ecofeminismo, la naturaleza es una red en la que entre todos sus elementos se establecen relaciones de interdependencia no jerarquizadas. Sin embargo, no es esta la perspectiva dominante. Como sabemos, con el advenimiento de la primera modernidad, la naturaleza pasa de ser un macrocosmos orgánico a entenderse como el espacio salvaje de los instintos animales (Merchant 1993, 130-1). Por ello, está destinada a ser dominada por la razón humana, entendida ahora como una entidad desvinculada del cuerpo (164-5). En otras palabras, se establece una dicotomía entre la razón y la naturaleza (Plumwood 2003, 45-8). En esta oposición, el espacio discursivo de la mujer se sitúa al lado de la naturaleza: por un lado, será considerada como un ser pasivo que habita el mundo de forma irracional; solo será útil para crear el «contexto» en el que tiene lugar el éxito masculino (2003, 20-2). Sin embargo, por otro, también será la corruptora de esta racionalidad: será la bruja que intenta destruir al hombre por formar parte de un mundo en el que no se respetan las jerarquías (Merchant 1993, 131 y ss.).

Desde un punto de vista más amplio, para Ortner (1979, 127), la razón de esta lectura residiría en la consideración de la mujer como mediadora entre la naturaleza y la cultura. El motivo – siguiendo a Beauvoir – es que la mujer es entendida como «víctima de la especie» (Ortner 1979, 118) en primer lugar por su anatomía, que la emparentaría con la animalidad y la suciedad: pensemos en la función nutritiva de los pechos, la recurrencia de las menstruaciones (cf. Thiébaud 2018, cap. 3), el sacrificio físico que supone el embarazo. Por ello, las mujeres estarían más cerca de la naturaleza que los hombres y deberán ser sometidas: son un agente contaminante para la cultura. Por eso, en muchos entornos, los hombres jóvenes deben pasar por ritos de iniciación que los limpien del contacto prolongado con la madre a lo largo de la infancia (Ortner 1979, 122-3).

¿Cómo podrá entonces la mujer cambiar su espacio, situarse en una narrativa alternativa? Una pista nos la ofrece Martín López Ve-

ga³ en una lectura de *Cuaderno de campo* que compartimos: más que ocupar los espacios que estaban reservados al hombre, la mujer debe convertir el lugar discursivo en el que se ha visto confinada en ámbito de su afirmación. Dicho en otras palabras, el ecofeminismo invierte los términos: da un valor positivo a la relación que se establece entre mujer y naturaleza (Plumwood 2003, 8). Y esta nueva lectura propone nuevos modelos femeninos: se trata de una identidad vinculada a una ética del cuidado, inevitablemente crítica con cualquier relación basada en el dominio (Puleo 2013, cap. 9). Por eso mismo, la respuesta ecofeminista opone a las metanarrativas⁴ que justifican la explotación tecnológica otras que defienden la cura de todos los seres vivos (Bate 2000, cap. 4), desde un entendimiento de la naturaleza como madre nutricia dentro de la que todas las formas de vida están emparentadas (Merchant 1993, 2-5) y dotadas de voz propia (cf. Gruen 1993, 79-81). Si el pensamiento de matriz cartesiana ha impuesto, como hemos visto, que mujeres y animales deben ser dominados por la razón desvinculada, el ecofeminismo no pretende sustituir una dominación por otra: niega cualquier tipo de jerarquía, cualquier pensamiento organizado sobre dualismos (cf. King 1989). Por ello, la ética del control es sustituida por una ética de la responsabilidad (Gaard 1993, 1-3). La imagen femenina que Sánchez nos ofrece en su ensayo *Tierra de mujeres* está estrechamente ligada a estos planteamientos:

Porque pensaba en mis abuelas y en todas las mujeres de los pueblos. En sus casas. Con las puertas abiertas, con los zaguanes siempre encendidos. Unas pendientes de las otras, cuidándose entre ellas. Cruzando sus calles con las ollitas calientes, con cestos llenos de huevos y verduras, con el pan bajo el brazo. Compartiendo. Sin necesidad de buzones ni de pegatinas. Sin necesidad de que alguien piense como original e innovador algo que es tan primario y que llevamos tan dentro: el afecto y los cuidados hacia los que nos rodean. El apego y la atención. La comunidad y sus vínculos. (Sánchez 2019)

Por todo lo dicho, la perspectiva ecofeminista es, ante todo, una crítica a las narrativas que nacen de las dicotomías cartesianas. Y a través de esta crítica, como se defiende continuamente a lo largo de *Tierra de mujeres*, se originará una nueva voz femenina que se sitúa en una trama diferente. Como señala la misma Sánchez, el objetivo de su generación debe ser:

3 M. López Vega, «María Sánchez: cuando el poema emociona pensando», *El Cultural*, 8 de mayo de 2017, <https://www.elcultural.com/blogs/rima-interna/2017/05/maria-sanchez-cuando-el-poema-emociona-pensando/>.

4 Por metanarrativas entendemos las narrativas maestras, generales, de las que todos formamos parte como miembros de una sociedad (Baker 2006, 44-5).

rescatar a todas esas mujeres que han quedado apartadas a lo largo de los años, sin voz, como se dejan solos, sin remordimiento ninguno, a esos muebles de algunas casas vacías. (2019)

Sin embargo, la búsqueda de una nueva voz no corresponderá solo a la mujer, sino también al mismo habitante del medio rural, cuya historia siempre ha contado alguien ajeno. Las consecuencias saltan a la vista: «Nos inferiorizan. Porque no nos dejan hablar» (Sánchez 2019). Por todo lo dicho, volviendo a *Cuaderno de campo*, no es sorprendente que en este libro la escritura de poesía se entienda como una actividad transgresiva dirigida a la creación de nuevas identidades. Y es que la lírica es un modo a través del cual un sujeto cargado de incertezas sobre sí mismo intenta crear un orden nuevo a través del lenguaje (Mora 2016, 46): en otras palabras, se busca en el idioma la proposición de una nueva forma de vida (2016, 46) que se manifiesta, en primer lugar, en la elocución. De hecho, la misma Sánchez considera que la escritura de *Cuaderno de campo* tiene como punto de partida esta búsqueda. Buena prueba de ello sería la proposición de una lectura diferente de los propios orígenes familiares como una de las causas de la redacción del libro: «Tuve que escribir y publicar un libro, *Cuaderno de campo*, para que las historias de mi familia comenzaran a caminar solas por la casa sin miedo ni pudor» (Sánchez, 2019). Veamos a continuación de qué manera se produce este proceso. Una primera pista nos la ofrece el poema de apertura de la parte titulada «Los animales buscan sitios difíciles para morir»:

I

Soy de la tercera generación de hombres que vienen de la tierra y de la sangre. De las manos de mi abuelo atando los cuatro estómagos de un rumiante. De los pies de mi bisabuelo hundiéndose en la espalda de una mula para llegar a la aceituna. De la voz y la cabeza de mi padre repitiendo *yo con tu edad yo y tu abuelo yo y los hombres*. (Sánchez 2017, 67)

Una adecuada clave de lectura nos la ofrece de nuevo el ensayo *Tierra de mujeres*. Allí María Sánchez nos presenta la identidad de la mujer rural como prisionera de la narrativa masculina dominante. El hecho de que «los hombres de sangre y tierra nunca lloran, no tienen miedo, no se equivocan nunca. Siempre saben lo que hay que hacer. Siempre» (Sánchez 2019) y que por ello su voz colonice los espacios de lo femenino, como sucede con la naturaleza, hace que Sánchez confiese que en su infancia deseaba ser también un hombre para poder tener una historia: esa era la única manera de poder formar parte de su saga familiar. De ahí que en este mismo ensayo Sánchez cifre como objetivo final de su escritura el descubrimiento de una «narra-

tiva invisible». Nos referimos a la que protagonizan «las mujeres de mi casa. Como la umbría, esa zona de laderas en la que apenas llega el sol. Esas vertientes que, por su orografía, quedan dedicadas a la sombra» (Sánchez 2019). Obsérvese cómo en el poema que citamos el yo poético sitúa su identidad en una sucesión de figuras masculinas y, sobre todo, cómo en la reproducción final de las palabras del padre, gracias a la ausencia de puntuación y, por tanto, a la desaparición de cualquier información sobre la prosodia, se superponen dos interpretaciones. Por un lado, el «tu» funciona solamente como determinante posesivo: la identidad queda definida por el vínculo familiar con un hombre. Sin embargo, también es posible otra lectura: el «tu» - siempre sin tilde - en realidad es un pronombre que se inserta en la enumeración y que establece un vínculo, no de dependencia, sino de interdependencia, con los demás elementos. Esta es la interpretación que más nos interesa. Y es que contar la propia historia familiar «de otra forma» es proponer una interpretación de las narrativas alrededor de las cuales se organiza precisamente el concepto de familia (Baker 2006, 28-30) para cuestionarlas; este cuestionamiento tiene como finalidad crear un conflicto que proporcione un nuevo espacio, un nuevo rostro a la mujer. Por otra parte, la cita que encabeza esta parte del volumen también nos ofrece otra pista interpretativa:

En Nueva York el estornino europeo - hay una auténtica plaga aviar que se extiende desde Alaska hasta México - fue introducido porque a alguien se le ocurrió la idea de que la ciudad sería más refinada si Central Park albergaba todos y cada uno de los pájaros mencionados en las obras de Shakespeare. (Weisman cit. en Sánchez 2017, 65)

Como se ve, la narrativa dominante no promueve una relación con la naturaleza en la que el hombre es «un elemento más del paisaje, algo que no interviene ni rompe el ritmo propio del campo» (Sánchez 2019). Más bien, es un ser que trata de convertir la naturaleza en la imagen que la cultura construye de ella. La cultura, de esta manera, se convierte en un elemento que coloniza la realidad. Y, al intentar construirla a su imagen y semejanza, termina por destruirla. Por ello, se puede entender la poética de María Sánchez esencialmente como una actividad de subversión que persigue el cuestionamiento de una serie de narrativas nocivas tanto para su condición femenina como para la naturaleza en general.

Con Stierle (1999, 219-20) se puede caracterizar la lírica contemporánea como un ejercicio continuo de subversión de esquemas discursivos previos; en la lírica se daría la transformación de una sucesión ordenada de contextos en simultaneidad a través de la distancia temática y la inversión metafórica; estos ejercicios nos per-

mitirían observar la diferencia en lo aparentemente idéntico (Stierle 1999, 220-1). El resultado de esta transgresión es que la identidad que se manifiesta en el discurso lírico es de naturaleza quebradiza, precaria (1999, 222). Y es que esta se manifestará como un continuo proceso de búsqueda y construcción: la subversión hace que el sujeto deje de ser una función del discurso para que este último se convierta en una función del primero (1999, 224). Un buen ejemplo nos lo ofrece el primer poema de «Escribo nido no pecho no carne no cielo». La autora consigue de forma afortunada proponer una nueva identidad a través del diálogo con los moldes discursivos propios de un manual de metodología para el estudio del comportamiento animal:

I

Solo hay una forma correcta de llevar un registro de aves:

- el sujeto que observa y anota siempre es el mismo
 - las manos que agarran siempre son las mismas
 - los animales que escriben tarde o temprano hacen el nido
 - en ningún caso se permitirá el retorno de un animal del cuaderno enfermo al cuaderno sano
 - las aves y este cuerpo siempre buscaron la caída
 - hombres y animales siempre comparten la misma página
- (Sánchez 2017, 57)

La prosa aséptica propia del discurso científico se va contaminando progresivamente con afirmaciones que paradójicamente conservan sus características: se trata de enunciados en los que la objetividad se manifiesta, por ejemplo, a través de la pasiva refleja u oraciones impersonales con el verbo *haber*. Hay que subrayar que se trata de textos en los que la subjetividad aparece de forma implícita: los enunciados 'hacen como si' no hubiera un vínculo entre esta y lo afirmado. Esto se consigue a través de la eliminación de marcas lingüísticas que señalen al locutor (Kerbrat Orecchioni 1997, 195). Por otra parte, como sabemos, el éxito en la aplicación de una metodología para un estudio descriptivo reside en su capacidad para medir unas variables establecidas con el apoyo de bibliografía consolidada (Hernández Sampieri et al. [1991] 1998, 60-1). El hallazgo estético de este poema reside precisamente en que la subjetividad se manifiesta indirectamente a través de la creación de unas condiciones de observación que entran en radical colisión con lo dicho. Sánchez es consciente de que la separación entre objeto pasivo que es contemplado y sujeto activo que contempla delata una voluntad de dominación del segundo sobre el primero (Serres 1995, 58-9). Por eso, en el poema, a pesar de que no hay indicadores lingüísticos que delaten

de forma explícita la presencia del yo poético, las particulares condiciones que plantea informan de la presencia de una identidad que funciona como una suerte de ácido corrosivo sobre la narrativa comúnmente aceptada: la dominación es sustituida por la interdependencia («hombres y animales siempre comparten la misma página») y la condición que posibilita la objetividad es sustituida por una reflexión que poco tiene que ver con el discurso científico oficial («las aves y este cuerpo siempre buscan la caída»).

Es interesante señalar que, por su naturaleza implícita, el lector debe construir la naturaleza del yo poético a través del ejercicio de la inferencia: como ya hemos dicho, el discurso se convierte en función del sujeto; a través de las pistas que le proporciona el texto, se debe crear un contexto adecuado para la comprensión de la naturaleza del enunciador (Luján Atienza 2005, 92). Esta identidad, por haber sido obtenida precisamente a través de la inferencia, estará formada por un haz de implicaciones difícilmente parafraseables en su totalidad, a medio camino entre lo dicho y lo mostrado. En su interpretación no será desdeñable la dimensión emocional (cf. Sperber, Wilson 2015, 122 y ss.).

En *Cuaderno de campo* esta identidad precaria se traducirá en el plano rítmico en unos movimientos discursivos imprevisibles, que darán al poema una particular personalidad (cf. Benveniste 2010, 396; Provencio 2017, 97). Un primer aspecto destacable es la inestabilidad a lo largo de toda la obra en el uso de la puntuación. Como bien se sabe, en el verso libre, su eliminación trae como consecuencia la eliminación de cualquier seguridad prosódica (Provencio 2017, 101-2). Esto causa la multiplicación de los posibles sentidos. Las palabras quedan como flotando sobre la página en blanco, como rechazando cualquier orden discursivo, o, mejor dicho, como en continuo proceso de metamorfosis. En este libro, en general, a pesar de su tono conversacional aparentemente simple, se nos propone una constelación de ritmos herederos de las vanguardias, en cuanto que introducir la ambigüedad en el discurso puede entenderse como una revuelta contra la autoridad establecida (Solanas Jiménez 2001, 20 y ss.). No nos engañemos: se trata de técnicas de escritura que tienen como objetivo la creación de relaciones inéditas entre las palabras (2001, 28). A través de esta superación de los moldes previos, el verso se convierte en expresión radical de una personalidad (Utrera Torremocha 2010, 104-5) que se opone a lo comúnmente aceptado. Por ello, como veremos a continuación, se hará necesaria la creación de nuevos códigos con elementos que forman parte del texto artístico pero que nunca antes habían sido tenidos en cuenta para su interpretación (Posner 1999, 132). Veamos un ejemplo de la primera parte del libro, «La primera mancha»:

II

Algo así tiene que ser el hogar:

Oír fandangos mientras las ovejas van
tras sus corderos

Rebuscar con los dedos en sus raíces

Ofrecer a los tubérculos los tobillos

Convertir la voz en ternura
y en presa

Prometerme una y otra vez
que nunca escribiré en vano
un libro con las mismas
manchas (Sánchez 2017, 19)

Hay que señalar que la casi total ausencia de puntuación hace que el ritmo se base en que cada estrofa inicia con un infinitivo. El uso de una forma verbal no personal crea un efecto estético interesantísimo: una fuerte sensación de intemporalidad. Es como si todo sucediera simultáneamente. Es como si ese hogar siempre hubiera existido, al menos en el espacio del poema. Otro elemento que sirve para marcar el ritmo es el cambio de verso. De acuerdo con Agamben (1989, 27), este, con la ocasional aparición del encabalgamiento, funcionaría como una suerte de categoría prosódica vacía que hace que el lector se concentre en cómo su respiración hace avanzar el poema. En el verso libre, su efecto se multiplicaría: el cambio de verso no dependería de un diálogo con unas normas métricas establecidas, sino exclusivamente de la voluntad del poeta (cf. Provencio 2017, 58-64). De esta forma, el aliento personal que se manifiesta en el verso libre serviría para, a través del encabalgamiento, a través de la ruptura inesperada de la sintaxis, destacar o establecer contrastes entre diferentes elementos lingüísticos. En este poema, este recurso permite subrayar los vínculos que existen entre seres que dependen entre sí («las ovejas van | tras sus corderos»), entre conceptos («en ternura | y en presa») o subrayar un dato clave para entender la poética de María Sánchez: la relación que existe entre escritura e impureza («un libro con las mismas | manchas»).

Y es que a lo largo del libro es recurrente la asociación entre literatura y suciedad. Para Sánchez, a fin de que la poesía pueda transgredir y contar de otra forma, esta debe identificarse de forma inevitable con lo impuro, porque es precisamente en esta impureza donde se cifra la identidad femenina. De nuevo, la mujer no busca cambiar

el espacio que le ha asignado la cultura, sino utilizarlo para crear un nuevo tipo de ética respetuosa con el mundo en el que vive. De esta forma se plantea la cuestión en *Tierra de mujeres*:

Pero no la voz o el lenguaje nos ayudan a levantarnos y a continuar. Quizá hay que irse a un aspecto más terrenal, más corpóreo, más instintivo. Que tiene que ver con de dónde venimos, de dónde nacemos. Porque no es fácil encontrar una narración, un cuento o una historia, una mitología incluso, donde los protagonistas y los dioses nazcan del excremento, del fluido como la sangre o los líquidos maternos que se forman en la placenta. De lo que erróneamente consideramos sucio. Esta imagen que no nombramos, que no contamos, que pertenece a un tiempo borroso que no encaja en nuestros recuerdos de niñez y primeras palabras está ligada irremediablemente a la mujer. (Sánchez 2019)

Como se dice en el poema de apertura de *Cuaderno de campo*, «[a]sí es como sucede de nuevo la mancha, la vida» (Sánchez 2017, 17). De acuerdo con Élise Thiébaud (2018, cap. 2), la aceptación de los propios flujos, de la propia carne, es necesaria para que la mujer pueda construir una identidad independiente. Para la estudiosa francesa es necesario despojar procesos corporales como la menstruación de las lecturas culturales que los estigmatizan (2018, cap. 2). Solo desde esta perspectiva es posible construir una identidad femenina que se vea libre de las relaciones de dominación que impone el pensamiento abstracto. Obviamente esta lectura también sirve para explicar en parte la potente plasticidad, la corporalidad, de las imágenes que se despliegan en estos poemas.

Para terminar, se hace necesario estudiar un ulterior aspecto: cómo se afronta la representación de los animales en *Cuaderno de campo*. Ya hemos indicado más arriba que el ecofeminismo defiende la sustitución de las relaciones jerárquicas por relaciones de interdependencia. A todo esto hay que añadir que, como también hemos dicho ya, para esta perspectiva, tanto mujer como animal han sido tradicionalmente considerados elementos nacidos para ser dominados, explotados, por la razón masculina; para ello, han sido insertados en unas narrativas que toman como punto de partida la figura masculina del cazador tribal y que desembocan en una visión mecanicista de un mundo que el hombre debe aprender a controlar (Gruen 1993, 62-4). En este sentido, se puede afirmar que la relación entre hombre y animal - y, por ende, mujer - está mediada, traducida, por una suerte de orientalismo (Pálsson 2001, 85-8; cf. Haraway 2008, 4-5) que justifica su subordinación. Desde esta perspectiva, el animal solo sería leído a partir de su posible utilidad. Particularmente llamativa es la justificación cartesiana de este punto de vista: el animal en realidad sería una especie de máquina y, por tanto, sería incapaz

de sufrir (Garrard 2012, 148). Una lectura alternativa sería considerar que cada organismo se encuentra en el árbol filogénico en el lugar que le corresponde, sin que por eso sea superior o inferior a ningún otro (2012, 151).

En lo que se refiere a *Cuaderno de campo*, la representación de los animales se basa sobre la presunción de que su lectura en términos antropomórficos o de la humanidad en zoomórficos (Garrard 2012, 153 y ss.) resulta a todas luces insuficiente: hay a lo largo del libro una aguda conciencia, expresada de forma indirecta, del hiato que existe entre las percepciones del mundo de las diferentes especies (2012, 165). Por ello, para explicar las relaciones entre humanos y animales, Sánchez opta de nuevo porque el lector realice inferencias a partir de la transgresión discursiva que conduce a la proposición de nuevas narrativas. De esta forma, es común que se intente describir el yo poético en términos zoomórficos: se toman como punto de partida las conclusiones de estudios sobre el comportamiento animal para describir la propia humanidad. Sin embargo, la labor que realiza el poema no consiste en encontrar una equivalencia exacta entre ambos comportamientos. Más bien, como hemos visto más arriba, consiste en subrayar la insuficiencia de lo establecido para explicarlos. Un buen ejemplo nos lo proporciona el siguiente poema:

INSTINTO DE

Algunas enfermedades hacen perder el sentido de la huida al animal.

no estoy enferma
pero tampoco huyo
a lo mejor es que simplemente
quiero que me atrapen:
un cepo quizás es anestesia

luego vendrá
la venda contra la herida (Sánchez 2017, 70)

El yo poético reflexiona sobre la afirmación inicial al oponerla a la propia experiencia. Sin embargo, se trata de una experiencia que se nos presenta totalmente descontextualizada; el discurso, a la vez sencillo y ambiguo, aparece como hecho jirones. Esto ocurre, de nuevo, por el juego con la ausencia y presencia de marcas prosódicas a lo largo de la segunda y la tercera estrofas. Solo hay dos puntos: estos sirven, sobre todo, para respirar lentamente y destacar más todavía la afirmación en cursiva; sin embargo, no queda del todo clara la relación que se establece entre esta y todo lo anterior. La necesidad de realizar inferencias sin contar con los datos necesarios para ob-

tener la información relevante tiene como consecuencia que el lector sienta que el punto de partida es a todas luces insuficiente para entender al yo poético y quizá para entender a los animales. Vemos la superficie del sufrimiento y de la curación («luego vendrá | la venda contra la herida»); sin embargo, solo somos capaces de inferir de forma insatisfactoria su verdadera naturaleza a partir de la información que se nos brinda.

¿Qué relación mantendrá entonces la mujer con la naturaleza? En *Cuaderno de campo* se entiende lo femenino como principio que se ocupa del cuidado y de la nutrición de los seres vivos. Veamos cómo se representa el cuerpo:

V

porque vosotros con esta parte de mi cuerpo os comportáis
como pájaros
porque a todos vosotros os cobijé en la misma región anatómica
y, aunque solo sepa de cuerpos y enfermedades de animales,
podría equipararme con cualquiera de ellos y deciros que
tengo el corazón de vaca
tengo los dientes de perro
tengo la placenta de yegua
tengo el vientre lleno de leche de gato para las crías que
invento [...] (Sánchez 2017, 61)

El objetivo de este poema es, por un lado, transformar la identificación metafórica entre ser mujer y animal en identificación metonímica (cf., para la literatura en lengua inglesa, Bate 2000, cap. 4): la conversión del cuerpo humano en contenedor de vísceras animales sirve para informarnos de que todos los seres vivientes se pueden situar dentro del mismo dominio cognitivo. Por otra parte, la metonimia es también signo de que existe una relación de mutua dependencia que garantiza la supervivencia de todas las especies: en esta nueva historia, la mujer existe por todos los animales a los que acoge; estos la necesitan para sobrevivir. Esta idea se desarrolla ulteriormente al final del poema: la mujer no solo es hogar sino también alimento. Nutre los seres que la habitan. Y lo hace de forma afortunadísima a través del contraste entre un versículo entendido como exploración de los límites de la enunciación, como superación de las fronteras que impone la respiración (Provencio 2017, 137-8; cf. Paraíso 2002, 205-6) y los breves versos que cierran el poema. El efecto es espléndido: es como si este enorme cuerpo femenino se expandiera a través del discurso y después se contrajera en un latido. En la condensación que es el verso final se resume una ética basada en el cuidado de todos los seres vivos:

[...]

Porque habéis aprendido como esa especie de pájaro a construir solo el nido en árboles que se preparan para morir.

Porque habéis elegido lo que se esconde y lo que hace latir, el mismo fluido incansable infinito de la noche.

Mientras os lloro,

Mientras con mi propio cuerpo

os doy de comer. (Sánchez 2017, 62)

3 Conclusiones

La lectura que hemos propuesto de *Cuaderno de campo* con el apoyo de *Tierra de mujeres* nos ha dejado una serie de interesantes conclusiones. En primer lugar, hemos entendido el libro como el intento de creación de una nueva identidad femenina, una voz propia que haga explícitas las narrativas que hasta el momento ha mantenido ocultas en el medio rural la voz masculina dominante. Para la creación de dicha identidad, con Stierle, Sánchez considerará la poesía como una suerte de ejercicio de subversión de los moldes discursivos más estables: hemos prestado particular atención a cómo hace esta labor con las convenciones discursivas de la ciencia. Será a través de la transgresión como, siempre frágil y quebradiza, emergerá esta voz femenina. Entre las técnicas de subversión que utiliza hemos prestado más atención a aquellas relacionadas con el ritmo: a través del verso libre la poeta consigue introducir la dosis de ambigüedad necesaria para hacer saltar cualquier estabilidad discursiva.

En segundo lugar, hemos trazado a grandes rasgos las características de esta nueva voz femenina y la historia que protagoniza: en armonía con las directrices del ecofeminismo nos hemos encontrado con una mujer que, desde su cercanía a la naturaleza, desde ese ámbito que le impone la razón cartesiana, consigue hacerse oír; consigue articular una nueva ética basada en el cuidado. Esta nueva identidad nacerá en primer lugar de una lectura positiva de todos los elementos que la condenaban a existir como un ser inevitablemente subordinado. En otras palabras, nos encontramos con una mujer que consigue afirmarse precisamente en los espacios de su aparente marginación.

Bibliografía

- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Trad. de L. Silvani. Barcelona: Península. Trad. de: *Idea della prosa*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- Baker, M. (2006). *Translation and Conflict. A Narrative Account*. New York: Routledge.
- Bate, J. (2000). *The Song of the Earth* [e-book]. London: Picador.
- Benveniste, E. (2010). Problemi di linguistica generale, vol. 1. Trad. di M.V. Giuliani. Milano: Il Saggiatore. Trad. de: *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Campos López, R. (2018). «Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea. Hacia un estado de la cuestión». *Artifara*, 18, 169-204.
- Cánovas, A. (2018). «Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, 351-78. <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12184>.
- Forns-Broggi, R. (1998). «¿Cuáles son los dones que la naturaleza regala a la poesía latinoamericana?». *Hispanic Journal*, 19(2), 209-38.
- Gaard, G. (1993). «Living Interconnections with Animals and Nature». Gaard, G. (ed.), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 1-12.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. London; New York: Routledge.
- Gruen, L. (1993). «Dismantling Oppression: An Analysis of the Connection Between Women and Animals». Gaard, G. (ed.), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 60-90.
- Haraway, D.J. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Hernández Sampieri, R. et al. [1991] (1998). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill.
- Kerbrat Orecchioni, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Trad. de G. Anfora y E. Gregores. Buenos Aires: Edicial. Trad. de: *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Librairie Armand Colin, 1980.
- King, Y. (1989). «The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology». Plant, J. (ed.), *Healing the Wounds. The Promise of Ecofeminism*. Philadelphia: New Society Publishers, 18-28.
- Iovino, S. [2006] (2014). *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni Ambiente.
- Luján Atienza, Á.L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- Merchant, C. (1993). *The Death of Nature. Women, Ecology and Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row Publishers.
- Mora, V.L. (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Veuvert. <https://doi.org/10.31819/9783954878659>.
- Mora, V.L. (2018). «Líneas de fuga *neorrurales* de la literatura española contemporánea», en Topuzian, M. (coord.), «Dossier: Literatura y Estado», núm. extraordinario, *Tropelías*, 4, 199-221. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071.
- Ortner, S.B. (1979). «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?». Harris, O.; Young, K. (comps), *Antropología y feminismo*. Madrid: Anagrama, 109-31.

- Pálsson, G. (2001). «Relaciones humano-ambientales. Orientalismo, paternalismo y comunalismo». Descola, P.; Pálsson, G. (eds), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. Trad. de S. Mastrangelo. México D.F.: Siglo XXI Editores. Trad. de: *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. London; New York: Routledge, 1996.
- Paraíso, I. (2002). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.
- Plumwood, V. (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. London; New York: Routledge.
- Posner, R. (1999). «Comunicación poética frente a lenguaje literario o la falacia lingüística de la poética». Mayoral, J.A. (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 125-36.
- Provencio, P. (2017). *Un curso sobre verso libre*. Madrid: libros de la resistencia.
- Puleo, A.H. (2013). *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*. Valencia: Ediciones de la Universidad de Valencia.
- Sánchez, M. (2017). *Cuaderno de campo*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural* [e-book]. Barcelona: Seix-Barral.
- Serres, M. (1995). *The Natural Contract*. Trad. de E. MacArthur y W. Paulson. Ann Arbor: University of Michigan Press. Transl. of: *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions François Bourin, 1992.
- Solanas Jiménez, M.C. (2001). *La poética futurista*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Sperber, D.; Wilson, D. (2015). «Beyond Speaker's Meaning». *Croatian Journal of Philosophy*, 15(44), 117-49.
- Stierle, K. (1999). «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin». Cabo Aseguinolaza, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 203-68.
- Thiébaud, É. (2018). *Questo è il mio sangue: Manifesto contro il tabù delle mestruazioni* [e-book]. Trad. di M. Botto. Torino: Einaudi. Trad. di: *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*. Paris: Éditions La Découverte, 2017.
- Utrera Torremocha, M.V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.

Mito y antropogonía en la literatura hispanoamericana

Hombres de maíz, de Miguel Ángel Asturias

José Manuel Losada

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract In Mayan civilization, collective imagination about the origin of human beings follows its own patterns. Quichean mythology tells of the hazardous process that, after various failed attempts, ended in the creation of first human beings from corn. *Men of Maize (Hombre de maíz)*, by Miguel Ángel Asturias (1949), allows us to delve into this myth of anthropogony: the fight between indigenous people and exploiters of the land is presented as a metaphor for those difficult beginnings and for the commercial corruption of a particularly symbolic food. This article highlights two important debates: that of Deféric and Elda, and that of Hilario Sacayón and Ramona Corzantes; both allow to investigate the mythical themes of magic and nahual, indispensable in the construction of a great central myth in the novel: the creation of man.

Keywords Men of Maize. Miguel Ángel Asturias. Myth. Myth Criticism. Anthropogony.

Sumario 1 La invisible unidad mitológica. – 2 La interdependencia sobrenatural. – 3 Primera discusión (entre don Deféric y doña Elda); la magia negra. – 4 Segunda discusión (entre Hilario y Ramona); el nahualismo. – 5 La catábasis antropogónica.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-12-22
Accepted	2019-12-11
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Losada, J.M. (2020). "Mito y antropogonía en la literatura hispanoamericana. *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias". *Rassegna iberistica*, 43(113), 41-56.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/003

1 La invisible unidad mitológica

Para el investigador habituado a navegar en aguas de la mitología europea, apenas hay algo extraño cuando aborda textos hispanoamericanos donde se hace patente el mito de la tradición occidental u oriental asimilada; valgan los ejemplos del poema *El Golem* (Borges) o del poemario *Fénix de madrugada* (Arteche); el primero se centra en un mito de la mitología judía bien aclimatado a través de Europa del Este, y el segundo adapta - para una situación amorosa particular - otro de raigambre oriental mas admirablemente absorbido por la historiografía helénica.

El viaje de nuestro crítico se complica cuando acomete textos hispanoamericanos donde el mito de la tradición occidental está latente, como *La hojarasca* (Gabriel García Márquez [1955] 1998). El coronel de Macondo se empeña, frente a la oposición del alcalde y su pueblo, en dar sepultura a un doctor extranjero caracterizado en vida por su desapego con los habitantes. Sin duda el epígrafe del libro (una cita de la *Antígona* sofóclea) señala el rumbo; pero ahí concluyen las ayudas explícitas, es más, los numerosos embrollos (disparidad de nombres, caracteres y trama) obligan al crítico a brujulear entre hipótesis sobre las correspondencias de la tragedia griega y la novela iberoamericana.

Todavía hay un escollo más arriesgado para el estudioso de mitología: internarse por textos hispanoamericanos donde la tradición es exclusivamente precolombina, como el código *Chilam Balam*, acertadamente inscrito de modo fragmentario en una de las macroesculturas del *Monumento al Descubrimiento de América* en la plaza de Colón (Madrid), o el breve relato *Chac Mool* de Carlos Fuentes, a medio camino entre el género fantástico occidental y el realismo mágico. Tal es el caso también de *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias (1949), cuya mitología remite exclusivamente a los patrones de la civilización maya. Aun a sabiendas del riesgo, aquí nos aventuraremos entre Escila y Caribdis...

2 La interdependencia sobrenatural

El título de *Hombres de maíz* es elocuente: refiere el origen del hombre, por fin logrado tras tres intentos fallidos de la pareja Huracán e Ixmucané. Los animales del monte no hablaban como los hombres, tampoco los cuerpos hechos de barro - que hablaban, pero no tenían entendimiento - y tampoco, finalmente, los muñecos hechos de manera - que también hablaban, pero no tenían alma y no se acordaban de su Creador. Desechados todos, y regenerada la tierra gracias a un diluvio, la gran pareja de Progenitores se propuso nuevamente hacer al hombre:

«Ha llegado el tiempo del amanecer, de que se termine la obra y que aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, la hija del alba, el hijo del alba; que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra». [...] Se reunieron [...] y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre. [...] Cuatro animales [el gato de monte, el coyote, el perico y el cuervo] les dijeron que fueran a Paxil y les enseñaron el camino de Paxil, y así obtuvieron la comida que entró en la composición de la carne del hombre creado, del hombre formado; esta fue su sangre, de maíz se hizo la sangre del hombre. (*Popol Vuh* 2008, 125)¹

«Los que nos han de sustentar y nutrir», o, en otro lugar, «¿cómo haremos para ser invocados, para ser recordados sobre la tierra?». El proyecto de Huracán y Ixmucané es conseguir seres que los invoquen por su nombre, es decir, que les den una existencia más allá de la energía implícita en la situación de latencia primordial del estado de caos. Como señala Rivera, la mitología maya propone una «interdependencia entre los dioses, que dan vida y alimento a los seres creados, y los hombres, que con el culto y la adoración otorgan a su vez la existencia a los dioses» (*Popol Vuh* 2008, 180).² Este tema, central en la mitología maya, justifica multitud de ritos y prácticas sangrientas

1 Huracán e Ixmucané son también denominados Tepeu y Gukumatz (Corazón del Cielo y Corazón de la Tierra) e Ixpiyacoc e Ixmucané (Tzacol y Bitol, es decir, Creador y Formador). Se trata de las dos parejas de dioses o fuerzas preteológicas que personifican la idea de las dos energías necesarias para poner en marcha el universo: la que reside oculta en el caos primordial (pero rodeada de la luz augural) y la que reside al margen del tiempo. Como es sabido, los mayas utilizaban muchos apelativos, sinónimos y pseudónimos para designar a un mismo personaje, fuera rey, noble o dios (cf. *Popol Vuh* 2008, 217). También Asturias utiliza diversos nombres y sus derivados para cada personaje de su novela. El *Libro del consejo* o *Libro de la comunidad* (c. 1545-58) fue redactado en caracteres latinos por indios mayas alfabetizados a partir de códices pictográficos y tradiciones orales. Posteriormente, esta *Biblia de los mayas Quiché* fue transcrita en columnas paralelas (quiché y español) por el padre Francisco Ximénez en su *Historia de la provincia de Santo Vicente de Chiapa y Guatemala* (c. 1700-15). Diversos investigadores la publicaron seguidamente en Europa: Karl von Scherzer en *Las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala traducidas de la lengua quiché al castellano, por el R.P.F. Francisco Ximenez* (Viena, 1857, <http://www.cervantesvirtual.com>) y el abate Brasseur de Bourbourg en *Popol Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine* (París, 1861, <https://gallica.bnf.fr/>). Para nosotros, las ediciones más relevantes, sin duda, son *Les Dieux, les héros et les hommes de l'ancien Guatemala, d'après le Livre du Conseil*, de Georges Raynaud (París, Éditions Ernest Leroux, 1925) y, sobre todo, *El Libro del consejo*, Georges Raynaud, J.M. González de Mendoza y Miguel Ángel Asturias (trads.), Francisco Monterde (pról.), México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1950 (cf. Mahlke 1998, 47; Quiroa 2012). El manuscrito original del *Popol Vuh* se encuentra en la actualidad en la biblioteca Newberry de Chicago (<https://www.newberry.org/popul-vuh>).

2 La interdependencia es habitual en el universo mitológico postmoderno (cf. la película *Wrath of the Titans* y la serie televisiva *American Gods*): el hombre se confecciona dioses a su medida.

tas, que sustentan la intriga de los diversos episodios de *Hombres de maíz*. Los maiceros, comerciantes sin escrúpulos, queman el bosque, cortan árboles y plantan maíz con objeto de lucrarse:

Tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño, el Gaspar que caía de donde cae la tierra, tierra maicera bañada por ríos de agua hedionda de tanto estar despierta, de agua verde en el desvelo de las selvas sacrificadas por el maíz hecho hombre sembrador de maíz. (Asturias 2014, i, 127)

La construcción paratáctica lo dice todo: no hay solución de continuidad entre el maíz y el hombre, puesto que su carne es maíz. Cuando el uno es atacado, el otro se resiente. Los desmanes cometidos contra el maíz desencadenan las iras del Gaspar Ilom, que - siguiendo los pasos de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué en el *Popol Vuh*³ - emprende una guerrilla impenitente contra los maiceros. Solo la astucia del coronel Gonzalo Godoy puede con él, mediante un veneno que el farmacéutico Zacatón proporciona al indio Tomás Machojón, para que lo beba el cacique durante una celebración. El resto de la historia se resume en la venganza que la tierra toma contra los enemigos del Gaspar.

Uno a uno, todos van a morir bajo la maldición de los brujos de conejos amarillos: Machojón y su mujer, la Vaca Manuela, en el incendio de sus maizales; su hijo Tomás, en una nube incandescente de luciérnagas; el boticario Zacatón y sus cinco hijos, decapitados por los Tecún - cuya abuela, la Vieja Yaca, solo podía curar, según una revelación onírica, si no morían los hijos del cómplice de asesinato; el coronel Godoy y sus soldados, calcinados por llamas en forma de manos ensangrentadas.⁴ Toda la trama está en función de las trope-

³ Hunahpú e Ixbalanqué dan muerte a Vucub Caquix (el sol) y a sus hijos Zipacná (creador de la tierra, asesino de los cuatrocientos muchachos) y Cabracán (el que desmorona la tierra); los tres son dioses de la tercera creación, se vanaglorian por sus riquezas y preceden a los de la cuarta creación, la del hombre (cf. *Popol Vuh* 2008, 64-73).

⁴ Se trata, evidentemente, de una muerte mítica, en este caso mediante el recurso a la magia: «Ni murió quemado ni murió guerreando. Los brujos de las luciérnagas, después de aplicarle el fuego frío de la desesperación, lo redujeron al tamaño de un muñeco y lo multiplicaron en forma de juguete de casa pobre, de maleno de palo tallado a filo de machete» (Asturias 2014, xvi, 463). Sobre el significado de estas muertes en el conjunto de la novela, cf. Santizo 1975, *passim*. Como la crítica ha observado con sagacidad, «técnicamente, la guerra es ganada por los ladinos. [...] Sin embargo, en el plano mítico-simbólico, se le atribuye una victoria al Gaspar Ilom por [...] la transición del espíritu del Gaspar hacia los Tecún» (Arias 2017, 75), que continúan la guerra contra los maiceros y vengan a los asesinos del cabecilla indio. El mal es omnímodo, afecta a todos, en virtud de la estrecha interdependencia entre los dos mundos, natural y sobrenatural. Afectado el maíz, afectado el hombre; podríamos decir, incluso, «infectado el maíz, infectado el hombre». El mismo Asturias utiliza la metáfora del contagio en su reflexión sobre el mito: «cuando hablamos de mitos hablamos de una cosa viviente.

lías de los maiceros contra el maíz de los hombres, esto es, contra los hombres de maíz.

Ninguna de las muertes ni de las heridas es natural: en todas interviene un elemento sobrenatural. Es más, todos estos episodios se resumen en dos temas míticos que marcan de modo preciso, inconfundible, el camino por el que transcurre la novela: la magia negra y el nahualismo, es decir, los embrujos y las metamorfosis.⁵ De hecho, la trama primero nos muestra los efectos de varios conjuros y diversas transformaciones y, solo más adelante, nos entretiene con dos diálogos de dos parejas de personajes sobre la realidad o la ficción de estos temas míticos. Una incursión por estas dos discusiones (ambas ínsitas en el capítulo xvi de la sexta y última parte, titulada «Correo-Coyote») nos ayudará a entender mejor el lugar que los mitos ocupan en *Hombres de maíz* y su íntima relación con el mito cosmogónico de la religión maya.

3 Primera discusión (entre don Deféric y doña Elda); la magia negra

Don Deféric, músico alemán, cree a pies juntillas en la leyenda según la cual María Tecún «tomó tiste con andar de araña» y, a resultas de este veneno, escapó alocada de su casa sin que más se la volviera a ver. De ahí su temor a que la «tecuna» atraiga al empleado del correo y lo precipite por el barranco (en la saca de la correspondencia va su última composición musical, rumbo a Alemania). En el diario del padre Valentín leemos con todo lujo de detalles cómo se fabrica la ponzoña y cómo se provoca la locura de la víctima.⁶ La tal María Tecún, prosigue el clérigo, fue embrujada,

Para mí los mitos son un poco como la malaria. La malaria aparece como un dolor de cabeza, un dolor de estómago; se instala y se extiende. Que es más o menos lo que hacen los mitos. No mueren fácil» (en Harss 1966). El argumento de la novela tiene una inspiración histórica comprobable: «la lucha del jefe ixil Gaspar Iloom - o "Hijom" - en la defensa de sus tierras contra unos colonos mexicanos - "maiceros ladinos" en la ficción - y su muerte en 1890» (Wallas 1999, 135).

5 Conviene distinguir conjuro y embrujo. El primero, en sí mismo, no es mito ni tema mítico; sí lo es que produzca, por intervención de una fuerza sobrenatural, efecto en este mundo.

6 Los brujos o majoleros extienden sobre una esterilla «polvo rojo de tiste, negros granitos de chan, blancor de harina o azúcar de mascabado, miga de pan, miga de tortilla, polvo de rapadura prieta, o de guapinol, o de cualquier otro alimento o condimento, salvo la sal por ser del bautismo. Extendido el polvo, de un bucul o jicara sacan un puño de arañas de grandes patas, gigantonas, y las azuzan con soplidos para que estas corran por todas partes, como locas, sobre el alimento espolvoreado, alimento o condimento, que al quedar rubricado por las huellas de las arañas enloquecidas, se proporciona a la víctima, la cual es asaltada por el deseo de escapar de su casa, de huir de los

y echó a correr por todos los caminos, como loca, seguida por su esposo, a quien pintan ciego como al amor. Por todas partes le sigue y en parte alguna la encuentra. Por fin, tras registrar el cielo y la tierra, dándose a mil trabajos, óyela hablar en el sitio más despacible de la creación y es tal la conmoción que sufren sus facultades mentales, que recobra la vista, solo para ver, infeliz criatura, convertirse en piedra el objeto de sus andares, en el sitio que desde entonces se conoce con el nombre de Cumbre de María Teón. (Asturias 2014, xiii, 368-9)

Varios capítulos antes hemos presenciado la desgarradora escena: el ciego Goyo Yic, gritando «¡María TecúúúÚÚÚn!...», sin apenas poder respirar, «cansado de indagar con las manos, el olfato y el oído, en las cosas y en el aire, por dónde habían agarrado su mujer y sus hijos» (x, 276). Su mujer, que le oye en lontananza, exclama sin dejar de avanzar: «¡Que se lo lleve el diablo!». Asturias primero ofrece dramáticamente la historia y después la leyenda, para mostrarnos la transición del acontecimiento al relato popular del acontecimiento.

La discusión entre Deféric y su esposa gira en torno a la realidad de dicho acontecimiento. Para doña Elda no hay duda: las leyendas son fruto de «la imaginación de los poetas, creídas por los niños y vueltas a creer por las abuelas»; si acaso, solo «las leyendas de Alemania [son] verdaderas» (xvi, 414-15). Su marido replica que:

esa manera de pensar [es] absolutamente materialista y el materialismo es absurdo, porque lo material no es nada más que la materia en una forma pasajera. ¿Qué sería de Alemania sin sus leyendas? ¿Dónde bebió la lengua alemana lo mejor de su espíritu? ¿No manaron las sustancias primarias de los oscuros seres? ¿No ha revelado la nulidad de cuanto tiene límites, la contemplación del infinito? Sin los cuentos fantásticos de Hoffmann... (414-15)

A la opinión de doña Elda, que discrimina sin razón entre tradiciones legendarias, opone don Deféric esta retahíla de interrogantes sin respuesta. No queda él mejor parado que su mujer; menos aún cuando concluye su deslavazado popurrí de argumentos filosóficos – destinados a fundamentar la veracidad de la fantasía en la supuesta solidez del idealismo absoluto – con una sorprendente referencia a unos relatos fantásticos marcados por lo extraño y lo siniestro.

Esta divergencia de opiniones entre Elda y Deféric, reforzada por la debilidad de la argumentación – ausente en boca de la mujer, explícita en la del marido –, acrecienta la perplejidad del lector por

suos, de olvidar y repudiar a sus hijos, a tal grado invierte los sentimientos naturales, este maldito brebaje» (Asturias, 2014, xiii, 369).

cuanto desmiente la imagen más extendida del estereotipo alemán. Desde su entrada en escena, don Deféric es descrito como el típico «bávaro de ojos azules», compositor de piezas musicales «para violín y piano», bebedor de coñac, adornado con «puños blancos» y situado en un entorno sintomáticamente opuesto al mestizaje guatemalteco: «en la luz blanca de su casa, al lado de su esposa blanca, entre azuleas blancas y jaulas doradas con canarios blancos». Estamos muy lejos del «mundo [...] amarilloso que [envuelve] al administrador de correos, “cerdo estúpido en mayonesa”», como Deféric le insulta pocos minutos antes. Así, quien supuestamente más debería diferir de las leyendas mayas es precisamente quien más las defiende, incluso acusando a los «estúpidos» que, como su mujer, tienen «mentalidad europea», es decir, «piensan que solo Europa ha existido, y que lo que no es Europa, puede ser interesante como planta exótica, pero no existe». Por si fuera poco, Deféric representa a «los alemanes» que se lucran del comercio de maíz frente a los autóctonos que se nutren de este cereal sagrado; es decir, el alemán que más defiende las leyendas mayas representa simultáneamente a los maiceros que desprecian las leyendas sobre el maíz, núcleo temático de toda la historia (xvi, 414-15).

¿Cómo es posible que un personaje, procedente del entorno en principio menos proclive a la creencia en la mitología maya, sea precisamente quien más la defiende? Más aún, ¿cómo es posible que la misma leyenda nos sea transmitida por otro personaje - el párroco de San Miguel Acatán -, también procedente del entorno supuestamente menos proclive a la difusión de la mitología maya, cuya firma - «Valentín Urdáñez, presbítero» - rubrica con su autoridad jerárquica la creencia del vulgo? ¿Cómo explicar esta discordancia entre el horizonte de expectativas y la trama textual?

Aquí es donde debe intervenir la hermenéutica. De acuerdo con el principio general de cooperación entre emisor y destinatario, contamos en el enunciado con toda la información necesaria y verdadera, pero transmitida de modo oscuro, ambiguo. Para solventar esta lesión a la regla de la modalidad, se impone recurrir a la regla básica de la relación, según la cual el enunciado debe ser coherente con el conjunto del relato.

En efecto, la desgarradora escena (cap. x) del invidente Goyo Yic - buscando a tuntas por las montañas a su mujer huida sin motivo aparente - repite la precedente (cap. ii) del Gaspar Ilom - abandonado por su mujer, la Piojosa Grande - y precede la siguiente (cap. xiii) de Nicho Aquino - que no encuentra a la suya, Isabra, tras entregar la saca de la correspondencia en San Miguel Acatán. El hechizo es eficaz, verdadero.

No faltan correspondencias entre los poderes activos en la novela y otros de la mitología clásica grecorromana. Así, los arrieros, conocidos de Nicho, hablan de la mujer de este, que - como María Te-

cún hiciera con Goyo Yic - espera en lo alto de la cumbre y allí «lo va a llamar con cantadito de paloma, jirimiqueándole para que se le acerque, la perdone y hagan otra vez el nido con plumitas y besitos» (Asturias 2014, xiii, 365). A pesar de las disimilitudes de número y contexto, no es ilícito asociarlas con las fatales sirenas al paso de la nave de Ulises, que ahora le llaman - ratifica el párroco del pueblo en su diario - «para que el enamorado, ciego de amor, se precipite al feliz encuentro y no vea a sus pies el barranco o siguán, que en ese mismo momento se lo traga» (370). Asturias está haciendo una mezcla de dos tradiciones (las mitologías maya y griega); de tres, incluso, pues a renglón seguido compara el mal de las víctimas del «andar de araña» (383) con la fantasía «de don Quijote» (370). Con particular destreza, el escritor guatemalteco introduce aquí la novela castellana. Veámoslo.

Un amigo académico del buen clérigo (trasunto del cura Pero Pérez), sugiere irónicamente, «como remedio para las “tecunas”, tocadas de “picadura de araña”, y maridos abandonados, leer la leyenda del Minotauro» (xiii, 370). Esta mención explícita del célebre laberinto cretense sirve de nexo entre las tradiciones maya y castellana. Debido al brebaje, tanto las «tocadas de “laberinto de araña”» como sus maridos quedan todos desprovistos de «la brújula del buen amor» (369) (¿alusión al Arcipreste?) y corren desorientados por doquier, como «el andante caballero que aún sigue andando, porque con él Cervantes descubrió el movimiento continuo» (370). La relación entre Don Quijote - andariego sin rumbo espoleado por su locura - y las víctimas del «laberinto de araña» es pertinente para entrelazar las mitologías maya y griega, por un lado, y la tradición literaria española, por otro. Esta relación explícita es, no obstante, nimia en comparación con el resto de la novela; sería preferible, por lo tanto, hablar de recurrencia temática: Asturias elige los temas necesarios para su trama y les aplica, de intento, mitos mayas, no los correspondientes occidentales.

4 Segunda discusión (entre Hilario y Ramona); el nahualismo

No dejamos el capítulo xvi. Temeroso del cumplimiento de la leyenda (metamorfosis de Nicho Aquino en un coyote) y la consiguiente pérdida de su paquete con la correspondencia, Deféric encomienda a Hilario Sacayón «alcanzar[lo] antes de llegar a la Cumbre de María Tecún, acompañarlo al pasar por dicho sitio y volverse» (Asturias 2014, xvi, 416-17). Solo así se asegura de que su composición musical será expedida rumbo a Alemania. Hilario llega a la posada de Ramona Corzantes, que le informa del paso de Nicho con las sacas de

la correspondencia (señal incuestionable de que ha de pasar por la Cumbre de María Tecún). Nueva ocasión de relatar la historia de las «tecunas» y los fenómenos paranormales que afectan a quienes las buscan al cruzar el paso: los pelos se erizan, los ojos se anublan, el corazón se acelera, los huesos parecen descomponerse... Escéptico, Hilario los explica en clave positivista: «todo eso es natural dada la altura y lo lluvioso del lugar»; además, debido a la humedad, «el camino se pone puro jaboncillo [...] y entonces es fácil embarrancarse». Es más, para fundamentar las razones de su incredulidad, recuerda otra leyenda por él inventada, un día que se emborrachó: la de los amores de Miguelita de Acatán y el señor Neil, «de la máquina que se oye coser en el pueblo, después de las doce campanadas del Cabildo, a medianoche». Plegarias en la iglesia por el alma de la joven, pesquisas en el registro parroquial y advertencias a las novias habían brotado, como por ensalmo, tras la patraña que él «inventó de su cabeza». Conclusión: «¿Cómo iba a creer en “tecunas” el que había inventado una leyenda?» (xvi, 423).⁷ Desmontada la suya, desmontadas todas. No se arredra Ramona, quien le espeta: «Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado» (424), es decir, la leyenda de los amores entre Miguelita y Neil antecede las propias invenciones; de hecho, apostilla la posadera, ya su propia abuela tarareaba antaño una canción sobre la tal Miguelita. Dicho de otro modo, fue sin duda su borrachera la que le hizo recordar a Nicho Aquino «lo que la memoria de [sus] antepasados dejó en [su] sangre» (424). ¿No es eso evocar «la memoria colectiva» (Palacios 2003, 60), fundamento último de las leyendas? En definitiva, como remacha la posadera, la historia de esos amantes existe y, «ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de [esos] lugares, y la vida no puede perderse, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde» (xvi, 424). Aquí tenemos, en gramática adaptada al hablar popular (en «idioma americano», como Asturias lo llama⁸), la referencia de los mitos a una cronología absoluta, la de la eternidad. Hay leyendas mitológicas; la de María Tecún es una de ellas.

El mismo Hilario Sacayón tiene ocasión de comprobarlo. A su paso por la cumbre, tras ver las temidas luciérnagas y quedar completamente envuelto por la neblina, es presa de un pánico indescriptible, semejante al del fin del mundo, que le hace pensar en el suicidio... Entonces oye el grito: «¡María TecúúúÚÚÚ!...». Llega al punto más elevado del monte, y - junto a la piedra que lleva el nombre de la primera «tecuna», al tiempo que oye «la ciega voz del cie-

⁷ Para la exposición detenida sobre cómo Hilario «se apropió de la historia, agregándole de su cosecha imaginativa orejas y cola de mentiras» (cf. xiv, 393-5).

⁸ En Harss 1966: «En *Hombres de maíz*», dice Asturias en esta entrevista, «la palabra hablada tiene un significado religioso».

go» - un coyote le sale «al paso, [...] muy cerca, [...] casi enfrente», antes de «perderlo de vista en seguida entre vaho de lluvia y chiviscos» (431).⁹

El autor conoce bien el principio de pertinencia de toda lectura novelesca, en virtud del cual un personaje deja de ser simple peón de un juego previsible en la trama y pasa a convertirse en índice del proyecto semántico inferido por el lector, esto es, en peón hermenéutico: el carácter imprevisible de su aventura aumenta la riqueza de su significación (cf. Jouve 1992, 100). El espacio y el tiempo en que el lector tan solo espera el paso de un jinete por un lugar incómodo, queda, en virtud de la ilusión novelesca, súbitamente perturbado por el choque entre dos mundos: el mito de un hombre metamorfoseado en su nahual.

Claramente se trata de una estrategia de escritura: gracias al episodio de Hilario Sacayón - el personaje inventor de leyendas, el menos proclive a la credulidad -, el autor consigue la verosimilitud necesaria para ganarse la fe del lector: «la caricatura subsume la presunta magnificencia en el gesto travestido de pavor» (Calviño 1987, 262). La metamorfosis sigue similares derroteros que en los mitos clásicos.

Ahora bien, apenas ha traspasado la cumbre («est[á] fuera de peligro»), el jinete recobra confianza; irrumpe entonces la duda (sobre la realidad de la visión, la identidad del animal o el parecido con gente conocida) y, más insidiosa, la vergüenza si se atreve a contar la aventura... El positivismo y los respetos humanos vuelven por sus fueros. También la mención de otros detalles materiales (el chorrear de una cascada, la campiña de dalias y el viento en la cara) invaden al lector y le dejan la impresión del realismo mágico, para que él mismo no sepa bien sobre qué pie apoyar. Unos instantes de vacilación, y la lógica habitual se asienta de nuevo. Acompasado por el cambio de actitud del personaje y por el entorno realista, el lector recobra confianza y asidero.

Es normal que así sea: somos incapaces de mantener durante un tiempo prolongado la tensión de la sacudida mítica. Pero sería fatuo e inmaduro negar su inexistencia, pretender que el otro mundo no ha entrado en contacto con este. El mismo Hilario es ejemplar a este respecto; mientras el pueblo da «por fugo» a Dionisio Aquino (le acusa de huir con el dinero de las sacas postales), él sale «al mar de la realidad», reconoce la verdad del nahualismo:

⁹ Las luciérnagas son índice inconfundible del mundo sobrenatural en la cultura maya. En la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de B. de Sahagún, leemos que «son como langostas, un poco más larguillas, [...] y vuelan de noche muchas de ellas y tienen luz, así como una candela, en la cola. [...] Algunas veces van volando muchas en renacle, y algunos bobos piensan que son aquellos hechiceros, que llaman tlauiupchme, que andan de noche y echan lumbre por la cabeza y por la boca» (2009, 2: cap. xi, 14, 315).

ahora ya estaba convencido de lo que no quería convencerse, de lo que rechazaba su condición de ser humano, de carne humana, con alma humana, su condición de hombre, el que un ser así, nacido de mujer, parido, amamantado con leche de mujer, bañado en lágrimas de mujer, pudiera a voluntad volverse bestia, convertirse en animal, meter su inteligencia en el cuerpo de un ser inferior, más fuerte, pero inferior. (Asturias 2014, xvi, 449)

Nada más apto que la naturalidad biológica («amamantado con leche de mujer») para confirmar, por contraste, la sobrenaturalidad de la mutación. Hilario Sacayón ha presenciado, en la Cumbre de María Tecún, la heterogeneidad biofísica del mito.

En *Hombres de maíz*, realidad y mito gozan de igual consistencia; todo lo que es real (el Gaspar Ilom, Machojón, Goyo Yic, Nicho Aquino) pasa a ser mítico (Gaspar Ilom, Goyo Yic y Correo-Coyote, se transforman en su propio nahual; Machojón hijo, en «pura luminaria del cielo», 455) y viceversa (Correo-Coyote vuelve a ser Nicho Aquino y María Tecún, leyenda de montaña pavorosa, retorna a su forma real al final del último capítulo). «El confín entre realidad e irrealdad es tan tenue que los planos de una se confunden con los de la otra, en un fluctuar continuo» (Bellini 1999, 54). La vida, en el fondo, es así, y Asturias la refleja fielmente.

A diferencia de la magia, el nahualismo es extraño a nuestra tradición occidental. No sorprende que sea el cura, de nuevo, quien nos ponga al corriente: «tiene su nahual, dicen de cualquier persona, significando que tiene un animal que le protege». A renglón seguido nos ofrece una explicación: «Esto se entiende, porque así como los cristianos tenemos el santo ángel de la guarda, el indio cree tener su nahual» (Asturias 2014, xiii, 370). Para comprender la leyenda maya, el buen párroco recurre a un punto de semejanza con la doctrina cristiana. Pero ahí mismo donde concluye la analogía, comienzan la incompatibilidad:

Lo que no se explica, sin la ayuda del demonio, es que el indio pueda convertirse en el animal que le protege, que le sirve de nahual. Sin ir muy lejos, este Nichón dicen que se vuelve coyote, al salir del pueblo, por ahí por los montes, llevando la correspondencia, y por eso, cuando él va con el correo, parece que las cartas volaran, tal llegan de presto a su destino. (xiii, 370)¹⁰

10 Otro eclesiástico describe a principios del siglo XVII los extremos de esta metamorfosis: «Colijo que cuando el niño nace, el demonio por el pacto expreso o tácito que sus padres tienen con él, le dedica o sujeta al animal, que el dicho niño ha de tener por nahual, que es como decir por dueño de su natividad y señor de sus acciones, o lo que los gentiles llamaban hado, y en virtud de este pacto queda el niño sujeto a todos los peligros y trabajos que el animal padeciere hasta la muerte» (Ruiz de Alarcón 2009, 22-3).

De existir, piensa el tonsurado, esta metamorfosis solo puede ser diabólica; pero eso equivaldría a vestirla de credibilidad. De ahí que el clérigo prefiera darle visos de infundio popular («dicen»), negarla gestualmente («movió la cabeza ceniza de un lado a otro») y recurrir a amenazas que traducen su escepticismo («Coyote, coyote... Si yo lo agarrara, le quemaba el fundillo, como a tío coyote»). Vale tanto como afirmar la inadecuación de la leyenda mítica con la doctrina religiosa: en este punto las mitologías maya y griega son, a nuestros ojos occidentales, irreductibles con la tradición cristiana:

Mito y antimito; sacralización y caricatura, son mecanismos exigidos por una fábula que, a la postre, no se quiere conformar con ser simple alegato sino admonición homilética a pesar de todas sus redundancias ironizantes y de sus hipérbolos. (Calviño 1987, 262)

No así para los indios de la novela, que conjugan sin el menor problema esta última con sus creencias: al igual que la oración, el nahual les permite comunicarse con las fuerzas sobrenaturales.

De modo que todo el excursus sobre Hilario Sacayón (refiguración del incrédulo apóstol Tomás) está orientado a fundamentar la veracidad de las leyendas mayas; más concretamente, persigue convencer al lector de los dos principales acontecimientos extraordinarios de *Hombres de maíz* (magia y nahual) y situarlos en el horizonte de una cultura diferente de la Occidental. El episodio de Hilario Sacayón funciona, por un lado, como razón de verosimilitud a los temas de la magia y el nahual (principio de pertinencia), y, por otro, como situación de desconcierto acorde con la idiosincrasia de esta narrativa (realismo mágico). Asturias entiende que la reconstrucción de la identidad mestiza no será auténtica a menos de procurar a la cultura maya una validez equiparable a la de la cultura occidental.

En efecto, Hilario ve, con sus propios ojos, los efectos de la magia y del nahual; la locura de la mujer embrujada ha acarreado la conversión de Nicho en coyote, en su nahual. Por causas de tipo sobrenatural, mujer y marido han dejado de ser lo que eran (poco importa ahora que la metamorfosis sea o no reversible) y se han dado de bruces con la muerte o, lo que es lo mismo en la cultura maya, han entrado en contacto con la otra vida. No en vano el *Popol Vuh* es un «texto funerario [y] elemento sustantivo del último rito de paso» (2008, Introducción, 38). Aquí es donde engarza este texto sagrado con el argumento novelesco: el final y el origen de los hombres, o viceversa, el origen y el final. Morir no es un castigo, sino una ofrenda para que la nueva vida emerja, de igual modo como los distintos «soles» o edades presentes en el *Popol Vuh* designan etapas eternamente repetidas. No salimos de la metáfora agrícola donde plantar y cosechar remi-

ten a la creación y a la destrucción continuas (cf. Jones 2007-08).¹¹ En *Hombres de maíz*, la alternancia entre nacer y morir instiga la continuación del ciclo, el eterno retorno que, en la vida maya, representa una etapa particularmente arriesgada del cosmos y de cada hombre.

5 La catábasis antropogónica

Ya próximo el final del relato, el curandero (el hombre viejo «de las manos negras»), indica a Nicho Aquino que debe introducirse en una cueva para encontrar a su mujer. El triste marido, convertido en coyote (ridículo con los sacos de correspondencia a rastras), se tatúa la cara y penetra en la caverna en cuyo interior hay «movimiento de agua, [...] agua estática, agua congelada en diamantes, en éxtasis de diamantes» (Asturias 2014, xviii, 515-16). Topamos aquí, de nuevo, con la tradición helénica. La historia de Correo-Coyote estrecha sus vínculos con las catábasis antiguas, más concretamente, con el descenso a los infiernos de Orfeo en busca de Eurídice (Offenbach que remite a Hoffmann, admirado por Deféric...).¹² Ahora bien, al igual que en el caso arriba visto del laberinto y su Minotauro, aquí únicamente se trata de una coincidencia en el tema mítico y la consiguiente aplicación del mito maya correspondiente en lugar del griego.

Por lo demás, este descenso infernal de Nicho Aquino no solo tiene a una mujer por objeto. Sin saberlo, más que a su «tecuna», el coyote busca y encuentra:

la luz que rodea al hombre, que ha estado dentro del hombre, la luz que por humana permite ver el nahual separado de la persona, verse la persona tal y como es y al mismo tiempo su imagen en la forma primigenia que se oculta en ella y que de ella salta al cuerpo de un animal, para ser animal, sin dejar de ser persona. (xiii, 528)

La crítica coincide en el alcance de este descenso: «es inseparable del mito antropogónico que le da todo su sentido», permite encontrar el «verdadero ser [...] definitorio» o – en clave absolutamente maya – ac-

11 El carácter mítico del maíz no solo aparece en el *Popol Vuh*: baste mentar las tres estelas esculpidas de la ciudad-fortaleza de Xochicalco que representan al dios Tláloc, a la diosa de la fertilidad y la muerte del sol (que también es el dios del maíz). Estas tres estelas – que narran la transformación del Sol Jaguar Nocturno en el dios del maíz – se refieren a tres ritos importantes del ciclo agrícola: la siembra, el crecimiento y la cosecha de la planta del maíz (cf. Florescano 1995, 232). Sarcásticamente, en la metáfora agrícola del maíz también se inserta el «movimiento continuo» (Asturias 2014, xiii, 370) con el que el académico se mofaba de las ingenuidades del párroco de San Miguel Acatán.

12 El paralelismo entre las diferentes mitologías es evidente: igual que Orfeo, Hunahpú desciende a los infiernos para liberar a su padre Hun Hunahpú, si bien en la tradición maya el padre asciende renacido.

ceder, «al plano sobrenatural de la realidad» (cf., respectivamente, Brunel 2004, 75; Vila 1989, 17; Andzel-O'Shanahan 2018, 41). Como en otras ocasiones, el mito es más que el relato mítico: no se limita a una intriga narrativa, ni tampoco a una historia particularmente bella o significativa; el mito es la piedra de toque para el propio conocimiento. Mito y verdad van inseparablemente unidos.

Con las vacilaciones y la decisión crucial de enfrentarse a los maiceros comienza la primera parte de la novela; todas las demás son reflejos caleidoscópicos de un mismo tema: la venganza que se ceba sobre los sacrílegos comerciantes y quienes los defienden. El resumen expositivo del Curandero-Venado de las Siete-rozas (el hombre «de las manos negras») en la sexta y última parte no puede ser más explícito:

Los Zacatón fueron descabezados por ser hijos y nietos del farmacéutico que vendió y preparó a sabiendas el veneno que paralizó la guerra del invencible Gaspar Ilom, contra los maiceros que siembran maíz para negociar con las cosechas. (Asturias 2014, xix, 560)

En una cultura de trueque, nada peor que el deseo de lucro:

¡Igual que hombres que preñaran mujeres para vender la carne de sus hijos, para comerciar con la vida de su carne, con la sangre de su sangre, son los maiceros que siembran, no para sustentarse y mantener a su familia, sino codiciosamente, para levantar cabeza de ricos! (560)

Todas las peripecias de los indios conducen, sin ellos saberlo, a una plena compenetración de la tierra y los héroes: el invencible Gaspar Ilom («superior a la muerte»), que venía de la tierra («la culebra de seiscientos mil vueltas») y a ella retorna tirándose al río, Goyo Yic (zarigüeya - por su apodo Tacuatzín - y hormiga - por revelación del Epílogo), que recupera la vista y encuentra a su esposa María Tecún, y Nicho Aquino («*ah kin*» y «*ahquih*», esto es, «él, del sol»), que baja al Xibalbá (mundo subterráneo representado por la cueva), donde recibe la revelación de todo el relato y así enlaza al Gaspar con Goyo Yic: ahora sabe, porque, para los mayas, conocer es recordar la historia de la creación (cf. Malhke 1998, 52-5). El carácter simbólico de los personajes no puede ser más evidente.

Se entiende así que la novela concluya con un canto a María la Lluvia, la Piojosa Grande, que huyó la noche del asesinato de su esposo Gaspar Ilom - creando así la leyenda del héroe mártir - con el hijo de ambos a cuestas, «su hijo el maíz, el maíz de Ilom» - revitalizando así la leyenda del maíz eterno. Cuadra perfectamente todo en el epílogo, condesación de vertiginosas soluciones donde, de modo explícito o implícito, se reencuentran todos los protagonistas. Los temas míticos de la magia negra y nahual no tienen fin en sí mismos,

están directamente dirigidos a trabar la armazón de toda la historia novelesca y, por ende, del gran mito antropogónico.

Bibliografía

- Andzel-O'Shanahan, E. (2018). «The Mythical Dimension of Human-Environmental Relations in Modern Latin-American Prose Fiction». *Ameryka Łacińska*, 3(101), 35-49.
- Arias, A. (2017). *Ensayos Asturianos*. Ciudad de Guatemala: Editorial Cultura. <https://www.academia.edu/37271056/>.
- Asturias, M.Á. (2014). *Hombres de maíz*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Bellini, G. (1999). *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Roma: Bulzone Editore. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv414>.
- Brunel, P. (2004). *Le Mythe de la métamorphose*. Paris: Librairie José Corti.
- Calviño, J. (1987). *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Florezano, E. (1995). *El mito de Quetzalcóatl*. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Márquez, G. [1955] (1998). *La hojarasca*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Harss, L. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. <http://www.literatura.us/miguel/harss.html>.
- Jones, D.M. (2007-08). «El retorno maya: el hacer un ciclo del *Popol Vuh* en *Hombres de maíz*». *Espéculo*, 12(37), s.p. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/popolvuh.html>.
- Jouve, V. (1992). *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mahlke, K. (1998). «*Popol-Vuh* y mitología maya en *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias», *Mapocho*, 44, 45-58.
- Palacios, C. (2003). «Oralidad y cultura popular en la armazón mágica de *Hombres de maíz*». *InterSedes*, 4(6), 57-68.
- Popol Vuh* (2008). Ed. por M. Rivera Dorado. Madrid: Editorial Trotta.
- Quiroa, N.I. (2012). *El "Popol Wuj" en la versión de Francisco Ximénez (1701-1702)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp5677>.
- Ruiz de Alarcón, H. (2009). *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta nueva España*. Barcelona: Editorial Linkgua.
- Sahagún, B. de (2009). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. 11 vols. Barcelona: Editorial Linkgua.
- Santizo, M. (1975). «La unidad estructural y temática de *Hombres de maíz*». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 4, 115-31.
- Vila, M. del Pilar (1989). *El mito en "Hombres de maíz", de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Wallas, G. (1999). «Resemantización de materiales indígenas en *Hombres de maíz*: la realidad desde el mito». Toledo, A. (ed.), *En la mansa oscuridad blanca de la cumbre*. Guatemala: Editorial Cultura, 131-46.

Entre antagonismos y continuidades La crisis de valores en la narrativa de Rosario Castellanos

Marisol Luna Chávez

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México

Víctor Díaz Arciniega

Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México

Abstract The fight for power is a persistent topic in Rosario Castellanos's fiction; here we consider it within the framework of Mexican moral values of her time (los Altos de Chiapas, 1935-45). The implicit axiological crisis allows us to identify problems such as: the right to express sexuality, the existence of a moral hierarchy inside different social groups, and the complexities to interact between people who live in the city and indigenous people. The latency of a social problem it's a starting point for the narrator to investigate the techniques used by the characters to preserve and/or deal their rights.

Keywords Rosario Castellanos. Axiological crisis. Power and cacicazgo. Mexican narrative. Woman and Sexuality.

Sumario 1 Introducción. – 2 Crisis moral y sexualidad. – 2.1 Honra y bastardía. – 2.2 Reproducir el sistema a través de los hijos. – 3 Crisis social: modernidad vs. atraso. – 3.1 Del cacique al nuevo régimen. – 3.2 Masculinidades en pugna: la sierra y la ciudad. – 4 Conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-01-24
Accepted	2019-04-05
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Luna Chávez, M.; Díaz Arciniega, V. (2020). "Entre antagonismos y continuidades. La crisis de valores en la narrativa de Rosario Castellanos". *Rassegna iberistica*, 43(113), 57-80.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/004

1 Introducción

En su narrativa, Rosario Castellanos desarrolla con intensidad, crudeza y con frecuente violencia la pugna entre dos fuerzas antagónicas igual de poderosas. Ambas combaten por la obtención de un coto de poder y se representan a través de personajes conscientes de las estrategias para conseguirlo y de las consecuencias de asumirlo. La disyuntiva es una: no sucumbir ante el adversario o destruirlo para siempre, porque en esta confrontación no hay sitio para la compasión ni la negociación. El duelo, entonces, tiene consecuencias funestas. Ahora mostraremos como esas consecuencias no sólo afectan a los rivales, sino que repercuten en otros individuos, regularmente satélites de esos rivales poderosos, porque detentan las más altas jerarquías en las cúpulas del poder.¹

El hilo narrativo, descriptivo y analítico en la mayor parte de la narrativa de Rosario Castellanos es la pugna entre diversas fuerzas de poder. Los ejemplos son muchos y vasta la complejidad del armazón narrativo que sostiene la intriga entre cada personaje y su condición frente a la comunidad a la que pertenece. La confrontación puede ocurrir entre personajes emparentados, como entre Gonzalo Utrilla y César, en *Balún-Canán* (1957), ahijado y padrino, respectivamente: el primero funcionario público, el segundo cacique; entre el maestro reconocido y el discípulo respetuoso (es el caso del padre Manuel Mandujano y el arzobispo don Alfonso en *Oficio de tinieblas*, 1962): Manuel tiene talento y juventud, don Alfonso, experiencia y sagacidad); entre poderes radicalmente opuestos (Xaw Ramírez Paciencia, el sacristán de la comunidad Chamula, y Catalina Díaz Puiljá, la ilol venerada por la comunidad indígena);² incluso entre hombres de diferente condición pero cuyos intereses se contraponen (ocurre este fenómeno entre el cacique

1 En obras narrativas de otros autores coetáneos de este periodo (nacidos entre 1925-39) se puede advertir la descripción acuciosa de micro universos que reproducen de manera irónica y crítica los mundos de la provincia (como Juan Vicente Melo, Carlos Valdés, Sergio Galindo o Luisa Josefina Hernández), pero, en el caso de la narrativa de Rosario Castellanos, esa reproducción es minuciosa y despiadada, pues muestra el panorama de un orden cerrado, con una compleja estructura de interrelaciones de todo tipo, pero destacan las políticas, sexuales y familiares, todas sujetas a un orden prácticamente inamovible desde muchas décadas atrás. Por ejemplo, en un tono diametralmente opuesto por la utilización del humor como herramienta narrativa tenemos el caso de Jorge Ibarguengoitia, y con una perspectiva dominada por la ambigüedad de la inocencia se identifica claramente el uso de la doble moral en la narrativa de José Emilio Pacheco.

2 Él representa el poder de la Iglesia Católica y es un vínculo entre el mundo indígena y el mundo del hombre blanco; ella representa el poder de la superstición indígena, la posibilidad de establecer un vínculo con las deidades primigenias, ocultas, prohibidas para el indígena, pero a las cuales adora y teme.

que Leonardo Cifuentes y el funcionario y profesor Fernando Ulloa).³

Esta pugna no sería posible sin uno de los elementos principales de la narrativa de Rosario Castellanos: la crisis.⁴ Ésta puede manifestarse en los ámbitos sociales, sexuales y políticos, y convierte a las rivalidades, que podrían ser conciliadas en otros momentos de orden y paz, en duelos a muerte. En las novelas que serán analizadas en estas páginas, principalmente *Balún-Canán* y *Oficio de tinieblas*,⁵ el fenómeno que da lugar a la crisis es la llegada e implantación de la política del presidente Lázaro Cárdenas en los rincones más apartados de la provincia chiapaneca; esta implantación representa la modernización social o el quiebre en las prácticas del poder. El arribo de un foráneo (procedente de la Ciudad de México) rompe la tradición y altera los usos y costumbres fuertemente arraigados durante años; esa irrupción alterará todas las esferas de la vida cotidiana.⁶

3 El primero tiene a su favor el conocimiento de los usos y costumbres de su círculo social; el segundo, el poder de representar la fuerza del gobierno Federal y sus nuevas leyes. Consideramos indispensable llamar la atención sobre una característica en la cual mucha de la crítica especializada ha puesto particular énfasis: la aparente recreación de acontecimiento históricos hecha por Rosario Castellanos, como si ese fuera el principal propósito de la escritora (por ejemplo, Bustamante Bermúdez 2007; Rivera Rodas 2009); en paralelo, otros críticos han atendido el asunto de la representación del indígena y su condición social (Rodríguez Chicharro 1959; Sommers 1964a, 1964b; López González 1975; Barre 1976; Cano 1979).

4 Aunque originalmente la lucha de estos poderes se genera en un plano sólo verbal, en el que cada individuo mide discreta pero hábilmente los recursos de su oponente, esta confrontación puede intensificarse de manera soterrada hasta aflorar en una colisión violenta. El reconocimiento de los rivales genera una tensión que se va incrementando progresivamente hasta alcanzar un punto de quiebre: una ruptura violenta que produce la destrucción del más débil, pero que también irradia hacia otros personajes. En distintas ocasiones, para que uno de ellos mantenga su poder e incluso ascienda, uno o varios de sus miembros pueden ser sacrificados (Pedro Ulloa, Miguel Mandujano, el niño Domingo, de *Oficio de tinieblas*). Este sacrificio permite el restablecimiento del orden en un equilibrio sumamente precario, como parecen saber todos los personajes de Rosario Castellanos: el poder es efímero y descansa sobre ejes muy inestables, que pueden moverse en cualquier momento; sólo los más corruptos, los más astutos y los que se prestan al engaño sobreviven a estos peligrosos juegos. Con esto queremos subrayar una característica: esa crisis ocurre dentro de una temporalidad poco definida en su duración y/o en su relación con aparentes hechos históricos, no obstante alguna *alusión* al período presidencial del general Lázaro Cárdenas.

5 También serán analizados los libros de cuentos *Los convidados de agosto* (1964) y *Ciudad Real* (1969). En el conjunto de toda esta narrativa es posible identificar un siempre aludido período histórico, comprendido entre 1934 y 1960; de la misma forma, se identifica un centro geográfico de las acciones, el Chiapas de las serranías y ciudades, más los referentes externos como Tuxtla Gutiérrez y la capital de México, que será escenario de la última de sus novelas, publicada de manera póstuma.

6 Con el arribo del desconocido, se destapan y desbordan la corrupción, las carencias, el desorden moral y las mezquindades. La inesperada desestabilización de ese sistema hace que cada individuo planee su sobrevivencia a través de sus recursos más poderosos, como el chantaje, la superstición, la violencia, la sexualidad, etc. La crisis agudiza la sagacidad de los personajes y a la vez exhibe una condición particular: el miedo que todos experimentan por el riesgo de ser expulsados de su comunidad y por mostrar pú-

La continuidad de los valores morales dentro del horizonte narrativo de Rosario Castellanos atraviesa por múltiples antagonismos. Los más visibles están entreverados dentro de las acciones de sus protagonistas, como ilustra la permanente crisis que subyace bajo el (supuesto) respeto de las normas que rigen el bien y el mal, dentro del orden en apariencia privado, que necesariamente se hace público por los frutos engendrados, todos ellos con el timbre de prestigio o de humillación, según la perspectiva: tanto los hijos bastardos como la riqueza y el poder. Con esto queremos visibilizar como la moral a modo y conveniencia de cada quien obvia una estructura de valores sujeta a circunstancias. Castellanos delinea esa estructura mediante las acciones de sus protagonistas; en ellas destaca la laxitud de la sexualidad en las serranías y la solidez del bienestar material como base del poder (el cacique) o expresión de su carencia (el indígena). En un horizonte, ese poder es signo de honra y autoridad; en el otro, esas carencias son signo de humillación y vulnerabilidad.

Más llamativos y anecdóticos, los antagonismos propiamente del orden social recrean el viejo y emblemático episodio universal de antiguos *versus* modernos. Naturalmente, Rosario Castellanos trama un relato únicamente literario cuyos protagonistas recrean los dos mundos en pugna: la modernidad que combate el atraso, y éste que defiende sus normas como si ellas fueran la esencia de su identidad. Sin embargo, la astucia narrativa de la autora deja entrever que entre tales antagonistas se tejen muchas contradicciones, todas originadas por una tan esencial como íntima resistencia al cambio: ni unos ni otros quieren perder sus beneficios adquiridos ni quieren arriesgar su presente a cambio de un incierto porvenir. Peor aún, ante la inevitable crisis, cada una de las partes en conflicto calcula sus riesgos y beneficios; tácito, en el trasfondo se dibuja otro episodio universal, ahora contemporáneo: esos protagonistas parece que cambian todo, pero sólo pretenden seguir igual, como ilustró Giuseppe Tomasi di Lampedusa con su famosa novela *Il gattopardo* (1959).⁷

Ahora debemos subrayarlo, porque es el tema que analizamos aquí: en toda su narrativa Rosario Castellanos atendió los dilemas humanos en su dimensión moral, cuya manifestación encuadró dentro

blicamente sus verdaderas intenciones. En este mundo de franca hostilidad, pero de exacerbada hipocresía, la hábil descripción de la tensión narrativa debe ser considerada como uno de los mejores recursos novelísticos de la autora, quien sutilmente deja entrever como trasfondo el periodo gubernamental del presidente Lázaro Cárdenas, 1924-40.

7 Entre los especialistas ha sido común observar como con esos cambios de conducta - sobresalientemente en las mujeres - ya se vislumbran manifestaciones de cierto incipiente feminismo, el cual hemos preferido no atender, porque la presión de los entornos sobre las mujeres y sus conductas nos parecieron más elocuentes en función del dibujo de esa sociedad, con sus prácticas y creencias (cf. Saavedra 1976; González Meza y Santa María 1976; Scherr 1979; Gil Iriarte 1999; Hind 2010).

de entornos sociales y políticos. Su eje, siempre frágil y en apariencia oculto, es la estructura de la moral de aquellos hombres y mujeres con los que ella convivió durante su infancia y juventud. Aunque en apariencia recrea individuos y acontecimientos reales, en su narrativa encontramos un reducido y elocuente catálogo de tipos y acontecimientos; de ellos se vale y de las respectivas anécdotas narrativas para caracterizar el drama humano de una región y una época de nuestro país, Chiapas y las décadas comprendidas entre mediados de los años de 1930 y mediados de 1950. Lo sabemos: como en el mundo entero, también en México entonces se estaba atravesando por una profunda y compleja crisis que afectó en todos los órdenes a los hombres y mujeres; todos los referentes se desquebrajaron, o de plano se derrumbaron. Nuestra narradora, desde su perspectiva y en su universo de observación, recreó en ese novelesco microcosmos chiapaneco el conflicto de los hombres y mujeres que, paradójicamente, tanto deseaban el cambio como se resistían a él.⁸

Finalmente, en las siguientes páginas no pretendemos demostrar ningún tipo de hipótesis con los ribetes de las ciencias sociales, porque nuestro afán como lectores de literatura es sólo mostrar descriptivamente los dos grandes grupos de temas que Rosario Castellanos recreó en su narrativa. Naturalmente, aunque un poco escondido, identificamos y adoptamos como hilo conductor de nuestro análisis un asunto de índole moral; le dimos seguimiento sin propósitos ni de valorarlo ni de juzgarlo, pero sí de exhibirlo; es nuestra mayor pretensión. Los aludidos grupos se reducen a dos ámbitos: el primero, al de los individuos que ilustran con sus creencias y conductas características de una comunidad y, el segundo, al ámbito propiamente social; por un lado, el mundo de los indígenas y, por el otro, el mundo de los blancos. Por lo tanto, la disección que ahora mostramos de la narrativa de Rosario Castellanos se concentra en la descripción de

8 Los relatos y novelas de Rosario Castellanos ahora analizados nos muestran su enorme calidad literaria, como ilustran las siguientes características. Si bien es cierto que en una perspectiva más sociológica e histórica que literaria, mucho se ha dicho sobre la decidida atención de la narradora en el mundo indígena, también lo es que en ese horizonte analítico se ha omitido el asunto de las estructuras morales de ese mundo indígena y de ese mundo criollo y mestizo. Quizás esto ocurrió por la muy visible recreación de las dinámicas sociales y culturales de esos dos mundos en permanente confrontación recreados por Rosario Castellanos, por lo cual los especialistas les han dado preferencia o inadvertidamente han postergado, la sutil composición literaria empleada por la autora en sus cuentos y novelas: la composición de la trama, las entreveradas y distintas líneas narrativas, las argucias del empleo de diferentes voces narrativas, el discreto manejo de la composición híbrida (el relato oral convive con el escrito según los protagonistas y circunstancias), y la siempre tangencial referencia a hechos y lugares de la vida real con su correspondiente encuadre histórico (asuntos que han privilegiado los especialistas); todo esto sirve de abono en beneficio de la recreación realista de los hechos narrados (cf. Sommers 1978; Parham 1979; Román López 1982; Estela Franco 1982; Almudena Mejías 1983; López González 1991; Negrín 2008).

la estructura subyacente sobre la que ella tácitamente articuló un esquema de valores individuales y sociales vigentes durante aquellos años y región referidos.

2 Crisis moral y sexualidad

2.1 Honra y bastardía

La honra y la bastardía son dos temas profundamente vinculados y casi consecuentes que se revelan como las dos caras del mismo fenómeno vinculado con el uso de la doble moral. La honra se presenta como un bien intangible pero absoluto, que debe permanecer íntegro sin dar pie a ninguna especulación. En cambio, la bastardía, aunque deriva de la deshonra, es una marca de por vida que impide ascender en el nivel social, pues quienes padecen esa condición social siempre pesará sobre ellos ese recordatorio. A diferencia de quienes ejecutan la deshonra, esa ilegitimidad recaerá como castigo sobre las víctimas y su descendencia, aunque no de manera directa sobre el deshonrado o el responsable de la deshonra.⁹

La revancha es tema común entre los hombres poderosos, pues en sus manos es donde reside la honra. Sin embargo, la destrucción de la honra ajena, que se da a través de las mujeres, *sus mujeres*, puede ser una de las tantas formas que encuentran los rivales para perjudicar al otro, en tanto es anulado socialmente. Esto ocurre con claridad en *Oficio de tinieblas* entre Leonardo Cifuentes, el cacique, y Fernando Ulloa, el funcionario recién llegado con la misión de implementar la política agraria cardenista. Fernando, hombre talentoso e inteligente, está casado con una mujer citadina, amén de extravagante y perturbadora para los ojos tradicionalistas de los habitantes de esa cerrada comunidad, Julia, quien pronto será apodada 'la Alazana' por su cabellera roja y su excéntrica personalidad. Desde su llegada a Ciudad Real, ella se convierte en una presa de caza para Leonardo Cifuentes, acostumbrado a obtener con engaños o por la fuerza a las mujeres que desea. Doña Mercedes, una alcahueta vieja, durante años se ha dedicado a conseguirle muchachas indígenas y mesti-

⁹ Aunque existen varios casos que podrían ejemplificar el tema de la honra, pocos son tan representativos y elocuentes como el drama social de los individuos que conforman el relato «El viudo Román» de *Los convidados de agosto* (Castellanos 2015, 57-95). Este relato es una historia de rivalidad y revancha circular pues el protagonista, habiendo sido dañado irremediablemente en su orgullo y honra en su juventud a través de su esposa, decide hacer pagar el crimen no con quien lo cometió directamente, porque la revancha ocurre por lo menos dos décadas después y los responsables están muertos, sino sobre los descendientes de su rival, específicamente sobre la hermana, quien tendrá que sufrir el desprecio despiadado de su comunidad: sólo el escarnio y la aniquilación social y pública podrán hacer que la venganza del viudo Román cobre su principal cometido.

zas, pero a fin de cuentas ellas son sólo juguetes en las manos del experimentado cacique, quien las desprecia en cuanto las ha poseído.

Pero Julia es una presa distinta, pues está versada en las estrategias de la seducción y, sobre todo, cuenta con la protección de la reputación de su esposo. Para Leonardo Cifuentes tal reto la hace más apetecible: si la conquista, no sólo obtendrá el reconocimiento de los otros hombres de su círculo social, pues 'la Alazana' es codiciada por ellos y envidiada por las mujeres, como también lo es la destrucción de la honra de Fernando, quien es una verdadera amenaza para los patrones, porque al quitarles sus tierras, perderán su poder y sus privilegios. Así, Julia se convierte en un botín de guerra para Cifuentes.¹⁰

Así, cuando Julia creyó haber alcanzado su meta principal – convertirse en una de las figuras prominentes de este cerrado círculo social a través de su cercanía con Leonardo Cifuentes – éste la desecha igual que a todas las otras antecesoras. Fue hasta entonces cuando ella se percató de su equivocación: su seducción formaba parte del plan de destrucción emprendido por Leonardo, quien a través de ella tomaba venganza de Fernando Ulloa, quien representa la amenaza real para la desestabilización de un sistema de poder y riqueza que lo ha colocado como uno de sus principales beneficiarios. Al destruir la honra de Fernando, quien debido a su adúltera mujer se convierte en la comidilla del pueblo, el cacique iniciará la aniquilación progresiva de su rival. Paso a paso, con sus intrigas Leonardo Cifuentes conseguirá aniquilar políticamente a Fernando Ulloa, al hacerlo parecer el representante del alzamiento Chamula, hasta que la muerte sobrevenga como consecuencia del levantamiento indígena.

También la bastardía es una condición letal, pues el personaje, al encontrarse desprotegido de la presencia paterna o materna, es susceptible de tener un desenlace trágico.¹¹ El ejemplo más extremo de esta condición ocurre en *Balún-Canán*, en el caso de Ernesto, el sobrino bastardo de César, el cacique. Ernesto se suma a la familia que lo

10 Ella, ingenuamente, creará que se encuentra en igualdad de condiciones frente al seductor, pero pronto se dará cuenta de su error garrafal: «Pero no contaba con la insensibilidad de Leonardo con ese orgullo del macho que no está acostumbrado a recibir dones sino tributos. Y su prestigio más sólido, el de extranjera, quedó eclipsado ante una nueva y brutal denominación: la de querida. Era la querida de Leonardo y este hecho la colocaba automáticamente, a su merced» (Castellanos 2012, 198).

11 Un caso específico y significativo ocurre en el relato «Vals capricho» de *Los convidados de agosto* (Castellanos 2015, 30-56); ahí, la protagonista, Reinerie, es puesta bajo el cuidado de sus dos tías solteras, las señoritas Trujillo, Natalia y Julia. Su padre, Germán, ha acumulado durante varios años una inmensa fortuna, superior a la de los otros rancheros de la localidad. Pero la sombra de no tener mamá y el estilo de vida salvaje que ha llevado hace que las otras jóvenes le nieguen su amistad; la incapacidad de Reinerie para aprender las normas sociales que sus preocupadas tías le enseñan hace que sea rechazada, incluso aunque su padre despilfarre en fiestas o en ropa para vestirla de acuerdo a su círculo social. Su expulsión será completa cuando la joven, al experimentar tantos rechazos, huye de la casa de sus tías, para volver a su estado salvaje.

ha despreciado durante años por una coyuntura política: la ley cardenista que dictaba la incorporación de un profesor en las comunidades indígenas para la enseñanza de la lectura y la escritura en su idioma original y en español.

Aunque sin deseárselo en un principio, Ernesto decide tomar el trabajo que su tío le ofrece e irse a la comunidad, pero poco tiempo pasará para que se de cuenta de que su situación es precaria y que no goza de ningún privilegio: «No, no era cierto que perteneciera a la casta de los señores. Ernesto no era más que un bastardo de quien su padre se avergonzaba» (Castellanos 2014, 75). Al notar su posición desventajosa, Ernesto entrará en una crisis que no se resolverá sino hasta su muerte, a manos de los indígenas que supuestamente él ha venido a educar. Primero, el alcoholismo será uno de las mejores formas para evadir la penosa realidad que lo aqueja; así, con la bebida intentará olvidar su condición de bastardo, hasta que los niños indígenas le escupan a la cara la triste verdad, pues hasta ellos entienden las consecuencias de ser ilegítimo. Después, cuando entra en relaciones con la prima solterona de César, Matilde, su historia se repetirá, pues ambos engendrarán un hijo bastardo que será abortado por Matilde ante el desconocimiento y posterior desprecio de Ernesto.

Así, cuando se nace bastardo es posible que el proceso se reproduzca infinitamente, porque las indígenas y las mujeres vulnerables serán violentadas para satisfacer las necesidades masculinas; sus hijos, por lo tanto, serán fácilmente sacrificables, convertidos en carne de cañón en la lucha entre los blancos y los indígenas, y repudiados por ambos grupos;¹² en estas novelas se observa que, a pesar de que se establezcan cambios sociales y políticos aparentes, algunas circunstancias morales, como ésta, permanecerán inmutables.

12 En *Balún-Canán* existe la prueba de la infinita repetición de este hecho, cuando el patrón toma a las indígenas durante las épocas que ellos permanecen en la sierra. Las esposas no ponen objeción a esto y las víctimas son «apreciadas» por haberle gustado al patrón. Este hecho es un caso tangible en *Oficio de tinieblas*, cuando el caxlán Leonardo Cifuentes, auxiliado por la alcahueta, seduce a la joven indígena Marcela Gómez Oso, a quien deja embarazada. El pequeño será tomado en resguardo por la lol, Catalina Díaz, quien tomará el día de su nacimiento, el día del eclipse, como una señal divina de que el niño tiene una conexión con los hechos sobrenaturales. Tiempo después, este niño sin padre y sin protección será sacrificado por la comunidad Chamula, para así obtener poder y lanzarse así al movimiento armado. El acto brutal en el que el niño es sacrificado emulando la crucifixión católica pone de manifiesto el carácter prescindible de una criatura utilizada para beneficio de la sacerdotisa, quien lo ha tomado como hijo, pero cuya muerte no le interesa más que la realización de sus propios objetivos.

2.2 Reproducir el sistema a través de los hijos

Las reglas morales se cumplen con rigor, no obstante, en la pugna entre hombres y mujeres ambos aspiran de forma diferente a ocupar un sitio de privilegio en esa sociedad rígidamente estructurada. Las mujeres tienen funciones muy delimitadas: el matrimonio y la maternidad. El incumplimiento de éstas deviene en varios castigos, entre ellos el aislamiento social, la marginación dentro del mismo núcleo familiar y la negación de su sexualidad. Respecto al tema de la figura masculina, aunque aparentemente el hombre posee varios tipos de privilegios, su masculinidad también está ligada con la reproducción, no sólo con la que se confirma socialmente al engendrar hijos ilegítimos con indígenas y mestizas, sino asegurando la continuidad de su apellido, lo que garantizaría la sucesión de su fortuna y la conservación del mismo sistema caciquil.

Como veremos inmediatamente, aunque en gran parte de la narrativa de Rosario Castellanos convive de manera cotidiana el mundo indígena y el de los blancos, en muchos casos este tipo de reglas opera casi de la misma manera en ambos grupos. La maternidad es deber ineludible para las indígenas y la paternidad es requisito que se espera de los hombres, pues gracias a su prole podrá tener mano de obra para la realización de las faenas del campo. En el mundo de los blancos descrito en sus narraciones, Castellanos muestra singular atención en la descripción de los estratos sociales, y se esmerará con la recreación de su dinámica, creencias y prácticas: es la casta la que marca las pautas de conducta y de moral dentro de las ciudades.

Los temas de la soltería y la esterilidad femenina, muchas veces reproducido en la narrativa de Rosario Castellanos, ocurren en todas las clases sociales, en el campo y en la ciudad; es quizás uno de los temas que se repite sin alteración. Las solteras que viven el drama de no estar amparadas bajo el resguardo de un hombre pertenecen por lo general a la alta sociedad. A una cierta edad, cuando se considera que ya han perdido su belleza y su capacidad reproductiva, se convierten en apéndices incómodos para sus familias, las cuales no les encuentran otra utilidad más que las de cuidadoras de los niños de las que sí han sido madres o acompañantes silenciosas de los hermanos varones a quienes sirven con abnegación.

Algunas viven un drama que tiene un desenlace fatal, pues aunque socialmente ya son consideradas solteronas, ellas siguen experimentando un deseo sexual que se ha acrecentado con años de abstinencia y represión. Cuando intentan darse la oportunidad de establecer una relación con un hombre, la respuesta es el rechazo absoluto de

esa sociedad que las expulsa rotundamente.¹³ Le ocurre a Matilde en *Balún-Canán*, prima de César, el cacique. Ella se va a vivir con su familia después de tener un altercado con su hermana, quien hasta entonces la había protegido. Pero ésta se enamora de Ernesto, pues cuando César necesita a un profesor para la comunidad rural, lo lleva para que cumpla con esta función. Entonces Matilde y Ernesto tienen un encuentro sexual y ella queda embarazada. Al ser incapaz de reconocer su error y haber descendido a relacionarse con un bastardo, Matilde intenta sin éxito suicidarse ahogándose en una poza. Posteriormente, una curandera, doña Amantina, que discretamente también se dedica a practicar abortos, la ayuda a interrumpir el embarazo.¹⁴ Los remordimientos que ella experimenta, sin embargo, la llevarán a auto expulsarse del núcleo familiar, cuando atormentada por los remordimientos y por la muerte de su ex amante, decide confesar todo a su familia.¹⁵

El dúo temático maternidad/esterilidad va también unido en varios ejemplos de mancuernas femeninas que representan las diferentes condiciones de la mujer que vive de acuerdo con los privilegios y/o desventajas de ambas situaciones. En *Oficio de tinieblas* existe un caso protagónico, el de las indígenas Marcela Gómez Oso y Catalina Díaz Puijá. Después de que Marcela queda embarazada como consecuencia de una violación, Catalina la recoge como su protegida y se hace cargo del niño que después será sacrificado por los indígenas en una reproducción del sacrificio cristiano, con el que iniciará la revuelta. El objetivo de Catalina Díaz Puijá es claro, como ella no puede tener descendencia, hacerse cargo del hijo de Marcela

13 Un ejemplo es Emelina de «Los convidados de agosto» (Castellanos 2015, 57-95), quien el día de la feria de su pueblo conoce a un hombre que le invita una copa en el kiosco. El intento de romance se ve frustrado cuando Concha, pensando que Emelina está cometiendo un atrevimiento con consecuencias funestas, avisa a su hermano. Al final, Emelina es abandonada a su suerte, repudiada tras perder al único hombre que sintió un legítimo interés por ella y clausurando así la posibilidad de un último encuentro amoroso.

14 Los casos de Matilde en *Balún-Canán* y Julia en *Oficio de tinieblas* son los únicos en los que Rosario Castellanos habla del aborto. En el primer caso, como ya vimos, ocurrió como consecuencia de un embarazo producido fuera de la legitimidad del matrimonio, pero en el segundo, el aborto fue la mejor opción para una mujer que tenía unos planes diferentes a la maternidad. Por eso, la figura de Julia en *Oficio de tinieblas* es profundamente transgresora, porque antes de consolidar su matrimonio a través de los hijos, prefiere aspirar a una posición dentro de esta sociedad en la que es una intrusa.

15 Pues a pesar de la sospechosa conducta mostrada por Matilde cuando queda embarazada, su hermano César y Zoraida, su cuñada, fingen ignorar todos los acontecimientos relacionados con el aborto, por lo cual con la declaración de ella, no tiene otro remedio más que reconocerlo: «Pero Matilde, arrodillada todavía junto al cadáver de Ernesto, gritó con voz ronca: / –¡Yo lo maté! / –Estás loca, Matilde. ¡Cállate! / –¡Yo lo maté! ¡Yo fui su querida! ¡Yo no dejé que naciera su hijo! / Zoraida se aproximó a César para urgírle. / –¿Por qué dejar que mienta? No es verdad lo que dice, está desvariando» (Castellanos 2014, 199-200).

Gómez Oso cubre sus necesidades maternas y sociales. Para Marcela, en cambio, quedar embarazada representa el recuerdo amargo de su experiencia en la ciudad, cuando por ser inocente fue víctima de la malicia de un cacalán.¹⁶ Para Catalina Díaz Puiljá, sin embargo, Domingo es el vínculo que la une con la vida y con la comunidad. Curiosamente, la infertilidad hace que ante sus propios ojos, ella cobre un carácter sobrenatural, sagrado. En este caso excepcional, la mujer no será violentamente arrojada de su hogar o despreciada por su marido debido a su falta, sino que la ausencia de un hijo producirá que sea respetada e identificada como un puente entre la realidad y el mundo espiritual. Ella parirá «ídolos de piedra» y su relación con Domingo, «el que nació en el eclipse» (Castellanos 2012, 323), la convertirá en una figura de poder religioso, con mayor poder aún que los hombres que dirigen la política y la religión.¹⁷

Por otro lado, si la maternidad ocurre en medio de los requisitos que la sociedad exige y se produce en las altas clases sociales, la mujer puede llegar a alcanzar el máximo estatus que su condición le permite, sobre todo si da a luz a un varón. Ser madre de un niño confirma la continuidad del apellido y permite que el sistema social y económico se perpetúe con un representante de estas familias al mando. El mejor ejemplo de este hecho es Zoraida en *Balún-Canán*. Ella tiene un hijo varón, Mario, que le permitiría asegurar una sucesión del apellido Argüello, pero en el viaje de regreso a la ciudad, después de haber permanecido durante varios meses en la sierra, el niño enferma y finalmente muere, interrumpiendo el relevo generacional.

Este hecho, que tiene diferentes repercusiones en la novela, es atribuido en un principio a la superstición, pues cuando Zoraida y César vivieron en el rancho tuvieron una tensa relación con los indígenas, quienes tuvieron conocimiento de las ventajas del cambio de régimen respecto a la repartición de la tierra. Esta tensión originó que el resentimiento que por años había acumulado la comunidad se disparara hasta el punto de la insurrección; finalmente, los indígenas no son capaces de una confrontación directa, pero sí son responsables de incendiar las cosechas del patrón, de asesinar a Ernesto con una bala en la frente cuando va en búsqueda del gobernador del es-

16 En realidad, después de la violación, Marcela Gómez Oso no tiene otra oportunidad más que la de ser rescatada por Catalina. Ella, paradójicamente, es capaz de dar vida, pero no interpreta como positivo haber quedado embarazada en tan desventajosas condiciones.

17 Así es como el hijo de Marcela Gómez Oso tendrá diferentes implicaciones en la vida de Catalina, y se hará cargo de todos los aspectos del cuidado del niño, mientras su madre biológica quedará excluida de cualquier tarea maternal: «A media noche, cuando todos descansan, ella, Catalina, escucha la respiración del niño. Si es sosegada se apacigua. Pero si se entrecorta en un jadeo, corre a conjurar la amenaza de la fiebre, del daño, de la enfermedad. Y antes de que se declara el llanto ya ella ha dejado manar de su pecho el arrullo» (Castellanos 2012, 323).

tado para que de solución a los problemas del cacique y de embrujar al joven Mario hasta el punto de provocar su enfermedad y muerte.¹⁸

La muerte del hijo varón tiene, desde este punto de vista, la función de concluir un largo ciclo de abusos y representa, evidentemente, la muerte del cacicazgo y la llegada de un nuevo régimen, en el que estas familias vienen a menos;¹⁹ su esplendor será producto del pasado, aunque en el caso de los Argüello quedará una representante, la narradora, una voz femenina que será la depositaria de la tradición oral de los indígenas, pero al mismo tiempo será la poseedora del lenguaje escrito de los blancos. Cuando Mario muere, ella recibirá los papeles de una herencia vacía, pero a diferencia de sus antepasadas, ella sí será capaz de expresar por escrito su percepción del mundo. Esta es una clara diferencia entre su generación y las anteriores; esto es un rasgo que la autora valora como un acto positivo respecto a la formación de las niñas.²⁰

18 La maldición de la que Mario es víctima se da a conocer a través de la joven nana de los niños Argüello, pues es ella el puente que se establece entre la tradición de su pueblo y las costumbres de esta familia, a la cual se encuentra muy apegada. Es ella la portadora de la noticia al revelar que los ancianos de la tribu Chactajal se reunieron y condenaron a Mario: «que no prosperen, que no se perpetúen, que el puente que tendieron para pasar a los días futuros, se rompa» (Castellanos 2014, 214). Por ello, cuando los Argüello llegan a la ciudad y Mario enferma, la nana concluye que «los brujos se lo están empezando a comer» (Castellanos 2014, 214). De esta manera, Zoraida está sola con sus dos pequeños en la ciudad, puesto que César se encuentra en la capital buscando una audiencia con el gobernador para que pueda externar sus quejas sobre los hechos de violencia sucedidos en el rancho. Con el ánimo de conjurar la maldición, consulta al sacerdote, quien la ignora y busca al médico, quien tampoco se interesa en la enfermedad de Mario.

19 En esta compleja transición que representa el deceso del cacicazgo, la muerte del hijo varón no tiene que ser literal, también puede ser un acto simbólico, en el que éste no necesariamente tiene que fallecer, sino que puede no desear asumir el papel de cacique heredado por su padre. También en *Balún-Canán*, en este caso con don Jaime Rovelo y su hijo. Él hizo una carrera en México y se recibió de abogado, pero en lugar de defender la causa de su padre, que también debería de ser la suya, puesto que se trata de su herencia, decide responder a don Jaime: «Que él renunciaba a la parte que le correspondía en ese botín de ladrones que son los ranchos. Que nosotros podíamos suponer que eran nuestros, pues ni siquiera nos había costado el trabajo de robarlos» (Castellanos 2014, 218-19) Este joven, formado académicamente lejos del rancho y que adquirió otros ideales al entrar en contacto con otros individuos, ve a su padre como un ladrón y no está dispuesto a continuar con la cadena de injusticias y explotación.

20 Para Zoraida es claro que la herencia material y cultural es para Mario y por eso reprende a la narradora que utiliza el manuscrito de los antepasados para entretenerse durante los días aburridos que pasa en el rancho: «una sombra, más espesa que la de las hojas de la higuera, cae sobre mí. Alzo los ojos. Es mi madre. Precipitadamente quiero esconder los papeles. Pero ella los ha cogido y los contempla –No juegues con estas cosas –dice al fin -. Son la herencia de Mario. Del varón» (Castellanos 2014, 53).

3 Crisis social: modernidad vs. atraso

3.1 Del cacique al nuevo régimen

Los dos ritmos de la implementación de las leyes dictadas por el presidente Lázaro Cárdenas en la Ciudad de México y en la sierra de Chiapas son objeto de consideración en la mayor parte de la narrativa de Rosario Castellanos. En las novelas y relatos se muestra como, en los territorios apartados dominio del cacique, los nuevos reglamentos se van cumpliendo lentamente, porque el miedo al patrón tiene raíces profundas en la mente del indígena. Esta diferencia se acentúa en los aspectos sociales y educativos, y la transición se convertirá en un proceso accidentado con consecuencias dramáticas en la sierra chiapaneca. Ahí, el patrón, que se considera dueño de los territorios y de las almas de quienes viven dentro de ellos, está convencido de poseer un derecho innegable para disfrutar y ejercer todos sus privilegios; vivir fuera de las condiciones heredadas por sus ancestros le causa una gran perturbación y hará todo lo necesario para impedir la aplicación de las reformas cardenistas. Sin embargo, cuando no puede detener la implementación de los nuevos reglamentos, el hábil patrón podrá renunciar «aparentemente» a su original investidura para montarse en la nueva estructura de poder y así acomodarse a las nuevas perspectivas que el nuevo régimen le ofrece.²¹

Pero antes de analizar cómo es que el cacique toma esta extrema decisión, debemos observar cuáles son las características que lo definen, pues la existencia de esta figura masculina determina en gran medida la presencia de otras masculinidades adyacentes o antagónicas, que, o bien giran alrededor de él alimentándose de su poder, o bien se enfrentan a éste con violencia. Pero a diferencia de las relaciones entre las mujeres, que se basan en acuerdos implícitos sin llegar necesariamente a la confrontación, la interacción entre los hom-

²¹ Castellanos hace una caracterización complementaria: el cacique, además, tiene que ser físicamente fuerte para combatir los estragos de permanecer durante meses en la sierra afrontando todo tipo de adversidades con los indígenas, los cambios de clima extremos, la falta de variación en los alimentos y el posible contagio de enfermedades. Por lo tanto, el carácter del patrón debe formarse desde temprana edad y el temple para las dificultades debe ser forjado al entrar en contacto con las actividades que el joven patrón debe realizar en un futuro no muy lejano. El ejemplo más representativo de esta condición ocurre con César y su hijo Mario en *Balún-Canán*, como éste es protegido por su madre para no ser expuesto a las inclemencias de la finca, perece rápidamente ante la primera enfermedad que adquiere en el rancho: «César quería hacer de su hijo un hombre y no un nagüilón como Ernesto. A la edad de Mario él, César, ya sabía montar a caballo y salía a camppear con los vaqueros y lazaba sus becerritos. Hubiera querido que su hijo lo imitara. Pero Zoraida ponía el grito en el cielo cada vez que hablaban del asunto. Trataba a su hijo con una delicadeza como si estuviera hecho de alfeñique» (Castellanos 2014, 188).

bres está cargada siempre de una rivalidad a veces fatal, en la que sólo uno de ellos puede prevalecer. Para Leonardo Cifuentes en *Oficio de tinieblas*, ser el cacique va más allá de ser el dueño de un pedazo de tierra:

Ser patrón implica una raza, una lengua, una historia que los coleros poseían y que los indios no eran capaces de improvisar ni de adquirir. Patrón: el que sostiene una casa en Ciudad Real, con la esposa legítima y los hijos, muchos hijos; el que instala una querida en el pueblo y otra en el rancho (aparte de las aventuras ocasionadas con muchachitas indias y pequeñas criadas mestizas; aparte, también, de las incursiones en el barrio prohibido). Patrón: el que arriesga la fortuna en una aventura política, en una asonada militar. El que da a sus hijos varones una carrera liberal y a sus hijas un buen marido. El que viaja, alguna vez, a Guatemala, a México y, en casos extraordinarios, a Europa. El que tiene asegurado, para después del viaje definitivo, la herencia jugosa, el bienestar de los deudos. (Castellanos 2012, 150)

Por eso, desarraigar esa identidad es muy difícil dentro de este contexto, incluso para los indígenas, dispuestos a servir y a obedecer a este hombre; la presencia de un personaje antagónico, el funcionario de gobierno que llega a implementar las nuevas reformas agrarias, se vuelve un motivo de desasosiego y desconfianza. Para el indígena Felipe en *Balún-Canán*, luchar contra el pensamiento de su propia gente se vuelve un conflicto cuando él pretende que los niños de su comunidad tengan un profesor que les enseñe a leer y escribir en español. Para que la voz de Felipe sea reconocida, primero debe tener la aprobación de Tata Domingo, quien ha vivido toda su vida bajo el yugo del cacique y pregunta si el Presidente de la República tiene poder para ordenar, a lo que Felipe contesta: «Tiene más poder que los Argüellos y que todos los dueños de fincas juntos» (Castellanos 2014, 93). El cambio generacional también es claro entre los indígenas, porque Tata Domingo reconoce como autoridad máxima al cacique, mientras que Felipe, que ha viajado fuera de su comunidad y que sabe hablar español, ya es capaz de identificar un poder superior al local y de dimensionar los beneficios de la implantación de las nuevas leyes.

Aunque existe, evidentemente, un enfrentamiento entre el cacique y el líder indígena, la rivalidad de igual a igual se produce entre el primero y el funcionario de gobierno, un recién llegado sin posibilidad de triunfo puesto que el grupo social al que llega lo identifica como un intruso, poseedor de la corrupción del mundo exterior y capaz de alterar el antiquísimo sistema caciquil. En *Oficio de tinieblas* se perfila bien esta descripción: el funcionario tiene varias cualidades, es blanco, habla español y tiene a su favor las leyes de la nueva administración presidencial. Ante su presencia, el cacique presente

el peligro y titubea; en los tiempos revueltos de la transición, la figura emergente del funcionario representa la amenaza del poder en turno, pero igualmente es el arribo a este viejo contexto de un nuevo tipo de hombre, que si bien logró estudiar una carrera universitaria, también tuvo grandes carencias; es decir, ni pertenece al grupo de los que siempre han gozado del poder y la riqueza ni, tampoco, es parte del grupo de los oprimidos grupos indígenas. Así se describe a Fernando Ulloa:

Era también el huérfano del campesino que desafió a sus amos y que siguió a Emiliano Zapata por las montañas del Sur en las que resonaba un grito libertario. Era el hijo de la viuda desamparada a quien el hambre empujó hasta la ciudad. Era el niño que, en los años que otros juegan, trabajaba en oficios viles para ganar unos cuantos centavos. Era el solicitante de becas miserables, era el alumno interno que nunca comió lo suficiente y que jamás tuvo otros libros que los que le prestaban sus compañeros. Era el estudiante aprovechado, el que lograba más altas calificaciones y uno de los que escogieron los profesores para hacer por Europa un breve recorrido de aprendizaje y perfeccionamiento. (Castellanos 2012, 156)

Si bien el funcionario representa una fortaleza moral y profesional moderna, la que vence a las adversidades de la vida y por méritos propios alcanza la cima del reconocimiento social en la Capital, también todo eso en el entorno de Ciudad Real carece de valor, e incluso estorba. Así, en este punto intermedio, el funcionario se encuentra desprotegido, en primer lugar, porque desconoce las condiciones del grupo social al que va a incrustarse; en segundo, porque no cuenta directamente con el respaldo de la comunidad indígena y deberá tener un intermediario que conozca las leyes y las costumbres de estos hombres. Desde esta perspectiva, el trabajo de Fernando Ulloa desde un principio está condenado al fracaso, pues no sólo tendrá la resistencia de los blancos, sino también la indiferencia y/o la supersición de la comunidad indígena, con lo cual, su trabajo que en algún momento se convierte en una lucha de ideales, se vuelve en gran medida irrealizable.²²

²² Un caso semejante al de Fernando Ulloa ocurre en el cuento «La rueda del hambriento» de *Ciudad Real* (Castellanos 2004, 250-64). También de origen humilde, este personaje no será funcionario de gobierno pero si tomará la medicina como una manera de salir de la precariedad; al igual que Fernando, tiene que trasladarse a la sierra chiapaneca con el objetivo de conseguir la subsistencia a través de su trabajo; al llegar a la comunidad se dará cuenta de lo impracticable de sus ideales y, aunque no será asesinado ni condenado por ejercer la medicina, asumirá su trabajo rutinariamente al advertir que su esfuerzo será en vano si no puede hacer que mejore la vida de la gente.

Para Gonzalo, en *Balún-Canán*, ahijado del patrón César Argüello, la confrontación con su padrino deviene en una crítica para su oficio, porque cuando César le pregunta dónde trabaja y éste contesta que en el gobierno, el cacique revira: «-¿En el gobierno? ¿No te da vergüenza?» (Castellanos 2014, 122).²³ Aunque poco después, el propio César retrocede cuando se percata de la imprudencia de su comentario, pues su anteriormente inofensivo ahijado ahora es un enemigo latente cuya amistad podría haber servido si se hubiera cultivado desde que Gonzalo era un niño: «-Bueno, yo ya estoy chocheando. Claro que no tienes de qué avergonzarte. En el gobierno están las personas aptas y capaces. Pero en mis tiempos, servir al gobierno era un desprestigio. Equivalía a... a ser un ladrón» (122).

Aunque la percepción tradicional que se tiene del funcionario es que llega a despojar a los patrones, la imagen de los servidores del gobierno puede cambiar, pues ante la transformación del nuevo régimen agrario el punto de vista del viejo cacique puede ser radicalmente modificado si ve la oportunidad de integrarse a este nuevo sistema, sin menoscabo de su autoridad y su respeto ante su propia clase social, y con la posibilidad de adquirir nuevos privilegios económicos. Esto ocurre en el final de *Oficio de tinieblas* cuando Leonardo Cifuentes, tras el periodo de revuelta que condujo a los chamulas a la insurrección, es lanzado como candidato a diputado federal.

Con astucia clara y fingida inocencia, Cifuentes ha esperado esta designación como un premio por haberse arriesgado a encabezar el movimiento de los caxlanes durante el levantamiento indígena y por haber mediado el descontento de sus iguales, los caciques, ante la otra autoridad igualmente poderosa, la iglesia católica. Por eso, Cifuentes es el ejemplo más representativo del cacique que deja atrás su tradición para incorporarse, sin remordimientos ni reconcomios, al nuevo sistema aprovechándose de la coyuntura histórica y política.

23 Como ocurre en *Oficio de tinieblas* y en *Balún-Canán*, los rivales tienden a medir fuerzas cuando su poder es similar; esta confrontación es una característica de la masculinidad: cada quien afirma y marca su territorio y así como la agresión es el arma del cacique, la amenaza es el arma del funcionario. Así, también, cuando Gonzalo es interrogado por su padrino contesta que es inspector agrario y que viene a Chactajal con el siguiente objetivo: «Estoy haciendo el recorrido reglamentario por toda la zona fría. He encontrado muchas irregularidades en la situación de los indios. Los patrones siguen abusando de su ignorancia. Pero ahora ya no están indefensos» (Castellanos 2014, 122). Y luego cuando César pregunta que ocurre cuando encuentra irregularidades, Gonzalo desliza veladamente la advertencia: «-Eso lo verá usted, padrino» (123).

3.2 Masculinidades en pugna: la sierra y la ciudad

Los dos mundos en pugna, el de los patrones y el de los indígenas, en su narrativa los muestra Rosario Castellanos mediante la confrontación entre los caxlanes y los indios: el poder es objeto de disputa. En este contexto la iglesia católica, como institución, ejerce el contrapeso del poder político a través de sus diferentes representantes, desde el sacristán de la capilla enclavada en las profundidades de la sierra, hasta el señor obispo que en la posición más elevada del poder eclesiástico toma decisiones, las cuales afectan la vida de sus subordinados y de los creyentes. A esta influyente figura corresponde designar a sus inferiores y asignarles sus tareas y modificar así el curso vital de todos los individuos. El señor obispo, don Alfonso Cañaverall en *Oficio de tinieblas*, es quien realiza la tarea de mediar y justificar los actos morales de la alta sociedad de Ciudad Real, siempre y cuando éstos se acomoden a la sumisión de la iglesia.

Pero su cargo no se limita a permanecer indiferente al resto del rebaño, pues el obispo tiene la obligación de vigilar de cerca a sus feligreses más inestables, caprichosos y supersticiosos. Y para mantenerlos dentro del redil de las creencias de su iglesia, enviará a la sierra para hacer trabajo pastoral a uno de sus representantes, no al más sagaz políticamente hablando, sino al más sacrificable por su talento, debido a la posibilidad de hacer carrera en la administración de la vida religiosa.

Así, don Alfonso enviará a la zona más conflictiva de la sierra chiapaneca a su discípulo más brillante, Manuel Mandujano, no sólo con el fin de atraer a esta comunidad a la práctica de los valores católicos, sino con el objetivo de vigilar cualquier intento de revuelta para comunicárselo a los patrones. Mantener bajo el yugo ideológico a los indígenas es el principal objetivo de la clase religiosa; la autoridad máxima, o sea don Alfonso, sabrá explotar el miedo, el hambre y la necesidad espiritual de los indígenas a través de la celebración de diferentes fiestas que con motivos religiosos podrán mantener a la comunidad distraída de sus preocupaciones diarias.²⁴

Por envidia y temor, su Ilustrísima don Alfonso envía a Manuel Mandujano a la sierra y esto le costará la vida al sacerdote, pues cuando él y el sacristán de la parroquia visiten los ídolos de la cueva

²⁴ El joven Manuel Mandujano tiene una importancia fundamental en la trama de *Oficio de tinieblas*, pues don Alfonso decide enviarlo a la comunidad Chamula, a pesar de estar consciente del peligro que corre al confinarlo en ese punto tan apartado de la civilización, así el obispo se quita de encima la amenaza que el padre Manuel representa, impidiéndole progresar y hacerle sombra: «El obispo conocía bien cuáles eran las aspiraciones del muchacho, que ambición lo sostuvo durante sus años de seminarista. Y ahora que iba a frenar sus ímpetus, a torcer el rumbo de su vida de manera brusca, estaba preguntándose si no lo hacía con una especie de turbia complacencia» (Castellanos 2012, 98).

que veneran los indígenas, será asesinado por la turba enfurecida. Manuel será la primera y más importante víctima del levantamiento; su muerte no sólo representa la desestabilización del sistema caciquil en medio de la revuelta en la que los chamulas intentan cobrarse décadas de injusticias y humillaciones, sino también implícitamente señala la caída de la influencia católica sobre el pensamiento indígena y el triunfo de la superstición y las creencias primigenias de los chamulas que tienen ahora un nuevo representante en la tierra, Catalina Díaz Puiljá, y unas nuevas deidades, los ídolos de piedra tallados por la temida y venerada ilol.²⁵

Poco tiempo pasará para que Mandujano advierta la complejidad de su ambiciosa empresa. Unos meses después de que ha transcurrido su estancia en la parroquia va perdiendo el entusiasmo ante la indiferencia, la molicie y los vicios de su congregación, hasta que vuelve a descargar en Xaw Ramírez Paciencia la tarea de comunicarse con los indios y resolver los problemas de la parroquia. El sacristán utilizará el desánimo y el desconocimiento del sacerdote para recuperar el terreno perdido y, aprovechando que habla tzotzil y español, manipulará la información a su favor.²⁶ Progresivamente, Xaw Ra-

25 En esta coyuntura la presencia de un individuo que funja de mediador entre los indígenas y el padre Mandujano será crucial, pues permitirá que el sacerdote pueda instalarse en la iglesia de la comunidad, pero sin perder los privilegios que a él le ha conferido la investidura de sacristán. A Xaw Ramírez Paciencia la llegada del padre Manuel lo desconcierta hasta producirle celos. Esto porque durante la ausencia de un sacerdote en la comunidad, Xaw Ramírez Paciencia se había apropiado de toda la autoridad desempeñando funciones de cura, como bautizar a los niños y casar a las parejas. Así, la presencia de Mandujano echa por tierra todos los méritos que Xaw Ramírez Paciencia había acumulado durante años y la actitud arrogante del joven sacerdote confirma los temores del anciano sacristán: «Manuel estaba muy pagado de su autoridad y era consciente de su jerarquía y de la importancia de su misión» (Castellanos 2012, 217).

26 La influencia que tiene el poder religioso sobre los otros es tema del cuento «Aceite guapo» de *Ciudad Real* (Castellanos 2004, 250-64). Daniel, el protagonista, es un indígena que ha dejado los mejores años de su vida en el trabajo y ahora espera la llegada de la muerte, pues su misma comunidad ya no lo acepta. Los jóvenes desconfían de su vejez, pues su familia y comunidad la interpretan como una proximidad con ciertos poderes sobrenaturales. Así, Daniel es despreciado incluso por sus hijos, quienes lo echan al olvido. Daniel se 'alía' con la única fuerza sobrenatural de poder (la virgen Santa Margarita), como en su momento la ilol de *Oficio de tinieblas* se 'comunica' con los ídolos de piedra de la cueva, aunque ella es temida por su esterilidad y eso le confiere cierto poder; así, a Daniel se le otorga la designación de mayordomo. Bajo ese cargo, se emborracha en los festejos dedicados a la santa, pero gracias al sacristán cae en la cuenta de que ésta es ladina y no habla tzotzil, por lo cual toma un menjunje, el aceite guapo, que consigue a un precio altísimo en una farmacia lejana (para comprarlo echa mano de las limosnas que los fieles daban a su patrona); cuando lo compra se lo toma en la iglesia, pero es una droga, así que se intoxica y es mal visto por los otros mayordomos que lo expulsan del recinto; finalmente es eliminado de su comunidad para morir desprotegido: «Una inconciencia piadosa lo envolvía; durante algunas horas más el miedo no le enfriaría las entrañas; no le haría huir sin rumbo de un perseguidor desconocido y de un destino inexorable» (Castellanos 1989, 257).

mírez Paciencia observará que va ganando descrédito entre su gente y pronto se dará cuenta que ha sido desbancado por otra fuerza poderosa, ancestral, representada por la ilol Catalina Díaz Puijía, a quien la comunidad seguirá ciegamente hasta llegar al sacrificio del niño Domingo, hijo de Marcela Gómez Oso, para emular la crucifixión cristiana y adquirir así el derecho simbólico para emprender la lucha armada. Este sacrificio pondrá a la comunidad indígena a la par de los poderosos y, ya habiendo igualado fuerzas en el terreno sobrenatural, ellos se sentirán protegidos para iniciar el levantamiento.

La última figura masculina en *Oficio de tinieblas* que analizaremos aquí es el indígena y el poder que ejerce en su entorno. Éste, cuando se convierte en líder juega un papel fundamental en la narrativa de Rosario Castellanos, porque su poder radica en que posee la habilidad de comunicarse con su gente y, además, puede establecer una relación, aunque desigual, con el patrón o con el funcionario, lo cual lo hará una pieza imprescindible durante la insurrección, sobre todo, porque es capaz de hablar con su gente en su propio idioma y con los otros en español. Pero en su carácter de líder, el indígena debe poseer dos características: haber salido de su tierra natal hasta conocer la capital de la república y haber perdido el temor que ancestralmente inspiran los patrones sobre su gente. Con la adquisición y dominio del español, el indígena puede conocer las implicaciones benéficas de la reforma agraria y convencer a su gente de las ventajas que tiene enfrentar y destruir el cacicazgo.

Felipe, en *Balún-Canán*, será quien encabece la inconformidad de los indígenas y estará al pendiente de una de las principales contribuciones del cardenismo a la vida de su comunidad: la implantación de la escuela pública para los niños de la sierra chiapaneca. Aunque la mayoría de los otros hombres no lo entiende, para Felipe la llegada de un profesor al rancho es sinónimo del inicio de un cambio pues permitirá que los niños aprendan a leer y a escribir y que mediante esta ventaja ya no sean engañados ni por los patrones ni por los intermediarios a la hora de vender sus productos. Como se verá en *Balún-Canán*, el profesor es un fracaso, pero eso no impide que Felipe tenga la voluntad de observar que la ley se cumpla a cabalidad.

Felipe, al igual que el protagonista indígena de *Oficio de tinieblas*. Pedro Gozález Winiktón, está casado con una mujer estéril, Juana. Ella no estará de acuerdo con el rol político que su marido adquiere al regresar a la comunidad; ella piensa que la falta de hijos es la razón de que él ande cabizbajo meditando intrigas en contra de los caxlanes. La existencia de este tipo de hombres indica la aparición de nuevos roles sociales, aún dentro del mundo indígena, pues a diferencia de otros tiempos cuando la autoridad residía en el anciano poseedor de los conocimientos del grupo, ahora el respeto va a recaer sobre el hombre joven que ha visto mundo, conoce lo mejor y lo peor del mundo antiguo de corrupción y poder del cacicazgo, y la

promesa de un mundo más equitativo que encierra la política cardenista. El caso de Pedro va a ser más complejo porque su mujer, Catalina Díaz Puiljá, se convierte en la intermediaria entre los ídolos de piedra y la tribu. Es decir, sumado a la influencia que Pedro ejerce entre su gente se encuentra el dominio que Catalina Díaz Puiljá tiene sobre los suyos. Por ello la insurrección se produce de una forma devastadora, pues los indígenas se consideran ahora con un derecho legal y espiritual para reclamar lo que les fue usurpado.²⁷

Como hemos visto en diferentes casos, la masculinidad es un tema complejo en tiempos de revuelta, pues en medio de la inestabilidad es difícil conservar valores preestablecidos. Al mismo tiempo, para algunos, el momento será idóneo para deshacerse de los rivales incómodos y aprovecharán al máximo esta oportunidad para hacerse de más poder y más recursos. Para otros, sacrificables en el juego de los nuevos acomodos del mundo político, la masculinidad estará centrada en la posibilidad de dejar una herencia simbólica, de contribuir a la formación de otros valores en las nuevas generaciones. Con la enseñanza del español y otros conocimientos, el indígena aprenderá a vislumbrar la posibilidad de un futuro diferente a través de la educación; y el hombre blanco, pero de extracción humilde como Gonzalo y Fernando, habrá escalado un peldaño más en el reconocimiento de sus propias luchas a favor de su clase y de los menos favorecidos. Esta es la diferencia entre la aproximación descriptiva de la masculinidad que existe en *Balún-Canán*, y el acercamiento crítico-analítico que ofrece la autora sobre el mismo tema en *Oficio de tinieblas*: en el primero se encuentra el inventario de personalidades de una sola pieza; en el segundo, esas mismas personalidades cobran vida en un mosaico de texturas y claroscuros ofreciendo una perspectiva más profunda y humana de la condición masculina.

²⁷ Para Pedro, la presencia de Fernando Ulloa es fundamental para exigir un cambio de régimen en la posesión de la tierra. Para el líder indígena, recuperar lo robado por los caciques no sólo debería ser la recompensa de la inequidad de tantos años, sino también es un acto que debe realizarse por la intuición y la buena elección de «haber sabido agruparnos alrededor de un hombre que se ha inclinado a escuchar nuestras quejas, que conoce la extensión de nuestra miseria y que ha sondeado nuestra angustia» (Castellanos 2012, 216). Para Pedro, Fernando es tan blanco como el patrón y por lo tanto está a la altura de su poder y de su capacidad para ejercer la justicia, por lo que su sola presencia garantiza ya la aplicación de la ley: «está midiendo lo que se nos debe y cuando haya terminado marchará en busca del gobierno hasta la ciudad de Tuxtla, donde los ajwaliles firmarán los papeles de restitución. Seremos, desde entonces, indios con tierra, indios iguales a los ladinos. Y ésta será la primera palabra del dios que se haya cumplido» (216).

4 Conclusión

Como hemos visto, la mayoría de los acontecimientos que detonan el enfrentamiento entre los diferentes miembros de la sociedad retratada en la narrativa de Rosario Castellanos tiene que ver con la ruptura de un débil equilibrio que se ha mantenido durante muchas décadas de injusticias, humillaciones y marginación. La irrupción de una nueva clase social emergente, que es capaz de defender sus derechos y de abogar por los derechos indígenas, trastorna todo ese orden, pero, cuando eso ocurre, explota la violencia y el caos. El panorama que se revela antes y después de los acontecimientos de tensión en la literatura de Rosario Castellanos es de un notorio retraso social y cultural, en donde predomina dentro de estas sociedades cerradas la hipocresía, la mezquindad y el atraso. Cuando desde la capital se operan las medidas necesarias para hacer un cambio en el sistema, la implantación de esas nuevas normas se vuelve aquí una caricatura grotesca de los buenos deseos de ese régimen de gobierno.

La narrativa de Rosario Castellanos detalla también los vicios de ambos grupos sociales. Hace una feroz crítica de las familias poderosas de Ciudad Real: de sus miedos, sus ambigüedades y vasta capacidad para la destrucción literal y simbólica de sus enemigos. También muestra los sentimientos ocultos, el uso de la sexualidad como instrumento de poder, la utilización del chantaje como medio para la obtención de una posición, el intercambio de favores, etc., todo el amplio repertorio de la doble moral. Simultáneamente el análisis de las deficiencias de la comunidad indígena es también severo, pues se destaca el alcoholismo como el principal conflicto que no permite el desarrollo social ni cultural de los indígenas, la apatía y abulia por enfrentar las fuerzas de los poderosos, la superstición como un recurso oculto que utilizan algunos para manipular a las masas, la violencia incontenible que propicia incluso la autodestrucción de su mundo; es una compleja recreación de las arcaicas estrategias de la explotación (auto) destructiva derivada del virreinato.

Entre ambos mundos los enfrentamientos son devastadores y salviajes, y aunque están obligados a una convivencia permanente, ésta se produce de manera tensa y con constantes roces y abundantes malos entendidos. Por lo que respecta al tema analizado aquí, la moral no varía mucho de la posición asumida por otros narradores coetáneos a Rosario Castellanos, pues también son mundos llenos de simulación y corrupción, en donde los valores son entendidos a conveniencia de los involucrados y, por eso mismo, la transgresión a la moralidad es institucionalmente avalada a través de la iglesia católica que aprueba (a veces por omisión y otras por comisión) comportamientos inadecuados en la dimensión universal del bien y el mal. También existen, por supuesto, dos tipos de moral recurrentemente aceptada: la que rige en la ciudad, donde mantener las apariencias

es fundamental, y la que opera en la sierra, en donde las transgresiones se pueden ocultar y donde se permite la expresión de la sexualidad de manera más abierta, aunque después se paguen las consecuencias. Sin embargo, en varios casos puede observarse que, en realidad, los personajes no tienen temor por la condena social, debido a sus mismas carencias, limitaciones y prejuicios, y serán estas tres características amalgamadas como un todo compacto, y no la doble moral, lo que los arrastre hacia la destrucción de una posible e hipotética felicidad.

Bibliografía²⁸

- Almudena Mejías, A. (1983). *La obra narrativa de Rosario Castellanos. Facultad de Filología*. España: Universidad Complutense. <https://eprints.ucm.es/52869/1/5309861247.pdf>.
- Barre, M.-C. (1976). *Los indios en la obras de Rosario Castellanos*. París: Universidad de París.
- Bustamante Bermúdez, G. (2007). «Rasgos autobiográficos en *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos». *Literatura Mexicana*, 18, 89-105. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmx.18.1.2007.555>.
- Cano, A.M. (1979). *El mito de la novela de Rosario Castellanos*. USA: Austin State University.
- Castellanos, R. (1989). *Obras I*. México: FCE.
- Castellanos, R. (2004). *Obras completas*. México: FCE.
- Castellanos, R. (2012). *Oficio de tinieblas*. México: Joaquín Mortiz.
- Castellanos, R. (2014). *Balún-Canán*. México: FCE.
- Castellanos, R. (2015). *Los convidados de agosto*. México: Ediciones Era.
- Estela Franco, M. (1982). *Otro modo de ser humano y libre. Semblanza psicoanalítica de Rosario Castellanos*. México: UNAM.
- Estrada, O. (2012). *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM.
- García Flores, M. (1979). «Entrevista a Rosario Castellanos». *Cartas marcadas*. México: UNAM, 167-77.
- Gil Iriarte, M.L. (1999). *Testamento de Hécuba: mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*. Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- González Meza y Santa María, C. (1976). *Características del feminismo de Rosario Castellanos a través de sus artículos periodísticos*. México: UNAM.
- Hind, E. (2010). *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. New York: Palgrave Macmillan.
- López González, A. (1975). *Aproximaciones sociológicas la narrativa de escritoras latinoamericanas*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- López González, A. (1991). *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*. México: UAM.
- Negrín, E. (2008). «Voces y documentos en *Balún Canán*. Oralidad y escritura». *Literatura Mexicana*, 19(2), 57-75. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/595>.
- Parham, M.H. (1979). *Alienation in the Fiction of Rosario Castellanos*. Los Angeles: University of California.

- Rivera Rodas, Ó. (2009). «Rosario Castellanos y los discursos de identidad». *Literatura Mexicana*, 20(1), 89-118. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/610>.
- Rodríguez Chicharro, C. (1959). «Balún Canán». *La Palabra y el Hombre*, 9, 61-7.
- Román López, A.N. (1982). *Conflicto Cultural y Existencial en "Oficio de tinieblas"*. New Orleans: Tulane University. <https://digitallibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane:27464>.
- Saavedra Rodríguez, Á. (1976). *Los personajes femeninos en el Oficio de tinieblas*. México: UNAM.
- Scherr, R.I. (1979). *A Voice Against Silence: Feminist Poetics in the Work of Rosario Castellanos*. Berkeley: University of California.
- Sommers, J. (1964a). «Rosario Castellanos: nuevo enfoque del indio mexicano». *La Palabra y el Hombre*, 29, 83-8.
- Sommers, J. (1964b). «El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria». *Cuadernos Americanos*, 2, 246-61.
- Sommers, J. (1978). «Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*». *Nexos*, 1, febrero.

Gioconda Belli: la responsabilità della scrittura

Francesca Valentini

Università degli Studi di Trieste, Italia

Abstract Gioconda Belli is one of the most refined female voices of emancipation in twenty-century Latin American literature. Since her earliest works, this Nicaraguan writer carries out her own personal revolution starting with a rethinking of the female body, which takes on a symbolic and metaphorical meaning capable of representing the profound ideological change desired by Belli. According to the author, it is necessary to rethink the female role within Latin American societies so that women can acquire the status of subjects capable of freeing themselves from the markedly subordinated image that the patriarchal universe has reserved to them. This common thread guides the reader within the author's production and it can be found also in her latest novel, *Las fiebres de la memorias* (2018), in which, exceptionally, a male protagonist appears, who will be able to redefine himself only through a 'feminization', an enhancement of that dimension of caring for others which is generally thought of as strictly belonging to a feminine universe.

Keywords Woman. Latin America. Female body. Nueva novela histórica. Ciudadanía.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-03-28
Accepted	2020-01-15
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Valentini, F. (2020). "Gioconda Belli: la responsabilità della scrittura". *Rassegna iberistica*, 43(113), 81-90.

L'associazione culturale Thesis di Pordenone ogni anno organizza l'evento Dedicata Festival, una settimana culturale dedicata ad un autore o ad un'autrice che ha avuto il merito di distinguersi per il proprio contributo letterario. La XXV edizione di Dedicata ha visto come protagonista Gioconda Belli (Managua, 1948), la quale ha offerto alla città di Pordenone la sua testimonianza non solo di autrice, ma anche di donna e di guerrigliera, presentando inoltre la prima edizione italiana del suo ultimo romanzo *Las fiebres de la memoria* (2018), tradotto da Francesca Pè per Feltrinelli (2019). Durante il suo soggiorno in Italia, l'autrice ha partecipato all'incontro *La responsabilità dello scrittore* promosso da Verso Incroci di Civiltà a Venezia e alla conversazione *Donne e politica tra società e scrittura* presso l'Università Alpen-Adria di Klagenfurt. Per celebrare la scrittrice, l'associazione Thesis ha pubblicato un contributo (Cattaruzza 2019) che accoglie nella prima parte interviste e riflessioni sull'opera della Belli e nella seconda parte una raccolta di poesie inedite (Belli 2019a) che la scrittrice ha composto per Dedicata e un testo, «La donna sandwich» (2019b), in cui l'autrice racconta il senso di spaesamento di coloro che sono costretti ad abbandonare l'America Latina e a trasferirsi negli Stati Uniti.

Il nome di Gioconda Belli compare nelle librerie italiane la prima volta nel 1995, quando la casa editrice e/o pubblica il suo romanzo *La mujer habitada* (1989) con il titolo *La donna abitata* (1995) e la traduzione di Margherita D'Amico. L'opera verrà da subito accolta con grande interesse,¹ che porterà la casa editrice e/o a pubblicare negli anni immediatamente successivi le traduzioni di *Sofia dei presagi* (1996), *Waslala: memoriale dal futuro* (1997), *Il paese sotto la pelle: memorie di amore e guerra* (2000), affidando la traduzione sempre a Margherita D'Amico, la quale tradurrà anche l'unica raccolta poetica edita da e/o: *L'occhio della donna* (1998). Sarà poi Feltrinelli a dare alle stampe *L'infinito nel palmo della mano* (2011), *Nel paese delle donne* (2011) e *L'intenso calore della luna* (2015), con la traduzione di Tiziana Gibilisco, e il già citato ultimo romanzo *Le febbri della memoria* (2019).

Conosciuta in Italia soprattutto per i suoi romanzi, Gioconda Belli è una delle voci più note di quella che può essere definita una rivendicazione letteraria femminile dell'America Latina. Il suo impegno letterario ha portato alla luce la questione della discriminazione femminile e, contemporaneamente, la storia del suo Paese. La tematica della donna e l'esplorazione della situazione sociopolitica del Nicaragua sono strettamente intrecciate in una scrittura che mira a scardinare un codice univoco di interpretazione, ma soprattutto di costruzione, della realtà. Profondamente convinta della forza rivo-

¹ Nel 2018 è uscita la decima ristampa del romanzo.

luzionaria della parola, Gioconda Belli affida alla propria produzione un messaggio di speranza per un mondo diverso, capace di lottare per i propri diritti e di rivedere i propri errori.

Gioconda Belli esordisce con la raccolta poetica *Sobre la grama* (1972), tracciando sin dall'origine quella che sarà la sua scia letteraria. Una voce che affonda le proprie radici nella dimensione di una femminilità riscattata, in un complesso di prospettive capaci di esplorare ogni anfratto dell'essere donna. Gioconda Belli ricama la propria poesia con i fili sottili di una femminilità ancora soggetta al silenzio, al velo delle convenzioni piccolo borghesi, alla morale rigorosa di coloro che censurano le ombre di personalità complesse e non immediatamente riducibili allo stereotipo della donna virtuosa. La scrittrice si ribella sin dalla sua prima opera alle catene dell'omertà che riducono la donna ad un ruolo secondario, non solo nella vita politica e sociale, ma anche nelle pagine narrative. La reazione del mondo letterario e della sua famiglia davanti alla prima raccolta sono diametralmente opposte: se la suocera si rallegrò del fatto che avesse usato il suo cognome da nubile per la pubblicazione e sua zia si indignò davanti ad un componimento poetico che tratta una tematica come quella del ciclo femminile (Manzon 2019, 19), la critica letteraria individua sin da subito la novità della scrittura di Gioconda Belli definendola una «rivelazione della poesia nicaraguense» (19). L'originalità dell'autrice sta nell'ampia prospettiva che adotta, prospettiva che non teme l'esplorazione di tematiche tradizionalmente estranee al mondo poetico. L'aspetto sovversivo dei suoi versi risiede proprio nel coraggio espressivo e nella forza comunicativa. Gioconda Belli rifiuta elegantemente i limiti di una poesia imbrigliata ed ermetica, restituendo la parola ad un corpo femminile che tradizionalmente è oggetto letterario. La femminilità irrompe in ogni sua sfaccettatura, attraverso una dimensione fisica la cui portata semantica non viene ridimensionata, ma, anzi, diventa strumento di lotta. Il percorso letterario di Gioconda Belli si delinea sin da *Sobre la grama* (1972) come un percorso profondamente sovversivo: attraverso la voce poetica l'autrice mette in discussione i confini di una società patriarcale e lo fa attraverso il corpo femminile, un corpo troppo spesso taciuto, abusato, demistificato. La scrittrice rovescia i parametri che hanno giustificato la sottomissione secolare del genere femminile: il concetto di fragilità associata ad un corpo esile, utilizzato dal paradigma maschile per legittimare la propria supremazia, viene stravolto. È proprio quel corpo banalizzato, reso oggetto, a diventare potente strumento di emancipazione sociale e politica. Il corpo femminile della Belli non è tratteggiato attraverso gli stereotipi della bellezza senza tempo, non rispecchia i canoni della bellezza tradizionali, canoni creati da una logica maschile, ma è un corpo valorizzato in ogni sua forma, in ogni sua stagione, nelle sue imperfezioni e nelle sue rotondità. È attraverso l'umanizzazione che Gioconda Belli conferisce

piena dignità letteraria al corpo femminile. L'esigenza rivoluzionaria della Belli non è confinata alla dimensione domestica: il progetto dell'autrice, infatti, mira a scardinare una divisione di genere che ha i propri riflessi sulla società, sulla politica, sul dominio. L'autrice, profondamente convinta che la letteratura debba avere un ruolo fondamentale nella costruzione di un nuovo universo interpretativo, usa la sua scrittura per portare alla luce le crepe di un sistema monolitico e profondamente machista. La sua dimensione di donna si intreccia indissolubilmente con la sua prospettiva politica ed ideologica. La lotta del corpo femminile che vuole emergere passa anche attraverso l'impegno politico, la partecipazione attiva alla causa della rivoluzione sandinista, la rivendicazione dei diritti umani di chi vive ai margini di un sistema dittatoriale. Gioconda Belli contribuisce in prima persona alla lotta contro la dittatura nicaraguense di Somoza, si rende portavoce dei diritti delle donne e delle realtà emarginate dal discorso politico performante. La letteratura è uno strumento di ribellione, ma, a tempo stesso, è uno strumento di costruzione di una realtà alternativa. La produzione letteraria della Belli può essere letta come un percorso che problematizza e chiarifica la posizione della donna all'interno della società: a partire dal suo primo romanzo, *La mujer habitada* (1989), dove vengono scalfite le barriere sociali e dove viene tratteggiato il profilo di una donna nuova e consapevole, fino a *El país de las mujeres* (2010), in cui l'autrice vede in un certo senso il risultato di questo processo di lenta emancipazione, immaginando una città in cui la politica è interamente nelle mani di un gruppo di donne. Il tentativo di sottrarre la donna al silenzio porta la scrittrice a guardare il mondo attraverso una prospettiva che è sempre quella femminile, fino al suo ultimo romanzo che ha come protagonista il duca Charles Choiseul de Praslin (Belli 2018). Le donne della Belli sono donne forti, donne consapevoli, sono figure che vengono dal passato, come Itza di *La mujer habitada* (1989), o semanticamente castranti come Eva di *El infinito en la palma de la mano* (2008), simbolo del peccato originale che sottrae all'uomo il Paradiso terrestre. In *El país bajo mi piel: memorias de amor y de guerra* (2001) è la stessa autrice a diventare soggetto autobiografico, attraverso un percorso sofferto, ma liberatorio, delle sue memorie. Nella scrittura, Gioconda Belli mette in gioco se stessa, sempre. Non è difficile individuare nelle protagoniste femminili tratti autobiografici, echi sonanti della vita della stessa autrice. Lavinia, protagonista de *La mujer habitada* (1989), per esempio, appartiene, come la Belli, alla borghesia cittadina, ha possibilità economiche che la portano a studiare in Europa, potrebbe vivere una vita agiata e svincolata dai problemi della quotidianità, ma sceglie una strada diversa, decide di affrancarsi da un mondo che non sente come proprio.

Se la poesia della Belli riscatta la figura femminile a partire dalla dimensione del corpo, in Lavinia troviamo una protagonista che

si spoglia delle aspettative che la società borghese ha nei confronti della figura femminile, mentre in *El infinito en la palma de la mano* (2008), la scrittrice ricostruisce quella che è la genesi dell'insubordinazione della donna e della paura atavica nei suoi confronti. Eva, la peccatrice, la causa prima dell'infelicità umana, è tutte le donne. Il romanzo mette in luce come le donne nascano già con un bagaglio pesante da portare, ovvero quello di essere la causa delle sofferenze umane; questa colpa, che secondo la scrittrice ricade sulla figura femminile come un macigno insopportabile,

è un paradigma negativo che ha portato secoli di sottomissione della donna e all'idea che, in quanto femmina, la donna fosse pericolosa, possedesse strani e temibili poteri per il solo fatto di essere in grado di generare la vita. (Manzan 2019, 33)

Anche nel caso di *El infinito en la palma de la mano* (2008), la scrittrice mette in discussione una prospettiva che ha segnato la storia della figura femminile, invita a leggere Eva attraverso un punto di vista diverso da quello fornito dai quaranta versetti della Bibbia che hanno avuto il potere di condizionare per millenni l'immagine della donna. È attraverso questo percorso fatto di rivendicazioni, inclusioni, smentite che Gioconda Belli costruisce il suo soggetto femminile, sia all'interno della famiglia, regalando al lettore l'immagine di una moglie e madre la cui femminilità pulsante non è negata dallo stereotipo della vergine del focolare, la cui sessualità acquista il diritto e il dovere di libera espressione, sia all'esterno, tracciando ritratti di donne che desiderano e hanno il diritto di partecipare alla lotta per una realtà più giusta. Il culmine di questo percorso di emancipazione femminile sembra essere il romanzo *El país de las mujeres* (2010). Il progetto dell'autrice è provocatoriamente quello di costruire una realtà in cui la politica sia appannaggio delle donne, le quali si assumono la direzione del Paese come se questo fosse una famiglia da accudire con l'amorevolezza di una madre, più che con leggi restrittive e repressioni, introducendo il concetto di «ciudadania», contrapposto e a tempo stesso completamento della «ciudadania». L'immagine della Belli è un'utopia, tema fondamentale per la scrittrice, che ritorna anche in *Waslala: memorial del futuro* (1996); la scrittrice afferma:

io penso che non sia possibile immaginare l'utopia come una realtà realizzabile, forse perché richiede un'umanità diversa da quello che siamo diventati. Credo però che debba continuare a essere raccontata in letteratura perché il potere dell'utopia risiede nella tensione ideale, nel suo rappresentare una spinta verso un mondo più giusto e più felice che forse non riusciremo mai a raggiungere, ma a cui dobbiamo tendere. In questo senso io intendo l'utopia più come un percorso che come una meta. (Manzan 2019, 34)

L'utopia di un Paese governato dal Partido de la Izquierda Erótica (PIE) e quella di Waslala, luogo che le leggende indigene del Centro America collocano nel cuore della foresta e dove uomini e donne vivono in pace e completa armonia tra di loro e con la natura, permettono alla scrittrice di trovare altre soluzioni rispetto a quelle che dominano la realtà contemporanea, mettendo in luce, attraverso la contrapposizione, implicita o esplicita, quelli che sono i limiti della società. In *El país de las mujeres* (2010), per esempio, attraverso uno sguardo critico, Gioconda Belli svela i segni tangibili e innegabili dell'edificazione maschile della società: la realtà è stata costruita da uomini che non hanno saputo tenere in considerazione le esigenze delle donne. Il romanzo propone una visione capace di includere la donna come soggetto attivo di una società in cui i compiti, tradizionalmente affidati alle mani femminili, diventano condivisi: la cura dei figli e della casa non sono prerogative necessariamente femminili, come la politica non è un terreno esclusivamente maschile. Il proposito sovversivo non ha come obiettivo quello di escludere l'uomo dalla gestione politica del lavoro, ma quello di includere la donna. Lo scenario di Faguas, crasi tra *fuego* e *agua*, Paese immaginario che l'autrice crea nel romanzo *La mujer habitada* (1989) e utilizza anche ne *El país de las mujeres* (2010), è legato al Nicaragua, ma, al tempo stesso, è anche uno spazio neutro dove si possono vedere innumerevoli realtà. Le donne della Belli sono nicaraguensi, ma questo aspetto sembra accidentale: potrebbero essere le donne di qualsiasi altro Paese. Lo sguardo di Gioconda Belli è uno sguardo totalizzante di quella che è la condizione femminile: partendo dalla dimensione nicaraguense, dalla propria personale esperienza di donna e di militante, l'autrice abbraccia, con il suo progetto letterario, una condizione femminile che è universale.

La centralità della donna sembra essere smentita dall'ultimo romanzo di Gioconda Belli: *Las fiebres de la memorias* (2018), infatti, narra la vita di Charles Choiseul de Praslin, trisavolo dell'autrice. L'opera, che può essere considerata un esempio di quella che Seymour Menton (1993) definisce «nueva novela histórica», intreccia la storia personale del personaggio alle vicende storiche della Francia del periodo della Restaurazione. L'ombra della rivoluzione francese fallita echeggia in tutto il romanzo, richiamando in maniera indiretta le vicende della rivoluzione nicaraguense, Paese in cui Charles Choiseul de Praslin conclude la sua fuga dalla Francia, dove è accusato dell'omicidio della moglie, e dove trova la possibile sintesi tra la sua identità di nobile francese e la sua nuova identità di medico di Matagalpa.

Il romanzo accoglie la lunga memoria del protagonista, il quale, ormai vecchio, ricostruisce, non solo il suo viaggio dall'Europa all'America, ma anche le tappe del suo percorso di costruzione della maschera che indossa. Nella nota che chiude l'opera, Gioconda Belli racconta di aver trovato in una vecchia scatola di biscotti danesi un

manoscritto del nobile francese e di aver deciso di ricostruire la storia della sua famiglia a partire proprio dalla testimonianza del suo trisavolo. La storia del duca fa parte della tradizione orale di Matagalpa e della stessa famiglia della Belli, ma, dopo il ritrovamento del documento, si fa urgente il desiderio dell'autrice di ricostruire la vicenda che ha portato l'aristocratico francese in Nicaragua. Appoggiandosi, come afferma la stessa scrittrice nei ringraziamenti finali del romanzo, alle ricerche di Eddy Kühl, ricercatore e storico di Matagalpa, e ai documenti forniti da Dora María Téllez, autrice del libro *Muera la Gobierna*, oltre che ai materiali reperiti presso la Bibliothèque Nationale de France, Gioconda Belli presta la sua penna, sempre raffinata ed elegante, alla voce del duca de Praslin.

Il romanzo presenta un'interessante ricostruzione storica sia del contesto francese della prima metà del XIX secolo, sia dello scenario americano. La scrittrice, già autrice di *El pergamino de la seducción* (2007), un romanzo storico in cui racconta la storia di Giovanna di Castiglia e del suo amore assoluto per suo marito, Filippo il Bello, inserisce la vicenda del protagonista in un quadro storico rigoroso e dettagliato che tocca i principali accadimenti storici della Francia della Restaurazione e dei moti del '48, ma che presenta anche l'atmosfera che caratterizza la vita statunitense e l'atteggiamento nei confronti dell'America Latina. È attraverso gli occhi del protagonista che Gioconda Belli ricostruisce i rapporti tra il capitalismo statunitense e il suo Paese, il Nicaragua. Tra i vari episodi presentati nel romanzo, è significativa la vicenda dell'autoproclamazione presidenziale di Walker e del successivo riconoscimento del suo illegittimo governo da parte degli Stati Uniti, vicenda emblematica del colonialismo economico e della pretesa statunitense di imporre il proprio controllo sulle realtà latinoamericane.

Ma se *Las fiebres de la memoria* (2018) presenta un'importante ricostruzione storica, l'aspetto più interessante è la lettura dell'opera come un romanzo di formazione. Il duca, lasciando la Francia, abbandona anche la propria identità, la propria posizione sociale, sia dal punto di vista degli obblighi, che dal punto di vista dei privilegi. Il protagonista compie un vero e proprio viaggio verso l'edificazione di un nuovo io. Le vicissitudini che lo porteranno a Matagalpa contribuiranno alla formazione di una nuova prospettiva: sarà attraverso il contatto con gli abitanti del Paese nicaraguense e con Margarita, la donna della quale si innamorerà, che Charles Choiseul de Praslin potrà trovare la sua dimensione. Il disprezzo iniziale verso un popolo che percepisce diverso da sé, quel sé che egli stesso chiama «extranjero» (Belli 2018, 284), sfuma quando il protagonista trova il proprio posto all'interno della comunità di Matagalpa. Egli si spoglia definitivamente del passato attraverso la professione di medico: la sua conoscenza delle piante si arricchisce con il confronto con Lorena, «una médica empírica, herbalista» (277), e con un cuoco ci-

nese, «los chinos descubrieron las propiedades curativas de la planta [...] es el remedio más antiguo contra la malaria, más antiguo que la quinina» (320), e permette al protagonista di diventare il punto di riferimento di un paese colpito dalla malaria. Solo assumendo una nuova prospettiva il duca de Praslin ripensa al passato, comprendendo le proprie mancanze di marito, riscattando la figura di una moglie che gli è parsa, per molto tempo, odiosa. La vicinanza con la gente di Matagalpa, la perdita del suo lignaggio, la scelta di una professione che lo mette a stretto contatto con gli altri, impedendogli di pensare solo a se stesso e alle proprie esigenze, porta Charles Choiseul de Praslin ad una nuova fase di consapevolezza.

Gioconda Belli sceglie un personaggio maschile forzandone la prospettiva, evidenziando in quale modo codici interpretativi, che sembravano essere esclusivi e indiscutibili, entrino in crisi, come debbano entrare in crisi per costruire un'identità nuova. Charles Choiseul de Praslin, finché continua a sposare il suo punto di vista nobiliare, maschile, conservatore, non riesce a edificare una nuova personalità, ma si limita a guardare le macerie di quella vecchia. Sarà solo in un universo che lo vede come ingranaggio fondamentale e non come spettatore distaccato, che il protagonista concluderà il suo percorso, acquisendo quei tratti di attenzione e cura delle persone che, come sostiene l'autrice ne *El país de las mujeres* (2010), non sono privilegi esclusivamente femminili, ma possono arricchire anche uomini capaci di accogliere un ruolo diverso da quello che la vecchia società patriarcale imporrebbe loro.

Bibliografia

- Cattaruzza, C. (a cura di) (2019). *Gioconda Belli. Le monografie di Dedicafestival*. Pordenone: Thesis.
- Belli, G. (1989). *La mujer habitada*. Managua: Editorial Vanguardia. Trad. it.: *La donna abitata*. Trad. di M. D'Amico. Roma: e/o, 1995.
- Belli, G. (1996). *Waslala: memorial del futuro*. Barcelona: Emece. Trad. it.: *Waslala: memoriale del futuro*. Trad. di M. D'Amico. Roma: e/o, 1997.
- Belli, G. (2001). *El país bajo mi piel: memorias de amor y de guerra*. Barcelona: Plaza & Janes. Trad. it.: *Il paese sotto la pelle. Memorie di amore e guerra*. Trad. di M. D'Amico, Roma: e/o, 2002.
- Belli, G. (2007). *El pergamino de la seducción*. Barcelona: Seix Barral. Trad. it.: *La pergamena della seduzione*. Trad. di M. D'Amico. Milano: Rizzoli, 2007.
- Belli, G. (2008). *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral. Trad. it.: *L'infinito nel palmo della mano*. Trad. di T. Gibilisco. Milano: Feltrinelli, 2009.
- Belli, G. (2010). *El país de las mujeres*. New York: Vintage Español. Trad. it.: *Nel paese delle donne*. Trad. di T. Gibilisco. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Belli, G. (2018). *Las fiebres de la memoria*. Barcelona: Seix Barral. Trad. it.: *Le febbri della memoria*. Trad. di F. Pè. Milano: Feltrinelli, 2019.
- Belli, G. (2019a). «Poesie». Cattaruzza 2019, 108-21.
- Belli, G. (2019b). «La donna sandwich». Cattaruzza 2019, 125-31.
- Manzan, F. (2019). «Sono stata due donne e ho vissuto due vite. Conversazione con Gioconda Belli». Cattaruzza 2019, 11-56.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de cultura económica.

The Anti-Diary On Teolinda Gersão's *Os Guarda-Chuva Cintilantes*

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto, Portugal

Abstract To include a book in a certain genre implies that it conforms to previously determined discursive constants. The originality of the work of Teolinda Gersão resides precisely in its radical break with a genre of long-standing traditions and, at the same time, in its explicit reference to a necessarily codified universe. If we are able to overcome the feeling of strangeness conveyed by the lack of obligatory markers (such as the absence of years or months), the construction of a fragmented discourse, sinuous even, gains relevance, and we can detect undeniable indicators of femininity. Life writing that escapes the canon without however forgetting the flow and/or obsessions of a *saying of the mind*, Teolinda Gersão's anti-diary is undoubtedly an example of a feminine trend marked by heterodoxy and transgression.

Keywords Diary. Anti-diary. Transgression. Solitude. Death. Ambiguity. Fragment.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-03-24
Accepted	2019-05-20
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Marinho, M.F. (2020). "The Anti-Diary. On Teolinda Gersão's *Os Guarda-Chuva Cintilantes*". *Rassegna iberistica*, 43(113), 91-104.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/006

Though not an exclusively female genre, the diary has fulfilled various functions in representing a discourse which frequently feels the need to hide itself under the cover of either anonymity or a highly selective reserve. The social situation in which women found themselves for centuries was conducive to the appearance of diaries, manuscripts, and autobiographies which were more or less condemned to private circulation or otherwise concealed under false or perversely falsified identities. The volume recently edited by Laura Lunger Knoppers (2009) brings to light a rich collection of texts which expose women's social, cultural, political and economic life in a manner both daring and raw. Knoppers' collection clearly shows that women's riches or power - more virtual than real - had indeed very little influence on their daily lives. The study *Mon Histoire des Femmes* by Michelle Perrot (2006) reveals the great distance that separated writing from publishing, and the great obstacles women had to overcome to publish their works as late as the 19th century. Indeed, the constant use of male pseudonyms is the unquestionable proof of this situation.

More recently, and without the typical features of the *ancien régime* society, the diary has emerged as an instrument for revealing facts and experiences which can be viewed either as the narration of trivial daily events or as allusions to much vaster phenomena. From amongst the diaries which came to prominence during the second half of the 20th century, I have chosen a short book by Teolinda Gersão entitled *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (*Shimmering Umbrellas*), which unambiguously defines itself (in a sort of subtitle) as a "diary". This direct and voluntary reference, however, flies in the face of a rigorous classification (Baroni, Macé 2006), as the generally accepted characteristics of the genre are simply not there. In fact, in this supposed diary there is no mention whatsoever of months or years, and the only explicit references are weekdays and numbers. The feeling of insecurity thus generated in the reader becomes even more unsettling when the entry "Monday, 12" says, "Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia" (It is not a diary, said the critic, because it is not a report of what happened every day) (Gersão 1984, 20).¹

The ambiguity as to the literary genre to which the book belongs becomes even more obvious when the narrator/author² challenges the value of the genre itself in statements such as "os diários são profundamente ridículos" (diaries are deeply ridiculous) (24); or "Os diários são perversos. [...] os diários são a forma mais idiota e mais per-

¹ All references mentioning *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* are to the original Portuguese text (Gersão 1984). The excerpts have been translated into English by the author of this article.

² The equivalence between narrator/author is obligatory, as the work is said to be a diary.

versa de toda a literatura" (Diaries are perverse. [...] the diary is the stupidest and most perverse form of literature) (25-6); or

Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis - mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou. (33)

Diaries were based on the wrong assumption that time and reality existed and that they were definable and fixable. But she suspected that, for those whose eyesight was sufficiently keen to see it, the truth was actually otherwise.

The mistrust engendered by such affirmations and the impossibility of the diary to fulfill its traditional role enhance the catastrophic atmosphere foreshadowed by "cogumelo gigantesco, venenoso, que rebenta inexoravelmente numa bola de fogo sobre o mundo" (the gigantic, poisonous mushroom, which inexorably explodes into a ball of fire above the world) (112).

This apocalyptic mood arises from the apparent disorganisation in the numbering of the entries. The first one, "Sunday, 1" may not, in fact, be arbitrary, though it is difficult to detect coherence in the 106 entries that make up this equivocal diary. The beginning on a Sunday and on the first cardinal number seems to call the readers' attention to the foundational nature³ of a "life writing" which is feminine, fragmented, disorderly, yet an unquestionable record of neediness, loneliness, repression and artificiality.

The umbrella (or its *simulacrum*, the parasol) is a fragile yet surprisingly lively, multi-purpose object, almost with a will of its own. It can symbolise an unstable form of protection which may be shattered at any moment ("estilhaços confusos" [confused splinters], 7) in the immeasurable flow ("ficavam transparentes" [they became transparent], 8) that makes it alien to its supposed protective function. The miniature umbrellas used for decorating ice cream ("podiam fechar-se, experimentou, e ficavam ainda mais pequenos, mais perfeitos, iguais aos da vida" [they could be folded, and they became even smaller, more perfect, exactly like real-life [umbrellas]], 64) thus become a miniature representation of a hostile and dysphoric reality:

As pessoas debaixo dos guarda-chuvas, sem cabeça, só se viam o tronco e as pernas, andando, como se o guarda-chuva fosse um enorme chapéu disforme, um cogumelo gigante substituindo a cabeça real, decapitada. (62)

3 In the Bible, however, Sunday is the day God rested after creating the universe.

People under their umbrellas, without heads, you could only see their torsos and legs, walking, as if the umbrellas were enormous crooked hats, giant mushrooms replacing the real, severed heads.

In this atmosphere of imminent disaster, the “she” is brought into frequent interchange with the “I” in a discourse which fails to establish one single narrative person. Instead, it toys with the insecurity of a subject whom we are unable to name: “E tudo o que existe, sou tentado a converter em ‘eu’” (And I am tempted to turn everything into ‘I’) (25) writes the narrator in “Wednesday, 5”.

The seemingly unjustified insistence on two narrative persons ends up accounting for the appearance of an ‘otherness’ (“Abandonara os círculos do idêntico e do uno porque desejava a tensão da alteridade” [She had abandoned the circles of the identical and the single one, as she longed for the tension of otherness], 103), which emerges as a double – indispensable for the writing of autobiographies or even biographies (“Media-se apenas, escrevendo, a distância entre o eu o seu duplo” [The only thing that was measured in writing was the distance between the ‘I’ and its double], 34). Curiously, this distance is based on the construction of imaginary dialogues with the Squirrel or the Dog, which reminiscent of Lewis Carroll’s technique in *Alice’s Adventures in Wonderland*: “Estás a escrever um livro sobre quê? Pergunta o Esquilo mexendo nos papéis” (About what are you writing a book? asks the Squirrel rummaging through the papers) (39); “Ainda bem que não foste em cantigas, disse o cão saltando-lhe de repente ao caminho” (Thank goodness you did not let yourself be fooled, said the dog, jumping up suddenly) (131).

The appearance of these strange interlocutors suggests a needy and solitary world, not only insofar as they symbolise imaginary doubles, but also to the extent that they are represented via the narrator’s choice of verb tenses. These shift from present to preterit (perfect and imperfect), from future to conditional. The perfect and imperfect preterits are traditionally used for narrating specific occasional actions or actions with an aspectual dimension and spread over time. The present is normally an atemporal tense, with an almost defining function (“um ar indiferente de quem pensa noutra coisa” [the air of indifference of someone who thinks⁴ about something else], 7) or a presentification function evinced in dialogue, even in the fictitious dialogues between “I” and “I”. The use of the future, on the other hand, is linked to the creation of possible or probable events (“virá depois o jantar num tabuleiro e eu cortarei a carne sem pen-

⁴ Though the correct English tense here is ‘is thinking’, the simple present ‘thinks’ has been used to show tense usage in the original.

sar" [later, dinner will come on a tray and I will cut the meat without thinking], 59) anticipating the hypothetical counterfactuality inherent in the use of the conditional mood:

Seria doutro modo se os seus olhos vissem claro.

Então atravessariam os longos corredores dos livros, e eles seriam transparentes, brilhantes, como asas irisadas de insectos, mudando de cor conforme a incidência da luz, e as pessoas poderiam lê-los com um único olhar, atravessá-los-iam num relance porque eles eram transparentes, avançariam por entre eles e bastaria um olhar para os experimentar a todos. [...] as pessoas chegariam voando ao centro, sem precisar de percorrer todos os seus caminhos [...]. (121)

It would be otherwise if her eyes could see clearly.

Then they could go through the long corridors of books, and these would be transparent, bright like the variegated wings of insects, changing colours along with the changing angles of light, and people would be able to read them all in one single look, they would go through them at a glance because they were transparent, they would walk among them and it would take a single look to try them all. [...] people would fly to the centre, without having to walk along all the paths leading to it [...].

The borderline "sobre um fio de arame estendido entre o possível e o impossível" (along a wire stretched between the possible and the impossible) (9) is explored by a writing which takes advantage of the instability of the subject (changing from "I" to "she" and signified by the use of the conditional) and intensifies the writer's loneliness and everything associated with it. The indifference of writing towards the subject using this writing ("O mundo não gira à volta do autor, está-se completamente nas tintas para que Barthes não gostasse de líchias, está-se cagando, cagando, cagando" [The world does not revolve around the author. It couldn't care less about whether Barthes likes lychees or not. It does not give a shit, literally, not a shit], 24) is enhanced by its unavoidably virtual nature and leads the narrator to exhaust herself in the inefficiency of her own discourse:

As pessoas julgam a literatura um campo adicional de experiência, diz Pip, mas esquecem que é uma experiência apenas virtual, que não pode ser utilizada de modo efectivo. (63)

People regard literature as an additional field of experience, says Pip, but they forget that it is a merely virtual experience, which cannot be used in any effective way.

The ineffectiveness of reports and stories characterised by the supposed importance of daily events or by the ironic and caustic observations offered by the Squirrel (“Desistes?” [Are you giving up?], 56) turns into the angst of “tudo se transforma[r] em escrita” (everything becoming writing) (68) and into the impossibility of being anything other than language.

The artificiality which the author cannot escape influences the subject’s relationship with others, provoking an essential solitude which is reflected in the attempt to “viver melhor as relações humanas” (improve human relations) (118) and destroy the tyrannical division between the different grammatical persons:

- Não gosto de gramática, grita o Esquilo com raiva. Quero que as pessoas dos verbos morram todas.

Como matar as pessoas dos verbos? Interrogo-me, surpresa, porque nunca me tinha ocorrido essa ideia. Ou como neutralizá-las, pelo menos? (73)

- I don’t like grammar, rages the Squirrel. I want all persons of the verbs to die.

How can I kill the persons of the verbs? I wonder, surprised at myself, as I had never had this idea before. Or, at least, how can I neutralize them?

The attempt at destruction referred to in the above excerpt is probably much more significant in a woman’s writing, which is much more frequently dominated by the tasks and chores traditionally related to the female universe. Symbolically, Dorita, the housemaid, abandons this universe in an act of presumably unconscious rebellion which suggests, however, the genetic weight of a still essential legacy:

É verdade que as folhas de papel e a caneta me passam pelas mãos, mas não consigo prendê-las porque tenho sempre as mãos ocupadas com outras coisas, panos de cozinha, lençóis, livros, legumes, detergentes, vassouras, há uma infindável multidão de coisas que se intrometem entre a minha mão a caneta e o papel. (83)

It is true that I handle sheets of paper and pens but I can never hold on to them because my hands are always busy with other things: kitchen cloths, bed sheets, books, vegetables, detergents, brooms; there is an infinite list of things that come between my hand and pen and paper.

This disclosure, predictable in a female subject, explains opinions, dreams, and challenges, and reinforces the fragmented nature of a diary in which this reality insinuates itself into a deep structure that cannot be ignored.

The declaration that “Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis” (Diaries were based on the wrong assumption that time, reality and the ‘I’ really existed and they were definable and fixable) (33) immediately leads to the realization that memory is unreliable and that the entire diary is artificial, since “há sempre dois lados nas coisas, cada uma é sempre o contrário de si própria” (there are always two sides to a story, and each is the opposite of itself) (12). Thus, all the stories “eram falsas” (were false) (90), as the narrator exclaims in the entry entitled “Monday, 16”.

The falsehood or the untruth of the stories and memories results in the appearance of dreams and nightmares which reveal the subject along with her desires and deepest fears. The projection of her terror unto her dogs, to the point of saying that they “acordam exaustos de manhã e vivem o resto do dia sob uma tensão tão forte que prometem a si mesmos nunca mais dormir” (wake up exhausted in the morning and live the rest of the day in such great tension that they promise themselves never to sleep again) (111), reveals a strategy marked by desperate attempts to attribute to others the distress caused by the impossibility of controlling time and, consequently, death (“Esse ano demorou-se um só dia” [This year lasted only a day], “Foi um dia que durou seis meses” [It was a day which lasted six months], 9 and 57). Death insinuates itself surreptitiously into daily life but is constantly disguised by various artifices, which the subject naively challenges:

Nesse dia sobraram-lhe duas horas e ela guardou-as para o dia seguinte. Sempre que calhava fazia assim uma pequena economia, que deixava para utilizar noutra altura em que se visse mais aflita. Era também um modo de adiar envelhecer, adiava sempre, somando essas economias casuais já tinha vários anos na gaveta. Se um dia precisasse, gastá-los-ia de uma vez. Mas secretamente esperava não precisar nunca.

Poderia viver milhares de anos se gastasse apenas alguns segundos por dia.

On that day, she was left with two extra hours, and she saved them for the next day. She would save up a little whenever she could, keeping these savings for moments of need. It was also a way of putting off ageing, she was always putting off ageing; and summing up all these occasional savings, she had already put many years by in her drawer. If she needed them one day, she would spend them all in one go. But, secretly, she hoped she would never need them.

She could live for thousands of years if she managed to use only some seconds a day. (11).

The nostalgia she intends to exorcise (“A primeira chuva. Serena, ligeira, matando uma qualquer saudade dentro dela” [The first rain. Serene, light, killing the nostalgia within her], 8) reminds her of “um tempo informe e sem medida” (a shapeless and immeasurable past) (12) in which mirrors and photographs play an important part.

When the mirror fails to reflect the image of the person who gazes into it (“Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexacta” [But the image seemed increasingly inaccurate], 29) the way is open for that which is forbidden and for that which is taboo: “Não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes. O espelho é a segurança, o enquadramento” (Not coinciding with your mirror image is the greatest crime. The mirror is security, frame of reference) (30). This is the source of security sought by the female characters who identify themselves with the peacemakers of the past, as some of the characters drawn by Agustina Bessa-Luís. A perfect example is Luísa Bae-na in *O Concerto dos Flamengos*, who only manages to find herself when she looks in a mirror and sees the reflected image of Isabel of Portugal, the 15th-century princess. The shift from “I” to a comforting “she” is almost the answer the subject is looking for in her multiple portraits or in her obsessive search for shadows, viewed as an extension of the fleeting and unstable “I”. In “Saturday, 5” we read:

Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidiu, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipóteses de escapar à morte. Porque a morte levaria mais tempo a apagar todos esses eus do que apenas um só.

E quando ela estivesse morta e não escrevesse ficariam pelo menos os retratos dela escrevendo, e seria como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas. (28)

She would paint a portrait of herself every day, she decided. She would leave behind successive portraits, multiplying herself to increase her chances to escape death. Because it would take death much longer to erase all those ‘Is’ rather than just one.

And when she were dead and could no longer write, the paintings portraying her in the act of writing would remain, and it would be as if the life she wrote about could go on turning the pages.

The shifts from mirror to portrait and then from portrait to shadow – a shadow which seems to become independent of the body casting it, as in Adelbert von Chamisso’s, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) – are fundamental elements in portraying the rupture of the subject, whose only certainty is that “Tudo era sempre fragmentário e interrompido” (everything is fragmentary and interrupted) (Gersão 1984, 91).

The separation of the shadow from the body and the tricks used to try and catch the shadow in the hope that it will serve as a stabilizing force contribute to representing the fight against the fragmentation of an identity that is about to collapse. The autonomy that the shadow seems to enjoy is detectable in several passages, which become true keys to the reading of the diary:

A sombra sentou-se na beira do muro, compôs o cabelo, alisou a saia, preparou um sorriso enquanto ela focava para muito perto, diminuindo cada vez mais a zona focada, de modo que a sombra se destacasse com nitidez sobre o fundo, que não seria mais do que um ambiente sugerido. (37)

The shadow sat on the wall, tidied up her hair, flattened her skirt, and sketched a smile while she zoomed in with a gradual close-up, so that the shadow stood out clearly against the background, which was no more than the suggestion of a setting.

If we recall Adelbert von Chamisso's character, Peter Schlemiel, we realise the importance of this allusion and its cruel and perverse nature. Schlemiel lost his shadow due to a pact with a strange grey man (reminiscent of the devil) and this loss meant the eternal forfeit of happiness, which the character traded in exchange for the granting of his wishes. All this means the primacy of illusion over reality; in other words, an 'atmosphere of intimation' that cannot overcome the simulation underlying the building of the setting and, as a consequence, of the subject.

The reference to Horace's *Ars Poetica* ("Epístola aos Pisões: Cortai os pés, pisões, cortai verdadeiramente os pés e aprendei que a poesia não pisa: é o modo mais directo de voar" ["Epistle to the Pisos: cut your feet, truly cut your feet, and learn that poetry does not tread upon things: it is the fastest form of flying], 83) reflects the ironically educational spirit permeating the poem and calls our attention to the previous entry ("Tuesday, 7") and its unmistakable references to the Latin text, which, as we know, advocates the semblance of truth rather than truth itself. The restraint and propriety the classical poet alludes to may thus function as a poetic norm which Teolinda Gersão would not find superfluous.

The inclusion of veiled references to other works gives rise to a sort of oblique reading, where these embedded text(s) appear as *mise-en-abyme* structures, disguised yet impossible to ignore. The self-reflective surface structure represented in "Monday, 30" (121-8), in which Wanda reads a book where her actions are duplicated, can be seen as an indirect representation of the key issue raised throughout the diary, i.e. women's relations with power and subservience.

It is these relations that lend urgency to a possible biography or autobiography, only fleetingly mentioned in the text. The attempt to write a biography without a specific subject, or an autobiography without a clearly identified 'sender' ("E se reincidisse em autobiografias, teria de quebrá-las pelo meio, e encontrar algures um compromisso" [And if I were to write other autobiographies, I would have to cut them in half, and somehow find a compromise], 103) is a means to redress the balance in the tension between writing (shattered into multiple references and hypotexts) and the anguish of ambiguity, in a game where the player always ends up dead ("o jogador encontrava sempre a morte" [the player would always meet death], 97). The strange diary presents short episodes bordering on the nonsensical and marked by the bewilderment of a world where women (and men) feel like puppets in the hands of an uncontrollable force. Besides the daily trivialities, the diary expands to include the deepest possible exploration of life, as illustrated by the impetuous words of the man in "Wednesday, 20". The dysfunctionality represented in "Wednesday, 2" is reinforced by the man, for whom "Prazer era o jogo com as duas, no meio das duas" (pleasure was playing with the two of them, in the middle of them) (50), which suggests the difficulty of choosing and the feeling of belonging to a repressive and inhuman world ("Às vezes imagino um mundo de repressão total" [Sometimes I imagine a world of total repression], 58).

Ironically, however, a world dominated by machines would be the perfect world, a world without disagreements or individuality:

Seria um escândalo, se uma máquina quisesse regular ela própria a quantidade e o ritmo da sua produção. Maior escândalo ainda: a máquina que quisesse decidir o seu próprio produto. [...] As cadeias de montagem ficariam descontroladas, e, se não se desse conta a tempo, sairiam monstruosidades, automóveis com pneus de gelatina, ou tanques de guerra com chapéus de coco. (70)

It would be a scandal if machines themselves were to dictate the quantity and rate of their production. And an even greater scandal if they wanted to decide what to produce [...] Assembly chains would go berserk and, if not stopped in time, they would produce monstrosities, such as cars with jelly tyres or tanks with bowler hats.

The problem is that

As máquinas são cegas e surdas e têm martelos na cabeça. Não comunicam entre si, rodam num espaço de ausência, que tentam preencher produzindo multidões de coisas inúteis. À noite deitam-se na cama e lêem livros eróticos, porque deixaram de saber como se faz amor. (72)

Machines are deaf and blind and have hammers in their heads. They do not communicate with one another. They run in a void, which they try to fill by producing millions of useless objects. At night they lie in bed and read erotic books, because they do not know how to make love.

The last sentence in the above quotation describes a dysphoric world dominated by automatons and reminiscent of innumerable works from the 18th century in which marionettes or monsters stand in for humans. In fact, the dolls in “Friday, 25” are the perfect representations of a terrifying world:

As bonecas quebram as jarras, os vidros, os cristais, as clarabóias, entortam as facas, embaraçam as linhas [...], entornam pez nos livros, furam os olhos dos pássaros com agulhas em brasa [...], deitam veneno nos biscoitos de polvilho, deitam veneno nos ouvidos das pessoas que dormem [...] deixam feitiços nas esquinas, feitos a bonecas que têm o meu rosto, espetadas nas mãos com alfinetes, com facas afiadas na garganta e tesouras em cruz debaixo da cabeça, e depois voltam para casa e tornam a pôr-se no mesmo lugar como se nunca tivessem saído e sempre tivessem lá estado, fitando-me, inocentes, com os seus olhos fixos, no momento preciso em que eu as olho. (80-1)

The dolls shatter vases, glasses, crystals, and skylights; they bend knives, entangle threads [...], pour pitch on books, pierce holes in birds' eyes with red hot needles [...], put poison on biscuits and in sleeping people's ears [...] they leave spells on street corners, dolls with my face, hands riddled with needles, sharp knives stabbing their throats, and cross-shaped scissors underneath their heads; then they go home and back to where they were before, as if they'd never been out and had stayed in the same place, and they innocently stare at me with their fixed eyes at the very moment when I look at them.

These dolls, symbols of a dysfunctional world, have several parallels in the elements representing the relationships between humans, as in the case of dogs and, in particular, *Sitting Dog* (“Cão Sentado”, 117), which reminds us of Herberto Helder's namesake and its implicit meaning (death): “Não existe nenhum Cão Sentado, diz o cão estremecendo e olhando-me de repente com dureza, nem há nenhuma solução fora de nós” (*Sitting Dog* does not exist, says the shivering dog with a harsh and sudden look. There is no solution outside ourselves) (117).

The last two sentences of Herberto Helder's partially autobiographical book *Apresentação do Rosto* portray the impossibility of escaping death: “As crianças matam, e as lagartixas morrem. / É uma ilha em forma de cão sentado” (Children kill and lizards die. It's an island

in the form of a sitting dog) (Helder 1968, 217). The island, a claustrophobic place no one can leave (even though we know that Herber to Helder's island is Madeira, his birthplace), joins the immobility of the dolls and of the little mermaid of Copenhagen – “criatura ambígua, a meio caminho entre o animal e o humano, o elementar diferenciado e oceânico e a prisão da alma e das relações humanas” (an ambiguous creature, half human half animal, a differentiated and oceanic element and the prison of the soul and human relationships) (Gersão 1984, 53-4). The need to ‘summon’ the mermaid, in addition to the other allusions to authors and places, is linked to the importance of the *simulacrum* and of indirect and oblique representation. All of the characters evoked – Cristiana, Jovita (the spiritist), Glorinha, Elza, Dorita, Wanda and many others – reinforce the idea of a newly found solitude and of desire presentified only in the conditional mood, both hypothetical and frustrated. The decision announced in the last lines – “Rebentemos o círculo mágico! Ladramos alegremente, correndo, e simbolicamente rasgando com dentes um guarda-chuva que estoura, silva, rodopia, e finalmente se abate sobre si mesmo, como um balão desfeito” (Let's break the magic circle! Let's bark joyfully and run, symbolically tearing at an umbrella with our teeth; and the umbrella bursts, floats, swirls around until finally it falls limp onto itself, like an empty balloon) (132) – seems the successful outcome of all the hesitations that transpire from the diary (or its mask).

Without fully conforming to the canon of the diary, this short volume by Teolinda Gersão manages to recreate an unorthodox journal, challenging the notions of both diary and autobiography. Complying rather loosely with the organisation into days of the week and of the month, the author expounds on a process of self-evolution and self-evaluation of her relationship with the world (be it empirical or intellectual) and travels from a closed and, as it were, childish universe (“as estações bem diferenciadas” [well-differentiated seasons], 7) to a more deceptive and chaotic one, in which the stabilizing references of early life no longer exist. The liberation recorded in the final passages, even though through the dog's words, consecrates the difference and the potential opening of the bewildering circle of a diary that closes in upon itself.

The evident hesitation between the “I” and the “she”, the present and the past, the reflection in the mirror and the static portray, lead the author/narrator of *Shimmering Umbrellas* to try and find a point of balance which summarises her female way of being in the world. Just as Alice, Teolinda might wonder, perplexedly and provocatively:

Let me think: *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, *Who* in the world am I? Ah, *that's* the great puzzle (Carroll [1865] 1970, 96 and 98)

References

- Baroni, R.; Macé, M. (dir.) (2006). *Le Savoir des Genres*. Rennes: La Licorne; Presses Universitaires de Rennes.
- Bessa-Luís, A. (1994). *O Concerto dos Flamengos*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Carroll, L. [1865] (1970). *Alice's Adventures in Wonderland / Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*. Chronology, Introduction and Bibliography by J. Gattégno; French translation by H. Parisot (bilingual edition). Paris: Aubier-Flammarion.
- Chamisso, A. von [1814] (2005). *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*. Trad. e ensaio de J. Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Gersão, T. (1984). *Os Guarda-Chuva Cintilantes*. Lisboa: O Jornal.
- Helder, H. (1968). *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Ulisseia.
- Lunger Knoppers, L. (ed.) (2009). *Early Modern Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perrot, M. (2006). *Mon Histoire des Femmes*. Paris: Seuil; France Culture.
- Scaffidi Abbate, M. (a cura di) (1992). *Orazio: Tutte le opere*. Testo latino a fronte. Trad. di R. Ghiotto e M. Scaffidi Abbate. Roma: Newton. Grandi Tascabili Economici.

Olhares Irreverentes de Natália Correia e Hilda Hilst na Focagem Autobiográfica

Maria Heloisa Martins Dias
Universidade Estadual Paulista, Brasil

Abstract This article explores two talented, controversial writers. One Portuguese, the other Brazilian, both fueled by irreverence and provocation in the way they focus on themselves and the world. Natália Correia, a poet, novelist and Azorean playwright (1923-93), whose work emerged in the midst of the Salazar regime, and with a militant political-literary performance with other leading figures in Portuguese culture and literature during the 1950s and 1960s. Her poetry maintains affinities with aesthetic tendencies of Surrealism, although she was not a strict follower of any literary movement. Hilda Hilst, a poet, prose and playwright from São Paulo (1930-2004), was a militant of different nature. She was not linked to any aesthetic programs or literary trends, a singularity that even today defies critics.

Keywords Natália Correia. Hilda Hilst. Trauma. Spirituality. Poetry.



Peer review

Submitted	2018-02-22
Accepted	2018-06-26
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Martins Dias, M.H. (2019). "Olhares Irreverentes de Natália Correia e Hilda Hilst na Focagem Autobiográfica". *Rassegna iberistica*, 43(113), 105-118.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/007

Duas escritoras talentosas, polêmicas. Uma portuguesa, outra brasileira, ambas alimentadas pela irreverência e provocação na maneira com que focam a si mesmas e ao mundo. Natália Correia¹ poeta, romancista e dramaturga açoreana (1923-93), cuja obra emergiu em pleno regime salazarista, e com uma atuação militante político-literária junto a outras figuras de ponta da cultura e literatura portuguesas durante as décadas de 60. Embora sua poesia mantenha afinidades com tendências estéticas do Surrealismo, não foi seguidora à risca de nenhum movimento literário. Fundou a Frente Nacional para a Defesa da Cultura e trabalhou com afinco em prol dos direitos das mulheres. Hilda Hilst,² poeta, prosadora e dramaturga paulista (1930-2004), teve uma ‘militância’ de outra natureza, facilitada por sua rara beleza que a levou a uma vida boêmia e avançada, na época, junto a artistas e empresários. Sua produção também se iniciou na década de 50 e não se vinculou a programas estéticos de correntes literárias, singularidade que até hoje desafia a crítica. Duas figuras marcantes que, embora pertencessem a cenários culturais distintos, manifestaram posturas convergentes, tanto em relação ao projeto estético quanto à trama existencial.

Vale a pena, por isso, traçarmos as linhas que aproximam e distanciam essas duas escritoras, por meio de comentários críticos sobre seus trabalhos poéticos. Não escolhi obras específicas de Natália e Hilst, prefiro ir percorrendo diversas poesias extraídas de livros distintos, com o propósito de examinar aspectos comuns às duas poéticas, especialmente em relação ao teor ‘autobiográfico’ presente em ambas. Entre aspas, porque a autobiografia não figura nessas obras de acordo com o rigor da tradição enquanto gênero literário em sua especificidade. A irreverência das autoras não poderia aceitar limites impostos, de qualquer ordem, daí a liberdade e inovação com que tratam a autofocagem de si mesmas. Eis o que examinaremos.

A questão autobiográfica engloba múltiplos motivos temáticos, como as origens, a identidade, o lugar do sujeito no mundo, relações fa-

1 Dentre suas numerosas obras, citemos: poesia - *Dimensão Encontrada* (1957), *Cântico do País Emerso* (1961), *O Vinho e a Lira* (1966), *A Mosca Iluminada* (1972), *Epístola aos Iamitas* (1978), *Sonetos Românticos* (1990); ficção - *A Madona* (1963), *A Ilha de Circe* (1983), *As Núpcias* (1990); dramaturgia - *O Homúnculo* (1965), *O Encoberto* (1969), *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), *A Pécora* (1983), além de textos ensaísticos.

2 Destacam-se entre suas obras: poesia - *Balada de Alzira* (1951), *Roteiro do Silêncio* (1959), *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* (1962), *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), *Cantares de Perda e Predileção* (1980), *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* ([1984] 2005), *Alcoólicas* (1990), *Amavisse* (1989), *Bufólicas* (1992), *Cantares do Sem Nome e de Partidas* (1995); ficção - *Fluxo-Floema* (1970), *Qadós* (1973), *Ficções* (1977), *A Obscena Senhora D* (1982), *O Caderno Rosa de Lory Lamby* (1990), *Contos D'Escárnio - Textos Grotescos* (1990), *Rútilo Nada* (1993); dramaturgia - *A Possessa* (1967), *O Visitante* (1968), *Aves da Noite* (1968), *O Verdugo* (1969).

miliares, o erotismo, o que nos permite focar as poesias das escritoras numa ressonância ampla de sentidos e implicações.

Em linhas gerais, podemos recolher algumas convergências entre Natália e Hilst, ainda que as autoras pertençam a contextos culturais distintos. Ambas são movidas pelo espírito revolucionário, pela agressividade da escrita, pelo apego a mitos gregos e fontes bíblicas, pelo impulso de profanar o sagrado, pelo desejo de emancipação feminina, pela problemática das origens. Tais obsessões vão ganhando distintas formas de configuração poética, em cada uma das duas escritoras, de modo a nos permitir o traçado de contrapontos entre elas. Trata-se de duas poéticas que solicitam o trabalho atento, profundo e cúmplice do leitor, na medida em que a profusão de metáforas, muitas vezes herméticas, e a referencialidade densa e múltipla, afetam a legibilidade das poesias. E tal opacidade a perpassar os textos de Natália e Hilst deve-se à requintada e elaborada visão de mundo de ambas poetisas, comprometidas com uma não concessão ao simples, ao banal; ao contrário, o projeto estético sustentado por elas revela acurado saber (e sabor) na escolha e arranjo do material para compor o universo poético.

O teor erótico das poesias, por exemplo, por mais polêmicas que suscitem, deve ser visto em função de um quadro mais amplo que o da sexualidade em si mesma, pois esta mantém estreita relação com o processo de autoconhecimento do sujeito lírico e com a constituição física, natural, da realidade que o cerca. Por isso, a obsessão pelo *corpo*, nas duas poetisas, corresponde a um confronto com as potencialidades do ser considerado como materialidade complexa, em busca de compreensão de suas pulsões constitutivas. Eros como energia vital, mas também como impulso criador da palavra que se afirma como signo, objeto do desejo. Palavra emancipadora e ousada, capaz de gerar o espanto bem como formas insuspeitadas, capaz de re-construir uma História.

O deleite com o corpo, em Hilda Hilst, será uma diretriz marcante de sua obra, a partir dos fins dos anos 70 e nos 80, por exemplo, *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* ([1984] 2005). Com *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e *A Obscena Senhora D* (1990) inicia-se nova fase em sua produção, em que o sério e o decoro são de fato abandonados.

Já em Natália Correia, desde o início da produção de poesias e prosa, sua obra é perpassada pelo erotismo, algumas vezes mais intenso, outras, mais diluído. Acompanhemos, por exemplo, o poema «A exaltação da pele», recolhido em *Poesia Completa*:

Hoje quero com a violência da dádiva interdita.
Sem lírios e sem lagos
e sem gesto vago
desprendido da mão que um sonho agita.
Existe a seiva. Existe o instinto. E existe eu
suspensa de mundos cintilantes pelas veias
metade fêmea metade mar como as sereias. (Correia 1999, 38)

O despojamento com que o sujeito poético oferece a si mesmo, desprendido de liames líricos («sem lírios e sem lagos») e de serenidade ou mediações, constitui um rompimento com os interditos e acentua a violência dessa entrega. Seiva e instinto estimulam o eu a se mover num universo cuja corporalidade híbrida o satisfaz: fêmea e mar, elementos constitutivos do ser feminino.

O desejo de entrega carnal, na poesia de Hilda Hilst, se anuncia de maneira mais direta, intensa e urgente, como neste poema de *Júbilo, Memória e Noviciado da Paixão*:

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, da minha morte, toma-me
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
Em cadência minha escura agonia. (Hilst 2001, 71)

Não somente os signos em maiúsculas do segundo verso como também a repetição insistente com que se faz o apelo do eu poético, temeroso de que a morte impeça o prazer, desenham uma cena agônica, marcada pela exasperação. Aliás, é esta a sensação que predomina em muitas poesias de Hilst; dificilmente a linguagem respira serena, quase sempre se crava de um tom exasperado, aflitivo. A diferença assinalada pelo próprio eu entre os impulsos que movem os dois sujeitos, a suavidade do ‘tu’ («tua boca de linho») e a aspereza do eu («minha boca | austera.»), insinua o desgaste que o tempo provoca na poeta, indignada com os efeitos da degradação corpórea.

Também em Natália Correia, a partir dos anos 90, o erotismo se explicita, tomando novas configurações. Leiamos, por exemplo o poema «Cosmocópula»:

I
Membro a pino
dia é macho
submarino
é entre coxas
teu orgulho
vício de ostras

II
O corpo é praia
a boca é a
nascente
e é na vulva que
a areia é mais sedenta
poro a poro vou

sendo o curso de
água
da tua língua
demasiada e
lenta
dentes e unhas
rebentam como
pinhas
de carnívoras plantas
teu é meu ventre
abro-te as coxas e
deixo-te crescer
duro e cheiroso como o
aloendro (Correia 1996, 67)

A sexualidade, mesclada a elementos naturais (ostras, praia, areia, curso de água, pinhas, plantas carnívoras, aloendro) – afinal é uma «cosmocúpula» –, não se encobre, ao contrário, manifesta sua força para além de qualquer interdição. Os versos curtos e o ritmo acelerado, facilitado pelos encadeamentos sintáticos, materializam a volúpia do ato carnal.

É preciso considerar, no entanto, que a via erótica é apenas uma das isotopias das poéticas de Natália e Hilst, na medida em que esse motivo faz parte de um projeto amplo de emancipação e contestação realizado pelas duas escritoras. Rasgando os véus encobridores que a moral e a hipocrisia colocam sobre a realidade, as poetisas não hesitam em questionar os falsos valores, sejam estes no círculo amoroso, no âmbito familiar, nas relações políticas e sociais, no espaço histórico. Há todo um *corpo* que precisa ser desnudado pela poesia, desde que esta se construa por meio de armas como liberdade e ousadia. É o que propõe Natália Correia, ao defender o papel do poeta: «Senhores juízes que não molhais | a pena na tinta da natureza | não apedrejeis meu pássaro | sem que ele cante minha defesa» (1972, 45). Nesse mesmo poema, «A defesa do poeta», ela apregoa a necessidade do sonho e do imaginário como alimentos da poesia, o que torna esta avessa aos poderes autoritários e opressores: «Senhores tiranos que do baralho | de em pó volverdes sois os reis | sou um poeta jogome aos dados | ganho as paisagens que não vereis» (45). Recusando-se a fazer parte dessa monarquia comandada pelo Poder, a poeta não precisa ser expulsa da «república» (como Platão fez com os poetas), pois a rebeldia de sua palavra prescinde de aprovação; ao usar «um lápis | de armazenado espanto», o sujeito poético de Natália vai afirmando o impossível, ocasionando «uma avaria cantante | na maquina dos felizes» (1972, 44) e criando paisagens visíveis somente por aqueles que sonham e lutam, como a poeta.

Menos impulsionada por comprometimentos políticos, ou, dizendo melhor, menos explícita em sua postura ideológica, Hilst alia a eman-

cipação do corpo à temporalidade, como nos versos abaixo, extraídos de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*:

Tempo do corpo este tempo, da fome
do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
um sol de diamante alimentando o ventre,
o leite da tua carne, a minha
fugidia.

E sobre nós este tempo futuro urdindo
urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
a vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jogo novo.

Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor, (Hilst 2001, 50)

Para o eu lírico do poema, urdir a trama amorosa por meio da experiência corporal é ao mesmo tempo refletir sobre a passagem do tempo e os ciclos naturais. Tudo é fugidio, tudo escorre, o corpo e a vida, mas por meio do jogo entretecido de ritmos e movimentos cíclicos, é possível assegurar o desejo. No caso do livro de Hilst acima citado, a voz feminina dirige-se a um 'tu' - amigo ou amante - transformando a linguagem num canto arrebatado permeado por constantes interrogações e apelos.

Se na poeta brasileira, em *Júbilo, Memória e Noviciado da Paixão*, ocorre o resgate crítico do lirismo amoroso trovadoresco, por meio de cantos do eu feminino dirigidos ao amado ausente, em Natália Correia também o passado lírico é resgatado, mas é a voz camoniana que ressurge, cuja dicção discursiva a poeta portuguesa recupera à sua maneira: «Não é menos amor é má fortuna | se em tuas mãos de signo da balança | uma angra de prata ponho numa | na outra o ouro indócil da mudança» (1972, 35). Notemos que o diálogo entre eu e tu, nos versos de Natália, também se move pelo impulso amoroso e pela reflexão sobre o tempo, pois nesse «Tríptico do Amor Conjugal», título do poema, o sujeito feminino relembra a relação a dois. No entanto, o senso crítico-corrosivo da poeta não tem amenidades como em Hilst, intensificado por uma sintaxe feita de hipérbatos e racionalidade, à maneira camoniana: «Se contra o teu repouso de coluna | ó homem vertebral da minha dança | sabugo conjugal da minha espuma | eu quebro as nossas horas de faiança || não é menos amor é uma errata | de tácteis proscricções a conta exata | é salário suor de adiamento» (1972, 35).³

3 O Trovadorismo também não passa despercebido por Natália, bem ao contrário, lembremos que ela organizou a antologia *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses e Trovas de D. Dinis*, datadas de 1970.

O que também pode nos levar a aproximar as duas poetisas é a singularidade (e especialidade) da visão de que são portadoras, entendida essa 'visão' como percepção poética. Alguns leitores de Natália reconhecem nela esse poder sibilino e mágico,⁴ que a leva a uma sensibilidade crítica capaz de questionar conceitos e valores, sobretudo, quando vinculados a uma ideologia reacionária, falocêntrica e autoritária. No texto em prosa que antecede o poema «Perfil» (*A Mosca Iluminada*), lemos a instigante afirmação: «Fitar o indemonstrável é a minha paisagem preferida» (Correia 1972, 35), verso revelador de que o olhar da poeta se faz de uma vidência que não se revela fácil ou diretamente, frontalmente, mas de perfil, de modo oblíquo, como a sonegar verdades:

Escondendo o que de frente vejo
de perfil me vedes como os egípcios
não por vício de esconder um deus
mas o deus de esconder um vício. (Correia 1972, 38)

Em Natália, tal visão especial movida pelo mágico associa-se ao olhar da criança, como ela mesma afirma em um dos textos em prosa de *A Mosca Iluminada*, ao recordar seu passado. É uma passagem em que fala sobre como conheceu sua cadela e como foi atraída pela voz que a aproximou do animal: «Eu sou a voz que fala no teu silêncio. 'Vem!」 (Correia 1972, 56). E mais adiante, a analogia com a criança desponta: «O que vi é o que vos dirá uma criança que no extremo ocidental da Europa irá nascer quando dourarem vossas bocas as sílabas da luz dormida no dialeto dos cães» (57).⁵

Ouvir uma voz misteriosa também mobiliza e sensibiliza o sujeito lírico das poesias de Hilda Hilst. Em um dos poemas da série «Da Noite»,⁶ lemos:

Vem dos vales a voz. Do poço
Dos penhascos. Vem funda e fria
Amolecida e terna, anêmonas que vi:
Corfu. No mar Egeu. Em Creta.
Vem revestida às vezes de aspereza
Vem com brilhos de dor e madrepérola
Mas ressoa cruel e abjeta

⁴ Leocádia Regalo (2013), por exemplo, falou sobre a «visão demiúrgica» dessa espécie de «maga sibilina e contestatária», em seu comentário sobre *A Mosca Iluminada*.

⁵ Ao ler essa passagem de Natália Correia, não pude deixar de me reportar aos versos de Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa que, no poema II de «O Guardador de Rebanhos», afirma: «Sei ter o pasmo essencial | Que tem uma criança se, ao nascer, | Reparasse que nascera deveras...» (Pessoa 1976, 204).

⁶ Esses poemas, juntamente com outros, foram recolhidos no livro *Do Desejo* (Hilst 2004).

Se me proponho ouvir. Vem do Nada
Dos vínculos desfeitos. Vem do Nada.
Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos.
E sibilante e lisa
Se faz paixão, serpente, e nos habita. (Hilst 2004, 23)

É interessante notarmos que o ato de ouvir se conjuga à visão, como se a voz tivesse o poder de não apenas evocar ou convocar as coisas, como também de lhes dar forma, concretizá-las, um prodígio que se equipara ao do mago: o chamamento é conferir presença, materializar o objeto evocado.⁷ A voz vinda dos penhascos se transforma em imagens, já no segundo verso do poema de Hilst: anêmonas. E o cenário marítimo se acentua – Corfu, Mar Egeu, Creta – em que desponta o mundo grego.⁸ Entretanto, a ‘chamada’ não traz conforto ou alento para o eu lírico, pois o conteúdo que ela carrega é disfórico, alusivo vínculos desfeitos, ao Nada, a ressentimentos. Voz traiçoeira essa, uma ‘serpente’ que se insinua e provoca paixão.

A capacidade de ‘ver’, em Natália Correia, também não se alimenta do sagrado ou de poderes espirituais consagrados, porque o ateísmo impede a poeta de crenças ingênuas; não é a certeza que a move e sim o constante jogo consigo mesma e o ‘ínvio rito’ com que se relaciona com deus. Assim se define: «A minha descrença é o meu perfil gravado na suspeita de um deus que me trespassa como a dúvida de um cão atravessando uma rua» (Correia 1972, 36). Acaso e incerteza fazem parte da visão de mundo da poeta, que se entrega ao viver enfrentando os riscos de sua travessia pelo real. Um mundo não dominado pela verdade, que ela nega como caminho para o conhecimento, preferindo construir a sua lógica própria, à maneira de Alberto Caeiro (novamente o heterônimo pessoano...), como nestas afirmações que antecedem o poema «A Casa do Poeta» (*A Mosca Iluminada*): «Tudo menos a verdade que é simples como eu não

7 Nesse sentido, convém lembrarmos as palavras de Ernst Cassirer ao descrever o pensamento mítico e sua configuração pela linguagem: para o filósofo, «a identidade essencial entre a palavra e o que ela designa» elimina toda mediação entre esses dois universos, ou seja, «desaparece a tensão entre o mero ‘signo’ e o ‘designado’, o nome é a coisa» (1972, 68-76). Para Octavio Paz (1982) é essa conjunção que confere à palavra poética um poder mágico, colocando a poesia próxima ao mito. Pela palavra poética – «cifra do instante da criação» (Paz 1982, 217) – o homem afirma sua condição original, revelando-se ao mesmo tempo como ele e outro.

8 A obra de Natália Correia também é perpassada por referências a mitos e personagens do mundo grego, porém, mescladas a outras fontes, como neste fragmento em prosa de *A Mosca Iluminada*: «Jorrava de uma boca com margens de lentos abutres que se alimentavam do meu fígado. Qual o crime que no poço ardente do meu sangue suscitava a insuportável assediante alvura de um Cristo a repetir-se em dunas que medonhamente escarnecia do espelho quebrado onde eternamente expirava na cruz?» (1972, 39).

conhecê-la e não pensar nisso, porque não pensar nisso é a última esperança de virmos a conhecer seja o que for» (1972, 26).

É preciso considerar também que a visão especial, em Natália, relaciona-se com sua afinidade para com o espírito surrealista, presente no modo como o sujeito poético perspectiva a realidade: imagens e analogias des-figuradoras, deslocamento do previsível, opacidade do sentido, estranhamentos, metamorfoses.

Quanto às metamorfoses, procedimento artístico muito frequente em pintura e poesia surrealistas, podemos percebê-las, por exemplo, nos versos que compõem o poema «Árvore Geniológica» (*A Mosca Iluminada*). Já pelo curioso título, cujo neologismo sugere um jogo criativo com a genealogia, a genialidade e a lógica, revela-se o espírito engenhoso da poeta para burlar as convenções da origem, ao impor a sua própria lógica e o seu gênio, com o propósito de definir a si mesma como ser singular. Dentre tal singularidade, desponta a natureza metamórfica do sujeito lírico, ou seja, o impulso para reinventar-se permanentemente por meio de formas heterogêneas que não completam ou definem o ser: «O meu maior invento | é nunca ficar pronta || Mulher cargueiro em construção | de um marfim que só atinjo | na imensidade do não | aos ascendentes que finjo || não serem a pantomima | de um texto de passos, vário» (Correia 1972, 19). Ora, esse modo de ser deslizante, sinuoso e inacabado, «sempre a escapar por um fio» e «caiaando | a semi-fusas o corpo onde mor[a]» (18), é a estratégia ideal para fugir de categorias e enquadramentos, avessos ao projeto existencial de Natália. Notemos como sua genialidade libertadora se corporifica na linguagem poética, por meio do uso lúdico dos signos, ao definir a si própria como «uma | árvore mais gênio (mais) lógica» (1972, 19). O que estará do lado do gênio, sua irreverência libertadora ou sua filiação obediente às origens? – parece-nos mais convincente a primeira opção.

No poema «Auto-retrato» (Correia 1999, 82), evidencia-se também o carácter proteiforme do sujeito feminino: «Por vezes fêmea. Por vezes monja. | Conforme a noite. Conforme o dia. | Molusco. Esponja | embebida num filtro de magia. || Aranha de ouro | presa na teia dos seus ardis». Interessante notarmos a contradição com que o auto-retrato se faz, ao mesclar especialidade e magia com indefinição, o elevado com o grotesco: a aranha é de ouro, porém se enreda em seus próprios fios-ardis; é monja, molusco e esponja, enfim, a identidade do sujeito lírico é tão porosa e mutável como um passe de mágica.

Embora desvinculada da estética surrealista, Hilda Hilst também nos revela um sujeito lírico cuja identidade funde elementos distintos, afirmando-se como ser anfíbio: «Entre terra e água | Meu existir anfíbio» (Hilst 2001, 40). Em outro poema, o XXII do livro *Canta-*

res de Perda e Predileção,⁹ o auto-retrato da poeta não nos revela, antes torna mais oculta e densa sua verdadeira identidade, pois esta se faz do múltiplo, dissolvendo-se na alteridade:

Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
Criatura-ninguém
Espelhismo de outra
Tão em sigilo e extrema
Tão sem medida
Densa e clandestina (Hilst 2002, 82)

A vocação mais intensamente lírica, na poeta brasileira, parece conduzi-la a uma linguagem que não consegue abdicar da cumplicidade com o 'tu', seja ele quem for, não importa. O pedido de ser percorrida pelo amante não elimina o mistério e deslize do ser, feminino, um 'girassol' excêntrico, pois marcado pela natureza noturna.

Retornemos a Natália Correia. Outro traço surrealista de sua obra é a presença do universo onírico como matéria da poesia. Novamente recorro a uma das passagens do texto em prosa poética de *A Mosca Iluminada*, em que o sonho possibilita «uma sucessão de lívidos fotogramas» (1972, 39), nos quais se misturam elementos heterogêneos: «Mergulhando os olhos na substância noturna do sonho vejo o meu silêncio em formas de intranquilo metal, instrumentos cirúrgicos de uma meticulosa angústia, extraído da treva nomes desgredados para os parar num sangue profético» (1972, 39).

Também Hilda Hilst manifesta uma visão privilegiada para reconhecer a si mesma, operando com imagens extraídas do mundo onírico, porém, não de carácter surrealista, como em Natália. Em um dos poemas da série «Da Noite», o eu poético descreve uma cena em que éguas galopam e compõem uma paisagem dinâmica, permeada de erotismo, com a qual o sujeito lírico se (confunde para afirmar sua identidade, afinal. Ao longo do poema os versos vão reiterando o ato de olhar - «Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas» / «Vi-as sorvendo as uvas que pendiam | E os beijos eram negros e orvalhados.» / «Vi as éguas da noite entre os escombros | Da paisagem que fui.» / «Vi sombras, elfos e ciladas.» / «Vi-as tumultuadas. Intensas. | E numa delas, insone, me vi» (Hilst 2004, 59). Notemos como as frases iniciadas pelo verbo 'ver' vão adquirindo ressonância elevada, solene, à maneira de um pronunciamento sagrado, próprio de uma voz demiúrgica, dotada de extremos poderes. As constantes sonoridades aliterativas acentuam o ritual do processo imagético (vi, vinhas, sorvendo, uvas), assim como ecos internos entre os signos (es-

⁹ Os poemas desse livro foram reunidos na obra *Cantares* (Hilst 2002).

combros, sombras; beijos, ciladas, intensas, insone) materializam o que seria abstrato e impalpável. Basta pensarmos na carga simbólica do animal focado pelo eu para constatar a presença da virilidade e intensidade do eros materializado nesse cenário. No entanto, mesmo com sua visão sensível, não é possível ao eu lírico obter uma visão nítida ou íntegra de si mesmo, já que as imagens vistas se tingem de sombras, elfos e ciladas, restando-lhe apenas escombros aos quais se identifica. Tal imagem vista pelo sujeito lírico resulta de um estado insone, como ele mesmo afirma, ou seja, real e irreal compõem um amálgama sem que seja possível definir seus limites.

Em ambas poetisas, o ateísmo toma a forma de uma afronta indignada do eu lírico, como resposta à postura trocista, zombeteira, assumida pela figura divina. Hilda Hilst: «Do verbo apenas entrevi o contorno breve: | É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso | Sangra, devora, estilhaça e por isso | De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora. || É verbo? | Ou sobrenome de um deus prenhe de humor?» (*Amavisse*, Hilst 2004, 81).¹⁰ Natália Correia: «Seria um deus a sonhar-me, a dizer que era Cristo pelas vozes trocistas do sonho, a fingir-se possível no brilho de uma palavra disponível? Fosse o que fosse, acordei com a gargalhada de um deus na minha boca» (1972, 40).

Outro aspecto presente nas duas poéticas, embora com tratamentos distintos em cada uma, é o apego traumático às origens familiares, no que diz respeito ao motivo temático da loucura. Genialidade, hipersensibilidade, visão excêntrica, onipotência mágica, loucura... são traços de personalidades complicadas, herdeiras de estigmas impossíveis de serem apagados. Não se trata, aqui, de estabelecermos correspondência entre vida e obra, duas esferas autônomas e com leis próprias; trata-se, sim, de analisarmos certos 'biografemas'¹¹ presentes nas poesias de ambas poetisas, não para explicarmos uma história existencial por trás da linguagem, mas o contrário: mostrar uma linguagem que se adensa em sua corporalidade para ganhar vida própria. Reinventar e não identificar o sujeito, eis o propósito do biografema, o qual está muito mais próximo da incerteza do que da verdade.

Nesse caso, a loucura - espectro que perseguiu as duas escritoras - ganha uma releitura pela via da palavra poética. Uma maneira de exorcizar o passado? Criar uma espécie de resistência para en-

¹⁰ Os poemas de *Amavisse* foram reunidos, juntamente com outros, no livro *Do Desejo* (Hilst 2004).

¹¹ Tomo o termo utilizado por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* (1980, 13-14-15), para se referir aos elementos biográficos mediatizados pelo filtro poético ou ficcional. O conceito designa traços in-significantes de uma biografia, os quais ganham novos sentidos a partir de sua reescritura pelo olhar artístico. Barthes retomará esse conceito em outras obras suas, como *Câmara Clara* ([1980] 2003a, 51) e *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003b, 126).

frentar o factual? Transformar a realidade num corpo menos indigesto? Mostrar como a palavra pode engendrar uma nova perspectiva histórica? Seja como for, Natália e Hilst criam formas próprias para materializar o tema da loucura.

Em Natália, a focagem de si mesma parece mais intensa, pelo menos esse é o propósito que permeia a obra de que temos tratado, *A Mosca Iluminada*. Ao falar sobre sua origem insular, açoreana, o eu lírico convoca imagens e figuras ligadas ao seio familiar («Mãe Ilha»), como a avó, emoldurada pela imobilidade e alheamento:

Posta na sala como a mobília
ela era o móvel do mistério
imperturbável se alguém da família
se mudava para o cemitério

Guardar as coisas que o morto via
era o seu lícito cofre de louca
O morto dava-lhe flores que colhia
e ela guardava-as no céu da boca. (Correia 1972, 22)

O tom sarcástico da linguagem é a cifra de que o sujeito poético do-ta sua memória, em Natália, diferindo da tonalidade que aparece em Hilst, como nestes versos do poema III de «Via Espessa» (*Amavisse*):

Se chegarem as gentes, diga-lhes que vivo o meu avesso.
[...] Diga-lhes principalmente
Que há um oco fulgente num todo escancarado.
E um negrume de traço nas paredes de cal
Onde a mulher-avesso se meteu.
Que ela não está neste domingo à tarde, apropriada.
E que tomou algália
E gritou às galinhas que falou com Deus. (Hilst 2004, 73)

O sujeito lírico em Hilst parece menos armado de defesas do que o de Natália, expondo mais suas fraquezas. É um sujeito lírico que se reconhece como «mulher-avesso», escancarando seu vazio («o oco fulgente») e o negrume em que imerge. Apesar de exposta a crueza de si mesma e da vida, essa mulher investe num lirismo como possível amenidade: «A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos. / E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima / Olho d'água, bebida. A Vida é líquida» (poema I de *Alcoólicas*,¹² Hilst 2004, 73).

12 Os poemas desse livro foram reunidos, juntamente com outros, na obra *Do Desejo* (Hilst 2004).

Haveria mais traços de semelhança e diferença entre as duas poéticas, mas fiquemos por aqui. Cabe aos leitores o prazer de percorrer esses e outros caminhos abertos pelas poesias de Natália Correia e Hilda Hilst.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1980). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2003a). *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2003b). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Cassirer, E. (1972). *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva.
- Correia, N. (1966). *Antologia de Poesia Erótica e Satírica*. Lisboa: Afrodite.
- Correia, N. (1972). *A Mosca Iluminada*. Lisboa: Quadrante.
- Correia, N. (1999). *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hilst, H. (2001). *Júbilo, Memória e Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H. (2002). *Cantares*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H. (2004). *Do Desejo*. São Paulo: Globo.
- Hilst, H. (2005). *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*. São Paulo: Globo.
- Paz, O. (1982). *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pessoa, F. (1976). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Regalo, L. (2013). RTP- «Evocando Natália Correia Uma Vez Por semana». *Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo / BPARAH*, 3. http://www.rtp.pt/acores/comunidades/a-mosca-iluminada-de-natalia-correia-por-leocadia-regalo_41234.

La imagen de las Islas Baleares en el cine anterior a 1936

M. Magdalena Brotons

Universitat Illes Balears, Palma, España

Abstract The origins of cinema in the Balearic Islands are closely linked to stories of travellers who came to these islands in search of good weather, splendid landscapes and the picturesqueness of centuries-old traditions and customs. Along with the filming of local pioneers, documentaries by the great French producers of the turn of the century, Pathé and Gaumont, abound. These films contrast with written testimonies by visitors who landed on islands not yet discovered by mass tourism. The steep and rocky landscape is the perfect setting for these fictions. Majorcan productions, co-productions and amateur films, also from Menorca and Ibiza, constitute the visual testimony of the Balearic Islands prior to 1936.

Keywords Early cinema. Travel literature. Tourism. Balearic Islands. Landscape. Heritage.

Sumario 1 Introducción. – 2 Orígenes del cine en Baleares: las primeras vistas filmadas. – 3 Los años veinte, primeras ficciones y documentales de promoción turística. – 4 Los años treinta, imagen de las Islas antes de la Guerra Civil. – 5 La imagen de Baleares anterior a la Guerra Civil.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-10-19
Accepted	2019-12-20
Published	2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Brotons, M.M. (2020). "La imagen de las islas Baleares en el cine anterior a 1936". *Rassegna iberistica*, 43(113), 119-146.

1 Introducción

Las Islas Baleares son un destino del turismo de masas desde la década de los años sesenta del pasado siglo XX. Mucho antes de que se pusieran de moda los baños de sol y el ‘todo incluido’, algunos viajeros románticos recalaron en estas islas, y muchos dejaron sus impresiones en diarios de viajes y cartas. El siglo XIX supuso una verdadera eclosión de la literatura de viajes, obras escritas bajo el influjo del orientalismo decimonónico, que decretó que todo lo que quedaba al sur de los Pirineos era misterioso y fascinante. Las descripciones de paisajes y monumentos, así como de costumbres y tradiciones, se acompañaban algunas veces de dosis de fantasía, aportando una visión muy personal y algo falseada de las Baleares, en una época en la que aún no existían los vuelos de bajo coste y viajar era un lujo que pocos se podían permitir. Desde la segunda mitad del siglo XIX muchos textos iban acompañados de imágenes, dibujos y grabados, y posteriormente también de fotografías.

La fotografía fue otra forma de publicitar las Baleares, sobre todo a través de las postales que los viajeros compraban para recordar los lugares visitados y enviaban a sus países de procedencia. Si el siglo XIX fue el siglo de la fotografía, el siglo XX fue el del cine. La posibilidad de captación de la imagen que aportaba la fotografía dio paso a la reproducción del tiempo, y a partir de ese momento el cine mostró en movimiento lugares antes conocidos a través de las imágenes fijas y las palabras.

Mientras que la literatura de viajes y las fotografías han sido objeto de estudio tanto por su calidad artística como por el componente documental que presentan, no ha sido así con el cine. A pesar de su importancia documental, el cine realizado en Baleares ha suscitado interés por parte de pocos historiadores, debido seguramente a la dificultad de localización de las películas y por la escasez de documentos conservados.

En este trabajo pretendemos recopilar las filmaciones realizadas en Baleares anteriores a 1936 conservadas actualmente. No señalaremos las películas de las que tenemos solamente constancia documental.¹ Incluiremos películas profesionales y amateur, así como documentales y ficciones, con la intención de contextualizarlas en relación a la situación de Baleares como destino turístico. Analizaremos cómo muestran las Islas estas filmaciones, cuáles son los lugares escogidos y la visión que aportan como documento histórico de

¹ La primera filmación en Mallorca que conocemos es *La llegada del vapor Bellver a Mallorca* de 1898, del pionero del cine catalán Fructuós Gelabert, aunque no ha llegado hasta nosotros. Gelabert volvió a Mallorca en 1908 y realizó otras filmaciones en la isla (Gelabert 1940, s.p.).

una época determinada. Se trata de producciones nacionales, internacionales, coproducciones, etc. Casi todas se sitúan en Mallorca, aunque también hemos localizado algunas filmaciones de Menorca e Ibiza. La mayoría, sobre todo los documentales de la primera década del siglo XX, son producciones francesas, característica no excepcional dada la supremacía de la industria del cine en este país antes de la Primera Guerra Mundial. Abordaremos el estudio de los documentales centrándonos, por una parte, en el análisis del lenguaje, y también en la importancia del film como memoria de un paisaje modificado y de unas costumbres y tradiciones actualmente casi desaparecidas. En cuanto a las ficciones, aparte de las localizaciones, analizaremos la posible conexión de la trama con la realidad insular.

2 Orígenes del cine en Baleares: las primeras vistas filmadas

Como hemos señalado, la época del nacimiento del cine vivió un incremento de los visitantes en las Baleares, así como de los escritos que relatan estos viajes. Se empezaron a publicar guías turísticas, a menudo con fotografías de monumentos, que serán ahora también objeto de promoción turística (Tugores 2008, 132-3). Estas fueron las primeras imágenes publicitarias de las Islas.

El cine llegó a las Baleares de la mano de los hermanos Lumière. Poco después de que presentaran en sociedad su cinematógrafo, los Lumière enviaron operadores a todo el mundo para dar a conocer su invento, al tiempo que realizaban filmaciones de los diferentes lugares que visitaban. Tenemos documentadas las primeras proyecciones del cinematógrafo que se llevaron a cabo en el mes de enero de 1897 en Mallorca² y en febrero de ese mismo año en Maó (Martín 1995, 97) pero no tenemos constancia de que los operadores que trabajaban para los Lumière registraran imágenes de las Islas: no se ha conservado ninguna filmación y no aparece ninguna información en ningún catálogo. Parece ser que en estas primeras proyecciones en Palma se pudo ver la mítica *Arrivée du train*, que los diarios titularon *La llegada del ferrocarril* (Aguiló 1987, 81-2). ¿Asistió a estas primeras representaciones el pionero del cine en Mallorca Josep Truyol? No lo sabemos, pero conservamos su particular 'llegada del tren' en Mallorca, filmada por Truyol algunos años después. Se trata de la llegada del tren a la estación de Bunyola, a su paso por este pueblo durante el recorrido que unía Palma y Sóller, trayecto inaugurado en 1912. En este fragmento, filmado en plano general y cámara fija, como en el filme de los Lumière, el tren aparece desde la lejanía y se

² A partir de la noticia del diario *La Almudaina*, que anunciaba «el estreno del nuevo aparato cinematográfico» (Aguiló 1987, 81).

va acercando al primer plano, en el momento en que llega a la estación. Esta filmación forma parte de las películas conservadas de este fotógrafo y cineasta. Catalina Aguiló, que ha estudiado la producción de Truyol, sitúa estas obras entre 1913 y 1916, aunque señala la problemática en su datación. De este pionero se conservan escenas familiares, una procesión del Corpus y un fragmento de una parada militar en honor a la visita de la Infanta Isabel II en Mallorca, vistas de Palma y de diversos lugares de la Sierra de Tramuntana. Nos interesan especialmente estas últimas. La titulada *De Palma al Puerto de Sóller* es una de las más documentadas, ya que se trata de una filmación con motivo de la inauguración del tranvía Sóller-Puerto de Sóller en 1913. Truyol realiza un travelling del recorrido en tren que une Palma y Sóller por la Sierra de Tramuntana hasta el pueblo de Sóller, y después del tranvía que conecta el pueblo con su puerto. Las imágenes del travelling que nos lleva al centro del pueblo son de una gran belleza. A través del recorrido del tranvía entramos en el pueblo, llegamos a la plaza y aparece ante nuestros ojos la singular iglesia de San Bartolomé, con su particular fachada modernista. A Mary Stuart Boyd, viajera inglesa que visitó Mallorca en 1911 le pareció a primera vista un pueblo suizo, sobre todo cuando la nieve cubre de blanco la cima del Puig Major (Stuart Boyd [1911] 2008, 109). Y es que Sóller es una localidad particular dentro de la diversidad de pueblos de Mallorca. Lugar muy visitado por los turistas, aparecerá en algunas de las filmaciones que comentaremos a lo largo de este trabajo. El valle en el que está situado este pueblo queda escondido tras las montañas de Tramuntana y se abre al mar a través de su puerto. Sóller había sido una localidad muy aislada y tanto es así que durante mucho tiempo sus habitantes tenían más comunicación y comercio con el sur de Francia, a través de la línea de navegación que unía Sóller con Sète, que con la capital de la isla. La inauguración del ferrocarril empezó a modificar esta situación. El tren había llegado a Mallorca a finales del siglo XIX, con la línea Palma-Inca inaugurada en 1875, ampliada hasta Manacor cuatro años después. Posteriormente se abrieron trayectos hacia otras localidades.³ La línea que unía Palma-Sóller había sido proyectada con intencionalidad turística en 1912 «el 14 de abril, el mismo día que el Titánico se hundía en el Atlántico», recuerda Joan Buades (2004, 38), aunque también se utilizó para la exportación de productos a Palma, sobre todo de las famosas y dulces naranjas de Sóller.

El tren, el nuevo medio de locomoción que revolucionó las comunicaciones en el siglo XIX, modificó no tan solo el paisaje sino también la manera de verlo. El paisaje pintoresco del siglo XVIII, apa-

3 El tramo Santa Maria-Felanitx en 1897; Palma-Llucmajor en 1916 y la posterior ampliación hasta Santanyi en 1917; Manacor-Artà en 1921.

recía ahora atravesado por raíles de hierro, símbolo temprano de la velocidad moderna. Pero como señala Wolfgang Schivelbusch, no es que el paisaje pintoresco fuera destruido por el tren, sino que, al contrario, un paisaje monótono se transformó a través del tren, con una perspectiva estéticamente interesante. Es decir, el tren, hizo aparecer un nuevo paisaje (Schivelbusch [1977] 1990, 65). Las filmaciones de paisajes en travelling sobre un tren están presentes en muchas de las denominadas *vues*, ‘vistas’ si nos referimos a las películas Lumière y *travelogues* en ámbito anglosajón. Íntimamente relacionadas con la eclosión de la moda de los viajes, las imágenes de paisajes ya aparecían en los espectáculos del siglo XIX como los panoramas y la linterna mágica.⁴ Las ‘vistas’ de estos primeros documentales filmados en Baleares están realizadas sobre el tren. También abundan vistas tomadas desde un barco, con travellings de la costa, como veremos a continuación.

Un primer ejemplo de lo expuesto es el film *Excursion à l'île de Majorque*, que aparece atribuida a Segundo de Chomón en el catálogo de Henri Bousquet sobre la producción Pathé.⁵ La película comienza con una imagen desde el barco, la cámara gira en una panorámica desde el interior de la nave hacia la costa. Posteriormente, con un travelling desde el barco, vamos viendo la costa este. En estos diferentes travelling la cámara muestra el mar y parte de la costa, con unos encuadres poco cuidados y un montaje poco claro, pues mezcla filmaciones desde un barco, con planos de la ciudad, sin un orden definido. Llegamos a la ciudad, con la imagen del faro de Porto Pi y el Castillo de Bellver al fondo. Pasamos a un plano general del exterior del castillo, con su imponente torre, y posteriormente dos patios de Palma. La cámara sigue el recorrido en el tren a su entrada a Sóller, en la Sierra de Tramuntana. Después volvemos al mar, con la filmación de tres pescadores en una zona rocosa. Llevan tres nasas en la barca, redes utilizadas para la pesca de langostas, abundantes en esta zona y que se siguen pescando de esta manera tradicional en esta costa y en otros lugares de la isla.

Como hemos señalado anteriormente, muchos documentales realizados en Baleares son de producción francesa. Desde 1896 las empresas Pathé y Gaumont realizaban *Scenes de plein air* y *Actualités*, documentales que muestran imágenes filmadas sobre el terreno o reconstruidas. En los primeros años del cinematógrafo la producción de estas películas es irregular, hasta la llegada del *Pathé Journal* en

⁴ Como señala Monica dall’Asta (1998, 245), el término *travelogues* servía originalmente para designar un tipo particular de linterna mágica, el de las ‘relaciones de viaje’ ilustradas y comentadas, de manera narrativa o didáctica, por un conferenciante profesional.

⁵ Catalogada con el número 5271, Bousquet cita como fuentes el *Bulletin Pathé* núm. 32 y la proyección del filme en el Omnia Pathé de París, del 20 al 26 de agosto de 1912 (Bousquet 1994-2004, 579).

1909. Todas las empresas, las diferentes agencias o sucursales establecidas en todo el mundo, pretendían dar un «carácter internacional y universal» a las filmaciones. Nació así un nuevo género, que será pronto copiado por otras compañías en diferentes países. En 1910 Gaumont, que no se podía quedar atrás, lanzó su periódico semanal *Gaumont Actualités*.⁶ Estas 'actualidades' se proyectaban en los cines después de la película, cerrando el programa. La competencia entre las dos sociedades estimuló el desarrollo y también la técnica, porque si bien era importante tener la primacía de la información y de la proyección, novedades como el color fueron otro elemento para atraer al público. Mientras que Pathé decidió desarrollar el coloreado a partir de plantillas (imágenes iluminadas una a una), Léon Gaumont optó por la tricromía (un objetivo dividido en tres partes, seleccionando tres colores primarios).

Aunque el cine nació en blanco y negro, el color fue un elemento perseguido pronto por los productores, que procuraban ofrecer un plus de espectacularidad a las sesiones cinematográficas, un elemento que los diferenciara de la competencia y atrajera al público a las salas. El color era aplicado al principio a mano, fotograma a fotograma, por pacientes y laboriosos iluminadores, entre los que encontramos a Segundo de Chomón. El cineasta aragonés comenzó a trabajar con su mujer para la Pathé, y quizá también para otras compañías, iluminando películas, para poco después pasar a la realización (Minguet Batllori 2009, 21-2). Tal es la importancia del color en las películas de Chomón, que inventó un procedimiento de coloreado, el Cinemacoloris (Tharrats Vidal 1988, 175-6), que aparecerá referenciado al catálogo Pathé en 1913.

El trabajo de Segundo de Chomón como pionero en los trucajes y en el coloreado cinematográfico hace de este cineasta una de las figuras más importantes del primer cine. Localizamos *Excursion à l'île de Majorque* en los archivos del Centre National de la Cinématographie de Francia (CNC),⁷ de la que tan solo teníamos constancia documental (Bousquet 1994-2004, 579). Al visionarla vimos la diferencia entre esta y el resto de vistas realizadas por el director en otros lugares de la geografía española.⁸ En *Burgos* (1911), una de las vistas que la Pathé encargó a Chomón a principios de la década de 1910,⁹ la precisión en los detalles y el cuidado en los encuadres no es igual al filme que nos ocupa. La autoría por parte de Chomón era en un

⁶ <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?html=4>.

⁷ http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Fiches/Oeuvre/ResultatRechercheSimple.aspx.

⁸ *Barcelone et son parc*, 1911; *Burgos*, 1911; *L'antique Toledé*, 1912 y *Gérone, la Venise espagnole*, 1912.

⁹ Película analizada por Antonia del Rey-Reguillo (2013).

principio indudable, ya que la productora Ibérico Film, una filial de la Pathé en España, era propiedad de este cineasta (Minguet Batllori 2009, 124-5). En la investigación que está llevando a cabo M. Magdalena Rubí sobre el cine en Mallorca en relación con el turismo,¹⁰ localizó documentación en prensa sobre una filmación del tren de Sóller por parte de Joan Solà, representante español de la Pathé. La autora se plantea la posibilidad de que al menos parte de la película de Chomón fuera en realidad obra de Solà, que trabajaba para Chomón. Pensamos que la película conservada pueden ser fragmentos sin el montaje definitivo.

El color aparece en *Sur l'île de Majorque*, producción Gaumont¹¹ de 1912, coloreada a partir de la tricomía. Esta técnica, impulsada por Leon Gaumont, se había patentado un año antes con el nombre de Chronochrome y fue presentado por primera vez en Francia en 1912. A pesar de su espectacular resultado no tuvo éxito porque su realización era muy complicada, se filmaba con una pesada cámara de tres lentes y la filmación requería de una luz natural muy potente. Para aplicarla Gaumont eligió probablemente lugares que ya había filmado en blanco y negro, y escogía mayoritariamente paisajes naturales, lugares singulares y tradiciones locales. La película de la que nos ocupamos, conservada en el CNC,¹² con intertítulos en inglés, comienza mostrando una panorámica del puerto de Palma para a continuación detenerse unos instantes en el palacio de la Almudaina y la Catedral. La Catedral es omnipresente en los documentales sobre Mallorca, como lo era también en los textos de los viajeros que quedaban impresionados ante la vista del gran monumento gótico reflejado sobre las aguas de la bahía de la ciudad. La película sigue con imágenes de algunas de las singularidades que ofrecía Mallorca: el intertítulo «Balearic dogs» introduce una familia con un grupo de podencos ibicencos, perros muy apreciados por su habilidad para la caza de conejos y liebres. Le siguen imágenes de naranjos y una panorámica de la Cartuja de Valldemossa, desde el valle de esta localidad. Un intertítulo nos informa que Chopin y George Sand pasaron un invierno en este lugar. Pasamos a panorámicas del popularmente denominado 'Puente romano', en realidad de época medieval, y un acueducto en Pollença, que dan paso a panorámicas de la cala Sant Vicenç, al norte de la isla, con una torre de vigilancia de época musulmana. Relacionando historia y paisaje, el documental muestra un recorrido por algunos

¹⁰ Tesis doctoral en proceso de realización (Rubí, en publicación).

¹¹ Gaumont Pathé Archives, ref. 1200GTR 00002.

¹² El Arxiu del So i la Imatge del Consell de Mallorca compró una copia. Actualmente se puede visionar también en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=4GI-Q_2xqBb8&t=111s. Según Palmira González (1986, 56), Gaumont ya había filmado en Mallorca en 1910 y 1911.

escenarios emblemáticos, que irán repitiéndose en los documentales de décadas posteriores. El uso de la panorámica es constante en este tipo de trabajos, pues el espectador se siente integrado en el paisaje, como si estuviera recorriendo la vista con la mirada.

Gaumont lanzó su *Série Enseignements* al terminar la Primera Guerra Mundial, al igual que Pathé hizo con la *Pathé revue*, buscando nuevos clientes después de haber perdido la preponderante posición en el mercado internacional que habían tenido antes de la Gran Guerra (Aitken 2013, 265). La *Série Enseignements* eran filmaciones pensadas con fines educativos. Reunían temas de interés general y ofrecían imágenes de todo el mundo, desde Francia a África, a través de Europa, Asia, América y Oceanía. En Francia las películas documentan todas las regiones, abordan temas muy diversos y constituyen una muestra de las costumbres y las técnicas del siglo XX.¹³

En el archivo Gaumont Pathé se conservan dos documentales de la serie *Gaumont Enseignements*, ambos titulados *Geographie. Europe. Les Iles Baléares*, exhibidos por primera vez en 1920, aunque desconocemos el año de su realización. Aparecen en el archivo con los números 2868¹⁴ y 3543.¹⁵ Pensamos que se trata de fragmentos sin montar, pues en el número 2868 se entremezclan *travellings* de la costa este de Mallorca tomados desde un barco, hasta llegar al puerto de la ciudad, con la catedral al fondo. Siguen imágenes de un grupo de excursionistas, junto con filmaciones en el barco Villa de Sóller, que hace el recorrido por mar desde esta localidad del norte de la isla a la cala de sa Calobra. Junto a estos paisajes, otras imágenes insertadas de la capital: una puerta de la muralla de época musulmana y el claustro gótico de la iglesia de san Francisco, dos de los monumentos más destacados de la ciudad. También la filmación número 3543 parece ser material sin montar, pues también se intercalan localizaciones de diferentes zonas de costa del sur de la isla junto con bailes populares en la localidad de Manacor. El documental empieza con un *travelling* de la costa desde un barco, para pasar después a filmaciones desde tierra. Vemos a un grupo que llega en barca a una cala, donde les esperan otras personas, y juntos siguen el recorrido a pie por lo que parece ser la costa de Santanyí. Estos fragmentos se intercalan con otros de los mismos paisajes, tomados desde diferentes puntos de vista. Nos preguntamos sobre la posibilidad de que las imágenes incluidas en estos documentales fueran realizadas anteriormente, pues Magdalena Rubí (Rubí, en publicación) las relaciona con los trabajos de José Gaspar, representante de la productora francesa en Barcelona, y del que se han documentado filmaciones en 1910 y 1911.

¹³ <http://www.gaumont-pathe-archives.com/index.php?html=146>.

¹⁴ Gaumont Pathé Archives, ref. 2000GS 02868.

¹⁵ Gaumont Pathé Archives, ref. 2000GS 03543.

La tarea de la Gaumont no se limitó a la isla de Mallorca. Hemos localizado dos Actualidades filmadas en Menorca a principios del siglo XX. Aunque hasta el momento no hemos encontrado documentación que nos ayude a su datación, pensamos que podrían ser contemporáneas de las comentadas anteriormente debido a un estilo similar, con profusión de panorámicas que recorren el paisaje. Una lleva por título *Ile de Minorque. Espagne. Campagne. Cote rocheuse*. Se muestran imágenes del interior de la isla, las ondulaciones de las Colinas, el monte Toro al fondo y filmaciones de la costa rocosa. Durante los dos últimos minutos del documental se muestra a una mujer en el porche de una casa, elaborando queso de manera artesanal, con tres niños pequeños.¹⁶ El otro documental lleva por título *Ile de Majorque et Saragosse. Espagne*.¹⁷ Al visionar el film nos dimos cuenta de la confusión del título, ya que en los primeros 5'13" de la película aparece Menorca. Comienza con una vista del puerto de Maó desde un barco, se ve Lazareto, y luego una panorámica del puerto, para pasar a una vista de Cales Coves, a continuación la Naveta des Tudons, el poblado prehistórico de Talati y sa Mesquida. En Menorca los monumentos megalíticos son uno de los elementos del patrimonio menorquín que más ha interesado a los visitantes de la isla.¹⁸ La confusión sobre el origen de las taules y navetas, quienes fueron sus constructores y para qué se construyeron, queda patente en muchos de relatos de viajeros, que los atribuyen a los celtas, a los árabes, o incluso a druidas y gigantes (de Castells [1934] 1981, 48). Alicia Davins (seudónimo de Antonia Colinas Carbón) señala que en los años veinte del siglo pasado servían para albergue de ganado en días de lluvia (Davins 1925, 137).

De 1918 es *Concurso Hípico*, también producción Gaumont, del que se conservan escasos cuatro minutos de duración en el Archiu d'Imatge i So de Menorca. Planos generales muestran al público asistente a este evento social celebrado en Maó. Este film constituye un documento gráfico de la importancia del caballo en Menorca, animal protagonista en las fiestas de la isla.

No hemos localizado, hasta el momento, ninguna filmación en Ibiza de esta época, y por lo que sabemos hasta ahora, tampoco se conservan filmaciones de Formentera anteriores a la Guerra Civil. El

¹⁶ Gaumont Pathé Archives, ref. 0000GB 00081.

¹⁷ Gaumont Pathé Archives, ref. 0000GB 00119.

¹⁸ Singulares y excepcionalmente bien conservados, desde el siglo XVIII existía la creencia popular, difundida a partir de la obra de Joan Ramis i Ramis *Antigüedades célticas de la isla de Menorca* (1818), que eran monumentos celtas. Aunque los eruditos de finales del XIX ya habían deshechado la idea de la conexión celta con los restos arqueológicos de las Islas, será con la obra de Cartailhac, *Monuments primitifs des Îles Baléares* (1892), cuando se abandonará definitivamente, aunque seguramente no se difundió fuera de los círculos arqueológicos hasta algunas décadas después.

film *La duchesse de Langeais*, de 1910, del realizador André Calmettes,¹⁹ basado en una novela del mismo título de Honoré de Balzac, estaría ambientado en Formentera, si seguimos la descripción que hace Henri Bousquet en su catálogo sobre las producciones Pathé de estos años.²⁰ No hemos podido averiguar el motivo de situar la acción en la isla pitiusa, pues el texto de Balzac habla tan solo de una isla del Mediterráneo. En cualquier caso en esta época las películas se filmaban casi todas en estudio, sobre todo las que pertenecen a la categoría de Film d'Art como esta, recreando escenografías en cartón piedra con un estilo muy teatral. Aunque no hemos podido visionar el filme, las fotografías de rodaje muestran el decorado de un paisaje rocoso, con un castillo situado en un acantilado.

Con excepción de este filme de Calmettes, y del *Concurso Hípico* antes mencionado, todas las filmaciones citadas muestran el paisaje de las Islas. Sea con intencionalidad documental, turística o didáctica, lo que une estas películas es la voluntad de mostrar la belleza de los parajes, con vistas de la costa desde el mar, o del interior. Se utilizan travellings y panorámicas para integrar al espectador en el entorno natural de las Islas, y se destacan las mismas localizaciones y los mismos monumentos.

Aunque no tenemos más información por el momento, queremos mencionar aquí unos fotogramas conservados en el National Film and Sound Archive of Australia bajo el título *A trip to the Island of Majorca*. Se trata de un 28 mm, filmado con una cámara Pathé Kok. Las imágenes muestran playa y rocas de la costa, de las que no hemos conseguido identificar la localización. Podemos datar estas imágenes con posterioridad a 1912, año que Pathé lanzó esta cámara al mercado, y suponer que se trata de una filmación amateur, ya que estas cámaras estaban pensadas para uso doméstico, pues presentaban la ventaja de usar una película no inflamable.

19 Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, ref. 1910CFPFIC 00198.

20 «*Des années passent. Le Général est appelé en Espagne par Ferdinand VII. Et alors qu'il visite à Formentera un couvent des Carmélites, il reconnaît en une des religieuses la Duchesse*» (Bousquet 1994-2004, 271; cursiva del original) (Pasan los años. El general es llamado a España por Fernando VII. Y mientras visita un convento de carmelitas en Formentera, reconoce a una de las monjas, la Duquesa [trad. de la autora]).

3 Los años veinte, primeras ficciones y documentales de promoción turística

A principios del siglo XX las Baleares aún no eran un destino turístico habitual. En el siglo anterior los viajeros que buscaban los denominados 'destinos balneario' elegían la Rivera franco-italiana y Egipto, y aunque sitios como Nápoles, Malta, Argel o Málaga comenzaban a ser conocidos en la Belle Époque, Mallorca se encontraba en una situación periférica con respecto al turismo en la época del cambio de siglo XIX al XX (Buades 2004, 12-14). La creación del Fomento del Turismo en Mallorca en 1905 y la construcción de los primeros establecimientos hoteleros como el Gran Hotel de Palma en 1903, comenzaban a cambiar la situación. Es lo que previó Margaret d'Este, que recorrió las Baleares en 1906 con su madre, y dejó escritas sus impresiones en el libro *With a camera in Mallorca*. La autora señala que es normal que una ciudad como Palma, aunque cuenta con muchos atractivos, sea desconocida por el turista, que en general no se aleja de las rutas establecidas, aunque la ciudad sea un paso obligado para ir al norte de África.

pero, en general, la isla apenas es consciente de la existencia del turista, una figura aún muy reciente en la misma Palma, donde se dice que la inauguración del Gran Hotel hace tres años puede haber dado paso a una nueva época. (D'Este [1907] 2014, 26)

Mallorca entró en la década de los años veinte con una organización turística primaria. La mayoría de los visitantes se establecían en Palma, para luego hacer excursiones de un día por varias localidades de la Sierra de Tramuntana (Andratx, Banyalbufar, Estellencs, Sóller y Pollença) y al Levante, hasta las cuevas de Artà. Estas son las localidades mencionadas por los viajeros que recorren la isla en las primeras décadas del siglo XX, y coinciden con las localizaciones que muestran los documentales y ficciones que comentaremos a continuación. Esta época Mallorca experimentó una mejora con respecto a las comunicaciones marítimas y telegráficas. Como hemos señalado, el tren de Palma a Sóller se inauguró en 1912, el tranvía de Sóller en el puerto, el año siguiente, y los primeros autocares empezaban a circular por unas carreteras mejoradas. Para Joan Buades estas infraestructuras, que se producen sobre todo durante los años de la Gran Guerra, se llevaron a cabo con una intención turística, no para mejorar las condiciones de vida de los habitantes de la isla (Buades 2004, 39-40). El progreso en las comunicaciones, el coste de vida mucho más barato en comparación a los países de origen del turismo, junto con un incremento de la promoción y de la infraestructura hotelera y de servicios, fueron los factores decisivos para el desarrollo del turismo de masas en la década de los años veinte.

Las primeras actividades del Fomento del Turismo se encaminaron a la publicidad de Mallorca. En el mismo año de su fundación se hizo una guía ilustrada, de la que se publicaron 20.000 ejemplares en castellano y francés y más tarde, en 1909, fue traducida al inglés. Según Bartomeu Barceló (2000, 38) también se dedicaron a la promoción turística a través del cine. Señala que en 1909 Josep Tous, el empresario del Teatro Lírico, financió varias películas sobre Mallorca y en 1911 el Fomento del Turismo encargó al catalán Cabot y Puig la realización de documentales cinematográficos sobre la isla. No tenemos constancia de estas filmaciones, pero si se conservan otras producciones publicitarias posteriores, como *Mallorca*, de 1927, realizada por Josep M. Verger, funcionario de la Diputación y periodista del diario *Correo de Mallorca*. Verger obtuvo una subvención del Gobierno para la película destinada a promocionar la isla.²¹ Es interesante señalar que en la carta donde expone sus intenciones destaca que quiere reproducir la isla en diferentes aspectos «principalmente en el monumental y artístico y en el panorámico, sin olvidar el musical y costumbrista» (Rubí 2013, 273-83). El término panorámico también especifica el tipo de filmación que pretende Verger con el film, con una cámara que recorre todo el paisaje, para hacer sentir al espectador que pasea por una calle de Palma o que está subiéndolo la montaña hasta llegar a Valldemossa. Verger contrató a Jaume Soler, operador de la Gaumont en Barcelona, y al músico Baltasar Samper para la composición de la suite *Aires y Danzas de Mallorca* que debía acompañar la proyección. El resultado es un reportaje que recorre Palma, monumentos y callejones, para pasar a zonas del centro de la isla y lugares que ya se habían convertido en ‘imprescindibles’ de la Sierra de Tramuntana, con la intención de plasmar ‘la autenticidad’, caracterizada fundamentalmente por los trabajos en el campo. Lo que muestra *Mallorca* es la imagen de postal que se ajustaba al mito de ‘la isla de la calma’, reproduciendo escenarios que habían sido objeto de cuadros, fotografías, postales y descripciones de los viajeros. Así, las imágenes producidas con finalidad artística se convierten en potentes aliados de los intereses en la búsqueda de espacios, que posteriormente se colocarán en el mapa de promoción turística.

El mito de ‘Mallorca como la isla de la calma’ nació a partir de la publicación en 1922 de la obra de Santiago Rusiñol *L'Illa de la calma*, en la que el autor narra sus experiencias en las largas temporadas que pasó en Mallorca, desde su primera estancia en 1893 y posteriormente en diversas ocasiones a principios del siglo XX. Los enun-

²¹ Nos ocupamos de esta película (Brotons, Blázquez, Murray 2016), donde señalamos que la falta de ayuda institucional de la que se quejaban los primeros promotores turísticos debe matizarse, pues la economía estaba en manos de unas pocas familias que controlaban las finanzas de las Islas, y por lo tanto también el turismo.

ciados de los capítulos «El puerto de la calma», «La calma interior», son un ejemplo del tono de la obra, que muestra una Mallorca idílica, y que ayudó a fijar el mito del que tanto provecho ha sacado la industria turística. Pero lejos de caer en una imagen de cuento, el autor combina las descripciones bucólicas con miradas irónicas sobre ambientes y personajes de la isla.

El documental de Verger dedica una parte importante a Palma. La cámara recorre toda la bahía, y se ve la ciudad desde las azoteas, desde la Catedral, o desde el barrio del Terreno. Se muestran los principales monumentos, los interiores de las iglesias, los callejones desiertos. «Perla del Mediterráneo», denominó a Palma Stuard Boyd, y Russinyol le dedicó una parte importante de su libro antes mencionado. El autor habla de los edificios, de los lugares de reunión de sus habitantes, los palmesanos, y de los callejones desiertos de la ciudad, que califica de majestuosos y sobre todo de «callados». Casi no hay coches y cuando alguien camina resuenan los pasos. Dice el autor con ironía: «En estas calles no hay tiendas. La gente de estos pa-lacios no come» (Russinyol [1922] 2001, 19).

En la Filmoteca de Catalunya se conserva una película titulada *La isla de la calma*, de Antoni de Prunera, con música de Baltasar Samper, de la que no conocemos la fecha precisa. Proponemos datarla hacia finales de la década de los veinte, posterior a la comentada de Verger, pues empieza con fragmentos que identificamos pertenecientes a esta película: la llegada por mar a la ciudad y diversas localizaciones de Palma. El documental empieza con intertítulos que señalan que «Mallorca ha sido llamada 'Isla de la calma' por ser el país ideal para el reposo», recuperando la cita a Santiago Russinyol a la que hacíamos referencia en el anterior documental. La segunda parte del film empieza con un largo travelling en el tren que llega a Sóller, con la cámara recorriendo las montañas de la Sierra de Tramuntana y con algunos planos detalle de los olivos. La imagen del antiguo hospital de Caubet durante el recorrido, cuya primera piedra se colocó en 1928, es otro dato para la datación del filme. En Sóller vemos un grupo de gente en el Hotel-Restaurante Marisol, inaugurado en 1926, cerca de la estación del tranvía del puerto de esta localidad. Son las fiestas de mayo: unos niños bajan la escalera del ayuntamiento vestidos con el traje popular y la banda municipal toca en la plaza, rodeada de gente. A continuación, diversas panorámicas del puerto dan paso a las populares fiestas de Moros y Cristianos, como señala un intertítulo. Se trata de una celebración que conmemora el enfrentamiento entre la población local y piratas turcos en 1561. Conocida como 'Es Firó', se celebra desde 1855 y tiene mucho arraigo popular. En una panorámica vemos las barcas con los 'invasores' que llegan a la costa, donde les esperan los 'cristianos' junto con espectadores de la batalla que tendrá lugar a continuación. La filmación está realizada desde dentro de la 'batalla', con

encuadres que muestran la lucha desde cerca. En esta filmación podemos ver cambios en la fiesta a lo largo del tiempo, desde el tipo de vestuario, la presencia de caballos, que actualmente ha desaparecido, y la participación exclusivamente masculina hasta los años setenta del siglo pasado.

En cuanto a Menorca, la creación del Fomento del Turismo no fue hasta 1932 y en Ibiza al año siguiente. En Menorca, aunque ya se habían editado las primeras guías de viaje y se habían modernizado algunos hoteles, el turismo aún no era una industria desarrollada en los primeros treinta años del siglo XX. Mary Stuard Boyd señala:

Se dice que los turistas raramente visitan Menorca, y que como consecuencia de ello tiene una oferta de hoteles reducida. ([1911] 2008, 206)

La imagen de la isla estaba muy centrada en Maó y su puerto, así como en los monumentos prehistóricos, como podemos ver en la Actua-lidad Gaumont antes citada.

Tampoco la Ibiza anterior a la década de los treinta era un lugar frecuentado por el turismo. Los viajeros destacan la escasa infraestructura turística, las dificultades de transporte, así como la casi nula información en guías de viajes.²² Las primeras imágenes filmadas en Ibiza, de las que tenemos constancia hasta hoy en día, son obra de un cineasta amateur, películas familiares que el médico catalán Josep Bordás realizó durante sus vacaciones familiares en Baleares. Llevan el título genérico de *Andanzas veraniegas*. La película filmada en Mallorca es de 1923, mientras que las de Ibiza y Menorca datan de 1927 y 1928 respectivamente. Las de Mallorca y Menorca muestran paisajes de las Islas, filmaciones de excursiones de la familia Bordás por diferentes lugares como la Sierra de Tramuntana en el caso de Mallorca, el puerto de Maó, Fornells, el Toro y el Puerto de Ciutadella en el caso de Menorca. La dedicada a Ibiza, de unos 8 minutos, combina imágenes de paisaje con escenas de cultura popular como la filmación del baile ibicenco, con tres parejas que danzan acompañadas de dos músicos que tocan las castañuelas y el tambor, así como imágenes de la procesión del Corpus. Es interesante la filmación del paisaje ibicenco desde el coche en el que recorre la isla la familia Bordás. Si en la primera década del siglo XX la nueva visión del paisaje es a través del tren o tranvía, una década después el paisaje

²² Así lo recuerda Margaret d'Este cuando narra sus recuerdos de Ibiza, que visitó en 1906: «El pequeño vapor que, si el tiempo lo permite, navega tres veces por semana entre Palma y la isla de Eivissa ha transportado a muy pocos extranjeros. Creo que si se examinaran todos los registros del Grand Hotel, difícilmente se encontraría el nombre de un extranjero que haya viajado a Eivissa, o que si lo ha hecho, haya vuelto para explicar la historia» (d'Este [1907] 2014, 131).

es filmado a través del automóvil, un medio de transporte de lujo en la década de los años veinte del siglo pasado.

El hecho de que otros destinos del sur del Mediterráneo sufrieran ya la transformación por el turismo hizo que las Baleares se convirtieran en un lugar donde se podía encontrar el exotismo bucólico que buscaba el habitante de la ciudad europea. Del mismo modo que los viajeros románticos esperaban encontrarse con bandoleros peligrosos y gitanas de ojos oscuros en la España de Merimée en el siglo XIX, los turistas de las primeras décadas del siglo XX buscaban en Baleares unas islas primitivas, donde se alquilaba una casa por muy poco, y donde, según el escritor y periodista Gordon West, no había llegado la «civilización de las ciudades».²³ Cuando leemos el relato de Mary Stuart Boyd sobre los habitantes de Ibiza no sabemos si está asustada o excitada ante la perspectiva de encontrar personas de «pistola siempre cargada, de corte de cuchillo siempre a mano». Suponemos que le tranquilizaba el hecho de que había oído decir que estos islotes «macabros» (Stuart Boyd [1911] 2008, 319-20) eran siempre amables con los extraños. Este clima de primitivismo que tan ávidamente buscan los visitantes extranjeros, vio la construcción del Hotel Formentor en 1929, uno de los establecimientos más selectos de Mallorca, junto con el Gran Hotel, el Victoria o el Mediterráneo en Palma. El final de los años veinte también fue la época de las primeras urbanizaciones del litoral de Mallorca (Buades 2004, 67-8).

La productora francesa Pathé frères continuó realizando documentales en Baleares. De finales de la década de los años veinte se conserva un fragmento que pertenece al número 47 de la *Pathé Revue* conservado en los archivos Gaumont Pathé.²⁴ De unos 1'46" de duración, es un documento Pathé Rural, nuevo formato cinematográfico, el 17,5 mm, nacido en 1926 con la intención de difundir las producciones cinematográficas en pueblos y lugares rurales que no se podían permitir los costes del establecimiento de un equipo cine.²⁵ El catálogo de las películas Pathé Rural formó parte inicialmente de las producciones Pathé, ya fueran películas educativas o de ficción destinadas al estreno general. El catálogo fue enriquecido con algu-

23 «Es la vitalidad no solo del pueblo latino, sino de las vigorosas gentes de la isla, criados por la tierra y el mar, intactos por la civilización de las ciudades» (West *apud* Moyà 2016, 218; trad. de la autora). West recogió sus experiencias en Mallorca en el libro *Jogging Round Mallorca*, publicado en 1929.

24 Gaumont Pathé Archives, ref. PRR 47 2.

25 Pathé Rural, proyector con película de 17,5 mm, fue lanzada en noviembre de 1927, aunque el comercio real empezó al año siguiente. Las películas sólo se produjeron en stocks no inflamables, por lo que se eliminó todo el riesgo de incendios durante un espectáculo. Pensado para uso en pequeños pueblos y en el campo, el mecanismo era muy sencillo para que pudieran utilizarlo no profesionales, profesores y trabajadores del campo, que podrían hacer de proyectonistas, y ahorrarse así también este coste.

nas filmaciones de otras compañías francesas. Las películas estaban pensadas para ser proyectadas en espacios de reunión del pueblo, sea el ayuntamiento, o algún centro cultural o cafetería con una sala grande. En 1932 Pathé Rural se adaptó el sonoro, y su producción continuó hasta 1941, cuando Alemania decretó que solo se permitían 16 mm, y los proyectores de 17,5 mm fueron eliminados o convertidos. El filme que nos ocupa comienza informando sobre las Baleares, con intertítulos que sitúan a las Islas Baleares en el Mediterráneo occidental, señalan que pertenecen a España, destacan su clima suave, y que la capital, Palma, tiene 62.500 habitantes. A partir de transiciones en iris se van intercalando planos generales de 'Sa Foradada', una pequeña península de la Sierra de Tramuntana caracterizada por tener un agujero visible desde varios puntos de la Sierra; de un jardín de Sóller y de Catedral y del edificio gótico Sa Llonja vistas desde el puerto. Termina mostrando algunos «lugares pintorescos de las islas»: imágenes de la Sierra de Tramuntana y del Puerto de Sóller.

Bajo la dictadura de Primo de Rivera el cine fue utilizado como instrumento para difundir una determinada imagen turística de España. No sería, en principio, el caso de *Flor de espino*, pues su finalidad era recoger fondos para la caridad, aunque coincide con otras filmaciones de la época en utilizar el argumento como simple pretexto para mostrar los mismos escenarios que aparecían en las guías turísticas y postales. De todas formas, se incluyen vistas panorámicas del norte de Mallorca, de pueblos y monumentos de Palma, su puerto, etc, que siguen el modelo de vistas panorámicas con imágenes emblemáticas que hemos señalado en los documentales de la década anterior. *Flor de espino* es un melodrama dirigido en 1925 por Jaime Ferrer, un dentista aficionado al cine, con guión del mismo director a partir de un argumento del poeta José Tous y Maroto. Cuenta un amor imposible, claro reflejo de la separación de clases sociales de la época. El proyecto partió de la iniciativa de un grupo de personas de la alta sociedad mallorquina y fue interpretada por actores aficionados. Muestra una visión idealizada de la isla, con escenas filmadas en antiguas casas señoriales de la ciudad como can Vivot, can Oleza y can Morell y grandes posesiones de la Sierra de Tramuntana como Son Moragues y Miramar en Valldemossa, a las que tuvo fácil acceso el equipo de la película, pues muchos de los que participaban pertenecían a las familias propietarias de estas fincas. En 2007 la Fundación sa Nostra editó un DVD de la película.²⁶ En el texto introductorio Jaume Vidal (2007, s.p.), responsable de la edición, señala que algunos fragmentos podrían ser de Josep Truyol, que habrían sido modificados para ser utilizados en la película.

Del mismo año es *El hombre de las Baleares* (*L'homme des Balears*), de André Hugon, el primer director que realizó una pelícu-

²⁶ La copia original en nitrato se conserva en la Filmoteca de Catalunya.

la sonora en Francia. El filme está protagonizado por René Navarre, actor fetiche de la Gaumont, protagonista de seriales como *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913). Le acompañan Colette Darfeuil y Jaime Deseva. Se trata de una adaptación de la novela *El jefe político*, de José María Carretero, que sitúa la acción en un lugar no determinado de España. En la película aparecen escenas filmadas en Santa María y Bunyola, al principio de la película, cuando se habla de 'El Páramo', una zona en la que hay una epidemia de peste. Se muestran calles estrechas de la localidad de Bunyola, que sirven para ambientar un lugar desolado y pobre, azotado por la desgracia. Cuando la epidemia se ha extinguido, un plano general muestra la fachada de la iglesia y la calle mayor, adornada con guirnaldas y gente celebrando el final de la epidemia. En otra escena, un plano general picado muestra la fachada del Ayuntamiento de Palma, para indicar el lugar donde se celebran unas elecciones. El film, que hablaba de corrupción política, no gustó a la opinión de la época porque, al igual que había ocurrido con la anterior *Venganza isleña (Un drama en Baleares)* de Atlántida Films, proyectaba una imagen negativa de Baleares. Según Magdalena Rubí, no se trataba de un excesivo de tipismo que falseara la realidad de la región, sino de la vinculación explícita de las Islas con la corrupción política que impera en España durante el régimen político que hubo justo antes de la dictadura de Primo de Rivera (Rubí, en publicación). Hubo quejas en la prensa, pues aunque en diversos medios locales se reclamaban proyectos cinematográficos destinados a difundir los atractivos de la isla, la imagen que proyectaba esta película no era la deseada. Se pidió un cambio de título para evitar que se relacionaran las Baleares con la corrupción política, ya que afirman que, si bien en este territorio hubo algunos casos de corrupción, nunca se llegó a los extremos de otras regiones de España.²⁷

En el cine de los años veinte son abundantes las ficciones con el contrabando como motivo de la trama. El comercio ilegal de mercancías que luego se venderán en el mercado negro, sin pagar los impuestos correspondientes, había sido una actividad presente, y más o menos tolerada, durante los dos últimos siglos. En la década de los años veinte del siglo pasado el contrabando seguía siendo una actividad clandestina bastante conocida, y aunque era un fraude perseguido por la ley, también era una manera de complementar un sueldo para ayudar a la economía doméstica para algunos, y una manera de hacerse ricos para otros. Según Pere Ferrer Guasp (2008, 38), gran parte del capital que se invirtió para construir la primera planta hotelera en Mallorca provenía de las ganancias del contrabando (Arenal, Cala d'Or, Calas de Sanyantí, Santa Ponça, etc.). Los barcos llegaban del norte de África, de puertos como Gibraltar, Tanger, Argel

²⁷ *Majorica*, 15, febrero de 1925, s.p. (Rubí, en publicación).

u Orán, y desargaban de noche los *bultos* (Ferrer Guasp 2008, 14), fardos, sacos o paquetes, que contenían las mercancías de contrabando. Aunque no era un fenómeno exclusivo de la Sierra de Tramuntana de Mallorca (de hecho, en el sur de la isla el contrabando era igualmente intenso), la costa norte era, por su particular orografía, un lugar propicio para el contrabando. A algunos lugares de la Sierra las mercancías se podían descargar directamente, pero lo más habitual era encontrar un lugar de la costa resguardado del mar que permitiera la descarga de la nave más grande en barcas más pequeñas. La importancia que tuvo el contrabando en Mallorca lo confirma la existencia de numerosos ‘secretos’ (lugares donde se escondía la mercancía), caminos y topónimos. El historiador y viajero británico Frederic Chamberlin, que residió en Mallorca en los años veinte, destacó la importancia del contrabando en su minucioso estudio sobre la isla, destacando que aunque se practicaba en toda España, en Baleares era donde ofrecía más beneficios.²⁸

El contrabando es tema de *El secreto de la Pedriza*, película dirigida por Francisco Aguiló en 1926, a partir de la novela del mismo título de los hermanos Juan y Alonso Vázquez Humasqué, los cuales se encargaron del guión y de la redacción de los intertítulos. En la película aparece el actor Francesc Aguiló Torrandell, que después de este filme se estableció en Barcelona y actuó en diversas películas de Albert Marro y Ricardo Baños. Daniel Sánchez-Salas destaca que en esta época una de las características más apreciadas en las adaptaciones literarias en el cine español era la potencial variedad de vistas. En el caso que nos ocupa, la publicidad destaca que la adaptación de la novela posibilita al espectador:

deleitarse ante las más hermosas vistas panorámicas y los paisajes más pintorescos de la isla Dorada (Mallorca) que sirven de marco a tan interesante producción. (Sánchez-Salas 2007, 261)

Vuelve a aparecer el termino ‘vistas panorámicas’ que describe los movimientos de cámara que recorren el paisaje, integrando al espectador en la inmensidad de la naturaleza. El filme, una tragedia de amor con el contrabando como tema de la trama, mostraba localizaciones de la Sierra de Tramuntana de Mallorca, que cumplían con la finalidad propagandística del la película. La casi totalidad de la filmación en exteriores y el uso predominante del plano general acentúan

28 «¡Qué país para el contrabando es España! Miles de bahías accesibles sólo por senderos que no han sido pisoteados, acantilados salvajes, millas sin ningún habitante humano, perfilan sus costas. [...] Todo propietario de un bote de remos, un barco pesquero o cualquier barco de vela o motor participó en esta industria. Era el mejor pagado de toda España, y la mejor costa en cuanto a seguridad y rápidos beneficios era la de Baleares» (Chamberlin *apud* Moyà 2015).

dicha característica, hasta el punto que importa tanto o más mostrar Mallorca como lo que le sucede a los personajes (Sánchez-Salas 2007, 400). Además, el filme se modificó en dos ocasiones. La primera, siguiendo las observaciones del diario *El Día*, se cambió el final, se eliminaron escenas de carácter secundario y se modificaron efectos de iluminación. La segunda versión, que tuvo lugar a finales de 1927, es la más representativa, ya que al final de la película se añadió un documental de unos 13 minutos, donde aparecen los paisajes y escenas panorámicas de Palma y varios lugares de Mallorca, con la intención de profundizar en el carácter propagandístico del film. Según Jaume Vidal (2006, 6) el plano en el que ve se la llegada del tren a la estación de Sóller y otros fragmentos forman parte del material que se pudo recuperar – el poco que existía – del pionero del cine en Mallorca Josep Truyol. La cámara muestra un travelling de la Sierra de Tramuntana desde el tren, y sigue al tranvía de Sóller. Llegamos a Pollença, Cala Tuent, el Torrent de Pareis, Porto Cristo y las Cuevas des Drach. El documental termina con imágenes de jóvenes interpretando bailes típicos de Mallorca. Las denominadas ‘cuevas’ eran uno de los atractivos turísticos que primero se explotaron en Mallorca.²⁹ Entre 1922 y 1935 se acondicionaron para ser visitadas y poder explotarse turísticamente. El viajero y escritor belga Jules Leclercq (1848-1928) visitó las cuevas de Porto Cristo en su viaje a Mallorca en 1912. El autor dedica unas cuantas páginas de su relato para describir de manera poética estas sorprendentes formaciones geológicas, y las compara a una floración paradisíaca, a columnas que soportan paneles de palacios moriscos o catedrales góticas (Leclercq 1912, 265).

También el contrabando es el tema de *La novia del contrabandista de Mallorca (Die Schmugglerbraut von Mallorca)* producida por la UFA en 1929, dirigida por Hans Behrendt,³⁰ quien deseaba filmar una película con escenarios naturales, lejos de la tradición del cine alemán de la época que destacaba, entre otras cosas, por la calidad y simbología de sus decorados. La acción del filme transcurría en un ambiente español, y aunque en un principio se pensó en Alicante como localización del rodaje, parece que se filmó en Mallorca por sugerencia de Félix de Pomés, actor que en aquellos momentos trabajaba en el cine alemán y que tenía vínculos familiares con la isla. La película empieza situando al espectador:

29 Las *Coves del Drach* de Porto Cristo, aunque conocidas desde el siglo XIV, fueron exploradas en 1880 por M.F. Will y en 1896 por E.A. Martel, quien descubrió la cueva donde se halla el lago que lleva su nombre.

30 En 1934 el director y guionista Hans Behrendt volvió a España para filmar *Dona Francisquita*, el primer largometraje de Ibérica Films S.A., empresa fundada en Barcelona en 1933 por David Oliver, un rico judío alemán que contrató a varios judíos que huían de la persecución de la Alemania nazi (Sánchez Oliveira 2003, 97). Behrendt murió en Auschwitz en 1942.

En una isla bañada por el mar – alejada del ruido de la ciudad – se encuentra el pequeño pueblo de Pescadores de San Vicente.

Sigue con una panorámica de la cordillera denominada ‘cavall Bernat’ y la costa de cala sant Vicenç, al norte de Mallorca. El filme muestra unas espectaculares imágenes del mar, de los acantilados, de la costa, situando al espectador en un lugar alejado de la civilización, y en un pueblecito donde los habitantes viven en contacto con la naturaleza, en un ambiente bucólico e idealizado. La protagonista aparece vestida y peinada según la ‘moda andaluza’, vestida con corsé y con rizos en el pelo, siguiendo el prototipo marcado por la cigarrera Carmen de Merimée. En otro momento de la película, en el que canta y baila, lleva peineta, mantilla, y una flor en el pelo. Los tópicos de la España que se puso de moda en el siglo XIX, se mantienen en esta película, en la que el paisaje del norte de Mallorca sirve de marco para una historia de amor y venganza, con el contrabando como trasfondo.

4 Los años treinta, imagen de las Islas antes de la Guerra Civil

El inicio de los años treinta coincidió con el advenimiento de la Segunda República, y con las consecuencias en Europa de la crisis económica estadounidense tras la quiebra de la Bolsa en 1929, y por tanto, la bajada del turismo en Europa. Pero el turismo no tardó mucho en recuperarse y la década de los treinta suponen, en palabras de Joan Buades, «su primera edad de oro como fenómeno popular» (Buades 2004, 57). Mallorca se puso de moda. Se convirtió en el lugar donde veraneaba la clase alta, de crucero por el Mediterráneo, con estancias largas en chalets alquilados o incluso fijando su lugar de residencia permanente en la isla. Los extranjeros podían disfrutar de comodidades y lujos publicitados por las revistas, que mostraban los acontecimientos sociales que se celebraban.

De la década de los años treinta se conserva *La estrella de Valencia* (1933), una producción de la UFA, filmada en Palma. En el cine alemán fueron muy populares las comedias de detectives a finales de los años veinte, y su fama continuó en 1933. *Der Stern von Valencia* reunía todos los motivos la popular novela policíaca: sensacionales persecuciones en escenarios exóticos, proxenetas internacionales sin escrúpulos y un minucioso trabajo policial. En el primer año de la dictadura nazi, el estilo de vida frívolo y el coqueteo con el crimen que aparecía en estas películas eran residuos de la República de Weimar, en contra de los tiempos y el nuevo orden establecido (Kreimeier 1999, 215-16). La trama, una historia de trata de blancas, necesitaba estar ambientada en un puerto, con escenarios marítimos.

Aparte de imágenes del puerto de Palma, también se filmaron las calles que rodean la catedral. La UFA contrató el vapor Bellver, de la compañía Transmediterránea, para filmar las escenas en alta mar (Rubí, en publicación). De la película se hicieron dos versiones, una alemana y una francesa, procedimiento habitual en la época de los orígenes del sonoro, cuando aún no se confiaba mucho en el doblaje. *Der Stern von Valencia* dirigida por Alfred Zeisler, que había producido unos años antes *La novia del contrabandista de Mallorca*, protagonizada por Liane Haid y Peter Erkelenz. Otto Hunte, uno de los directores artísticos más importantes del cine alemán, que trabajó para Fritz Lang en su etapa alemana, realizó los decorados. La francesa *L'étoile de Valencia*, dirigida por Serge de Poligny, tenía por actores protagonistas a Jean Gabin y Brigitte Helm, una de las actrices más famosas de la Alemania anterior a la Segunda Guerra Mundial. La prensa nacional destaca sobre todo la aparición de bellos paisajes españoles en el cine internacional, aunque un periodista del *ABC* critica que se utilice Mallorca como escenario de una historia de trata de blancas, y que se haya realizado la «elección de paisajes sin cuidado y sin arte», aunque destaca que «algunas vistas marítimas son las cosas mejor tratadas». ³¹ Según Manuel Nicolás Meseguer, aunque la trama no tiene ninguna relación con el lugar donde sitúan la historia, el hecho de elegir la isla radica en el «exotismo de Mallorca» que proporcionaba un mayor interés plástico al argumento al localizado en un lugar más misterioso e intrigante. Para el autor el paisaje de Mallorca conecta con la fascinación romántica del norte de Europa por el sur y los lugares soleados (Meseguer 2011, 121). Zeisler, que visitó la isla como productor de *La novia del contrabandista de Mallorca*, pudo haber influido en la elección de las localizaciones.

Referente a los documentales, en la Filmoteca de Catalunya se conserva una filmación datada alrededor de 1935, de la que no tenemos más información hasta el momento. En este caso se centra en Pollença. Imágenes de la costa desde la isla, con el denominado *illot dels Colomers* al fondo, se van alternando con imágenes del campo y panorámicas de la costa desde el mar. Se divisa el Hotel Formentor, inaugurado en 1929. Hacia el final de la película vemos el plano detalle de un erizo de mar y otro de una flor de almendro. La película termina con un plano general de la puesta del sol en el mar.

Si hasta ahora habíamos visto las Islas desde el mar, en barcos que recorren la costa o se acercan al puerto, o en tren, con *travellings* que recorren el paisaje, en el filme *Un beau voyage*, con subtítulo *Réportage aérien de René Brut*, fechado entre 1933 y 1935, ³² aparecen imágenes aéreas de Menorca. Se trata de un reportaje Pathé

³¹ A.C., *ABC*, Madrid, 22 de noviembre de 1933, 41-2 (Meseguer 2011, 120).

³² Gaumont Pathé Archives, ref. CM 1487.

Natan³³ realizado por René Brut, en el que se muestra imágenes aéreas de las diferentes localidades que recorre el avión que sobrevuela París, Toussus-le-Noble, Marsella, Menorca, Argelia y Marruecos. En el minuto 6:40 el dibujo de un mapa indica el recorrido que hace el avión, en dirección a Baleares, mientras que una voz en *off* anuncia *Les îles Baléares. Minorque*, mientras se ven imágenes de la costa hasta el minuto 7:23. Son *travellings* desde el avión, a veces con un primer plano del ala de la avioneta y la isla al fondo. Otro fragmento conservado con el título genérico *Baleares*,³⁴ de unos 44" de duración, formaría parte de esta película, mostrando las mismas imágenes comentadas anteriormente.³⁵

El último documental conservado anterior a la Guerra Civil es *Baleares*, dirigido por Bassie y Joseph Braun³⁶ en 1936, como informa el texto que introduce la película

Este film fue realizado del 1 al 16 de julio 1936, es el último documento sobre las islas Baleares filmado antes de estallar la guerra.

De hecho es un documental inacabado, que comienza mostrando el puerto de Palma, trabajadores de los astilleros, y una voz en *off* destaca la importancia del puerto de Palma como lugar de encuentro entre Europa y África, para luego pasar a mostrar los callejones de la ciudad antigua, barrenderos limpiando las calles. Sigue por algunas de las localidades más visitadas de la isla como Valldemossa, recordando, como no podría ser de otra manera, a Georges Sand y Frédéric Chopin.

En cuanto al cine amateur, hemos destacado las filmaciones del Doctor Bordás y sus *Andanzas veraniegas*, pero no son las únicas. Se conservan algunas filmaciones amateur de las décadas veinte y treinta, películas familiares que muestran paisajes durante excursiones familiares, tradiciones populares o documentan acontecimientos como la presencia de hidroaviones italianos en el puerto de Pollença en 1928, o la visita del presidente de la República Niceto Alzalá Zamora en Mallorca en 1932. Sin duda la más destacada es *La isla Dorada*, del empresario Delmir de Caralt, con música de Baltasar Samper. Caralt fue uno de los primeros cineastas amateur del país, participando en 1937 en la creación de la Unión Inter-

33 Pathé Natan es el nombre que adopta la productora Pathé cuando Bernard Nathan la adquirió en 1929.

34 Gaumont Pathé Archives, ref. VMES 31 527.

35 Pocos años después, René Brut documentó la Guerra Civil en Extremadura, con filmaciones de fusilamientos por los que el operador francés fue encarcelado, acusado de comunista (cf. Barragán-Lancharro, Domínguez Núñez 2011; <https://www.youtube.com/watch?v=BKzFLsHLMoo>).

36 Josep Braun era director de fotografía. Trabajó para Jean Epstein en *L'or des mers*, 1932.

nacional de Cine Amateur (UNICA) de la que fue el representante español hasta 1971. Fundó con su mujer Pilar Quadras la Biblioteca de Cine Delmir de Caralt, con un importante fondo que desde 1988 se encuentra en la Biblioteca del Cine de la Filmoteca de Catalunya. Su producción está dividida entre lo que él llamaba películas de argumento, realizadas con amigos y familiares, y reportajes documentales, categoría en la que situamos la película sobre Mallorca. Filmada en 16 mm durante el mes de mayo de 1933, Caralt utiliza la cámara para mostrar su fascinación por el paisaje de la isla, enfatizando la Sierra de Tramuntana con el uso del contraluz, pero también por los pequeños detalles de la cotidianidad, cuando filma, casi como si utilizara una cámara oculta, la gente que compra en el mercado de Pollença. Según Joaquim Jordà, Caralt había previsto remontar la cinta, eliminando imágenes, y ajustar mejor la música, pero desistió porque pensó que era muy poca cosa (Romaguera i Ramió 1987, 69). Caralt dedicó una buena parte de la película a filmar los troncos de los olivos, con un montaje que muestra decenas de planos, con detalles de las formas sinuosas del tronco, dejando constancia de la fascinación que le produjeron estos árboles. Objeto de interés por parte de muchos pintores, los olivos son también tema recurrente en los textos de los visitantes de la isla, como el escritor francés Louis Codet (1876-1914), quien quedó fascinado por estos árboles durante un paseo por Sóller, durante su estancia en Mallorca, en otoño de 1911,³⁷ o Jules Leclercq, que con su prosa ampulosa los compara a capillas góticas, bestias apocalípticas y dragones monstruosos (Leclercq 1912, 147-8). Según Santiago Rusiñol los olivos de Mallorca no son como los de otros lugares y los califica de árboles fantásticos (Russinyol [1912] 2001, 96).

Cierra esta década el film amateur *Viatge de noces de Domènec Giménez Botey i Mercè Riba Granados* de 1939, una maravillosa película que documenta uno de los lugares más destruidos por el turismo de masas de Mallorca como es Camp de Mar, en Andratx, en la costa noroccidental de Mallorca. En la película se ve el primer hotel construido en este lugar, el Gran Hotel, en 1932.

En cuanto a Menorca no hemos localizado hasta el ahora ninguna filmación de la década de los treinta. De Ibiza se conserva el film *Ibiza* de 1934, catalogado en el Archivo del Consell como *Ibiza 1934* y en el Archivo Municipal como *Robinson 1934*, seguramente por uno de los intertítulos de la película, que introduce con esta denominación la imagen de un hombre barbudo que mira sonriente a la cámara en un primer plano. El documental muestra paisajes de una isla

37 «yo examinaba largo rato los viejos olivos, los admiraba y los dibujaba; no me podía estar». Destaca sus «formas inimaginables», y sus «torsos fantásticos, que llenarían de gozo un Rodin» (Codet 2009, 70).

anterior a la transformación sufrida por el turismo, con los agricultores que trabajan el campo y los habitantes de Vila, Vara de Rey, el puerto y las murallas.

En la película un intertítulo informa de la «Procesión en santa Eulalia del Rio con su Iglesia de puro estilo oriental». El comentario quiere enfatizar la característica diferencial de la arquitectura ibicenca. Con el adjetivo oriental aporta el componente exótico que, como hemos señalado al principio, asimila la cultura del sur de Europa a un Oriente de fantasía. La cámara se detiene en las caras de las jóvenes ibicencas que van a la procesión, en sus rostros que sonríen tímidamente a la cámara, y que Mary Stuard destaca en su relato

Que nos parecían de púdicas todas ellas, con su cabello oscuro dividido por la mitad y bien fijado a ambos lados de sus caras jóvenes y rosadas. (Stuart Boyd [1911] 2008, 333).

En el documental también se muestran muchas de las casas que tanto atrajeron a los arquitectos y artistas del movimiento moderno, como Raul Hausmann, que dejó constancia en varios textos su admiración por la arquitectura tradicional ibicenca.³⁸ Hausmann vivió en Ibiza entre 1933 y 1936 en varios períodos. Artista de vanguardia, la cultura 'primitiva' de la isla despertó su interés, dando como resultado fotografías, estudios de arquitectura y escritos sobre antropología, arquitectura, y etnología. Las fotografías de Hausmann muestran paisajes, casas, elementos decorativos y personas. El 'Robinson' de la película antes mencionada bien podría ser un retrato del artista alemán. Junto a la cultura tradicional, en el filme se pone de manifiesto la modernidad que está llegando a la isla, como el Hotel Portmany en Sant Antoni y el interior de un *dancing bar* en pleno centro de la ciudad, el Lido, en la calle que durante la Segunda República se dedicó a Fermín Galán, en honor de este capitán que se rebeló contra la dictadura de Primo de Rivera y fue condenado a muerte. Actualmente es la calle Obispo Cardona.

Si bien es cierto que hasta los años treinta Ibiza todavía era una isla anclada en el siglo XIX, con malas comunicaciones con el continente, sin industria y con una población que vivía de la agricultura y de la explotación de las salinas, la década de los treinta será decisiva para la pitiusa mayor. En «1933, o cuando Ibiza apostó por el turismo», Vicente Valero (2013) destaca 1933 como año clave en cuanto al desarrollo del turismo en esta isla. Fue el año de la creación del Fo-

38 «Eivissa es por antonomasia el país de la arquitectura sin arquitecto. Las casas que construyen los payeses son de un estilo tan puro y de una expresión tan armoniosa, que pueden sostener perfectamente la comparación con obras reflexivas y calculadas de la arquitectura moderna. En cuanto huís de la ciudad y os adentráis en la isla, vais de sorpresa en sorpresa» (Hausmann 1936; trad. de la autora).

mento del Turismo, y aunque antes ya había extranjeros en Ibiza que trabajaban en el turismo y algunos establecimientos como la Pensión Mediterránea (que se destruyó el año siguiente junto con el recientemente inaugurado Hotel España), en 1933 se abrieron varias pensiones, hoteles, así como bares y restaurantes y se empezaron a producir postales. Se incrementó la llegada de visitantes y de extranjeros que establecían su residencia en la isla. Se trataba, en su mayoría, de exiliados que huían de Alemania, donde Hitler había alcanzado el poder en enero de ese año. Durante la Segunda República Ibiza se convirtió en un lugar cosmopolita, refugio de artistas, arquitectos y escritores que encontraron un sitio donde la vida podía resultar muy barata, y donde los viajeros se construyeron la ansiada vida primitiva idealizada, alejada del mundo preindustrial. Muchos de estos visitantes vivían al margen de la realidad de los habitantes de la isla, fascinados por los paisajes, la estética arquitectónica de unas construcciones que conectaban con el espíritu de la arquitectura moderna. La paradoja está en que ya ellos mismos se quejaban del cambio que estaba experimentado Ibiza a causa del turismo y de la llegada de extranjeros que, necesariamente, modificaban las costumbres locales (Rodríguez Blanchart 2015, 24-5). Periodistas, pintores y escritores, filósofos contribuyeron a la creación del mito de Ibiza y a la promoción de Ibiza como una isla privilegiada. Walter Benjamin, que realizó varias estancias en la isla entre 1932 y 1933, explica en sus cartas desde Ibiza la ventaja que le supone vivir en la isla con muy poco, renunciando, eso sí, a las comodidades. Aunque la isla se encuentre al margen de los acontecimientos mundiales, «incluso de la civilización» (Benjamin 2008, 37), vivir en Ibiza le proporciona paz interior, no solo por el hecho de poder vivir sin grandes gastos sino por el estado de ánimo que le transmite el paisaje isleño «el más virgen que jamás he encontrado». Benjamin explica que la agricultura y la ganadería se practican de manera arcaica, destaca la austeridad de los interiores de las casas y la total libertad con la que pueden vivir allí los extranjeros. Como si se tratara de una profecía, el autor dice que, desgraciadamente, todo esto se puede ver amenazado por un hotel que se está construyendo en el puerto.

5 La imagen de Baleares anterior a la Guerra Civil

La imagen de las Islas que muestran las películas que acabamos de comentar, tanto documentales como ficción, coinciden en escoger la naturaleza no modificada por el hombre. Aunque en la década de los treinta ya existían establecimientos turísticos importantes, las películas no los destacan, a excepción del documental *Ibiza* de 1933. Si aparecen, como es el caso del Hotel Formentor, un hito en la industria hotelera de Mallorca, es solamente como una mancha blanca en el paisaje de la

costa, o como un elemento más del paisaje, como en el caso de la película familiar *Viatge de noces de Domènech Giménez Botey i Mercè Riba Granados*. No es la modernidad de los hoteles de lujo y de los nuevos establecimientos lo que se quiere destacar en estas películas. Excepción es el documental *Eivissa*, con las imágenes de gente divirtiéndose en el Lido, uno de los *dancing bar* que se abrieron hacia 1933 en Vila, destinados al ocio de la comunidad extranjera residente en la isla.

Los ricos burgueses de *Flor de Espino* viven en las enormes y ricas casas heredadas de sus antepasados, las gentes en el trabajo se muestran elaborando queso de manera artesanal, reparando redes de pesca, o comprando en mercados populares. La imagen que transmite el cine filmado en las Baleares durante las primeras décadas del siglo XX es la de un lugar del Mediterráneo en el que se ha detenido el tiempo, donde las gentes viven en contacto directo con la naturaleza, manteniendo tradiciones ancestrales. Aparecen bailes, celebraciones populares y elementos del patrimonio cultural. Estos últimos, junto con el paisaje, eran los reclamos que servían para atraer al turismo, pues en las películas se repiten los mismos escenarios que publicitaban los folletos de viaje y postales.

Abundan las panorámicas y travellings desde el tren así como filmaciones desde el mar, en barcos que recorren la costa, o desde acantilados, mostrando la siluetas que dibujan las cordilleras del norte de Mallorca, como en *Flor de Espino*, en *El secreto de la Pedriza* o en *La novia del contrabandista de Mallorca*. La Sierra de Tramuntana, al norte de la mayor de las Baleares, es el paisaje que más aparece en estas películas. De él se destacan no tan solo las montañas y las calas, sino también detalles como los olivos milenarios que llaman la atención a cineastas amateur como Delmir de Caralt.

En definitiva, las Baleares en el cine anterior a 1936 se identifican por elementos característicos de la historia, cultura y paisaje local. Después de la Guerra, y superados los primeros años de la posguerra y de aislamiento, el Gobierno de la Dictadura apostó por el turismo para activar la economía del país, siendo las Baleares una de las regiones más afectadas por el desarrollo incontrolado de la industria que más ha modificado el paisaje, la población y las costumbres de las Islas en unas pocas décadas.

Bibliografía

- Aguiló, C. (1987). *Josep Truyol. Fotògraf i cineasta 1868-1949*. Palma: Miquel Font Editor.
- Aitken, I. (ed.) (2013). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. New York: Routledge.
- Barceló i Pons, B. (2000). «Historia del turisme a Mallorca». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 50(15), 31-55.

- Barragán-Lancharro, A.M.; Domínguez Núñez, M. (2011). «Imágenes de la Guerra Civil en Extremadura: los fotogramas de la película rodada por René Brut en Almendralejo en agosto de 1936». *Actas de las II Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros* (Centro Cívico de Almendralejo, 12-13 de noviembre de 2010). Almendralejo: Asociación Histórica de Almendralejo, 189-212.
- Benjamin, W. (2008). *Cartas de la época de Ibiza*. Valencia: Pre-Textos.
- Bousquet, H. (1994-2004). *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Bures-sur-Yvette: Editions Henri Bousquet.
- Brotons, M.M.; Blàzquez, M.; Murray, I. (2016). «Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca». *Anales de la Universidad Complutense*, 36(2), 203-36.
- Buades, J. (2004). *On brilla el sol. Turisme a Balears abans del boom*. Eivissa: Res Publica Edicions.
- Codet, L. (2009). *Imatges de Mallorca*. Palma: Documenta Balear.
- dall'Asta, M. (1998). «Los primeros modelos temáticos del cine». Talens, J.; Zunzunegui, S. (coords), *Historia general del cine*, vol. 1. Madrid: Cátedra, 241-85.
- Davins, A. (1925). *Menorca, isla blanca-azul. Impresiones de un viaje*. Barcelona: Ed Atenas.
- de Castells, F. [1934] (1981). *La isla que navega*. Maó: Nura.
- del Rey-Reguillo, A. (2007). «Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español». del Rey-Reguillo, A. (ed.), *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 65-100.
- del Rey-Reguillo, A. (2013). «Segundo de Chomón, un guía turístico de cine». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 7, 12-17.
- d'Este, M. [1907] (2014). *A Mallorca amb una càmera. Viatge per Mallorca, Menorca i Eivissa la primavera de 1906*. Barcelona: Jaume Boada Salom ed.
- Ferrer Guasp, P. (2008). *Contraban, República i Guerra*. Palma: Documenta Balear.
- Gelabert, F. (1940). «Aportación a la historia de la cinematografía española. Capítulos I-VI». *Primer Plano*, 1, 20 de octubre, s.p.
- González, P. (1986). *Història del cinema a Catalunya. L'època del cinema mut, 1896-1931*. Sant Cugat del Vallès: La llar del llibre.
- Hausmann, R. (1936). «Eivissa i l'arquitectura sense arquitecte». *D'aci i d'allà*, primavera 1936, s/n.
- Kreimeier, K. (1999). *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Los Angeles: University of California Press.
- Leclercq, J. (1912). *Voyage à l'île de Majorque*. Paris: Plon.
- Martín, I. (1995). «L'espectacle cinematogràfic a Menorca (1897-1950)». *Cent anys de cinema a les illes*. Palma: 'Sa Nostra' Obra Social i Cultural, 97-117.
- Meseguer, M.N. (2011). «La imagen de la España republicana en el cine alemán de ficción (1933-1939)». *Actas XIII Congreso de Asociación Española de Historiadores del Cine* (Universidad de Santiago de Compostela, 10-12 de marzo de 2011). A Coruña: Via Láctea Editorial, 117-26.
- Minguet Batllori, J.M. (2009). *Segundo de Chomón. El cinema de la fascinació*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Ciències Culturals.
- Moyà, E. (2015). «Comentario de la obra de Frederic Chamberlin, *The Balearic and their People*, London, Dodd, Mead & Co, 1927». De Montaner, P.; RosSELLÓ Pons, M. (eds), *La musa i la mar. Viatgers, artistes i escriptors anglòfons a Mallorca (1900-1965)*. Palma: Arxiu Municipal de Palma, 116.
- Moyà, E. (2016). *Journeys in the Sun: Travel Literature and Desire in the Balearic Islands, (1903-1939)*. Palma: Universitat de les illes Balears.

- Rodríguez Blanchart, R. (2015). *Construcció d'un mite, cultura i franquisme a Eivissa 1936-1975*. Valencia: Afers.
- Romaguera i Ramió, J. (1987). *Un mecenatge cinematogràfic. Vida i obra de Delmiro de Caralt*. Barcelona: Fundació Mediterrània, Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt.
- Rubí, M.M. (2013). «Primers lligams entre cinema i turisme. El documental *Mallorca* (Josep Maria Verger, 1927)». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 69, 273-83.
- Rubí, M.M. (en publicació). *La construcció de la imatge turística de Mallorca a través del cine (1898-1969)* [tesis doctoral]. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Russinyol, S. [1922] (2001). *L'illa de la calma*. Palma: J.J. de Olañeta.
- Sánchez-Salas, D. (2007). *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Sánchez Oliveira, E. (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Schivelbusch, W. [1977] (1990). *Histoire des voyages en train*. Paris: Le Promeneur.
- Stuart Boyd, M. [1911] (2008). *Les illes venturoses. Vida i viatge a Mallorca, Menorca i Eivissa*. Palma: Documenta Balear.
- Tharrats Vidal, J.G. (1988). *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Tugores, F. (2008). *La descoberta del patrimoni. Viatgers decimonònics i patrimoni històricoartístic a Mallorca*. Palma: L'Hiperbòlic edicions.
- Valero, V. (2013). «1933, o cuando Ibiza apostó por el turismo». *Diario de Ibiza*, 9 de febrero.
- Vidal, J. (2007). «Presentació». *Flor de Espino*. Palma: Fundació sa Nostra.
- Vidal, J. (2006). «Presentació». *El secreto de la Pedriza*. Palma: Fundació sa Nostra, s.p.

Nota

Poesía y pintura

A propósito de *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta* de Loretta Frattale

Alessandro Ghignoli

Universidad de Málaga, España

Abstract This article examines the multiple conformation that a poetic text maintains with other disciplines such as painting. We will analyse the different internal values of an openly dialogical writing in the production of the Andalusian poet Rafael Alberti, through a study by Loretta Frattale, *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*. We will verify how a poem can be configured in a set of not only verbal but also visual perspectives, thus constructing a text, in the most semiological sense, that can be read in a continuous meeting of a verbovisual nature. This is a late Albertian move that prevails within the different writings of the Spanish poet.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2019-01-09
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ghignoli, A. (2020). "Poesía y pintura. A propósito de *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta* de Loretta Frattale". *Rassegna iberistica*, 43(113), 149-158.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/009

1 Poesía y pintura

Si las relaciones entre poesía y pintura empezaron en el siglo I con el *Ut pictura poësis* de Horacio y la formulación de Simónides de Ceos, «la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla», la fractura que se ha vivido entre palabra e imagen ha llevado al pensamiento a cobijarse en el pensamiento, y la imagen a disolverse entre el tiempo y el espacio de épocas que vivieron esta escisión como algo natural. Si Hegel eligió la palabra, porque «Es en el nombre donde *pensamos*» (1999, 506), la pintura desvalijó la lógica de la visión para determinar, no tanto el significado, sino la impresión que daba un color, una línea, un trazo. Entonces, por caminos diferentes, por experiencias distintas, la poesía y la pintura se han estructurado para ir más allá de los significados, del entender, de la lógica contenida en el texto – visual o verbal –, para ir a la búsqueda y, por qué no, al encuentro de lo humano en las cosas, pero al mismo tiempo también desde y entre las cosas; en este conjunto de fragmentos, pictóricos y/o verbales, se prístina una relación, dialógica diría Bajtín, entre la lengua y el dibujo, entre lo visible de la palabra y de la imagen.

Desde un punto de vista histórico, nos recuerda Louis-Jean Calvet que: «lo pictórico encuentra su sentido en lo relativo a la distancia o a la duración, puesto que deja alguna *huella*» ([1996] 2013, 20), y en esa ‘huella’ se inscribe, en la relación que a nosotros nos interesa, una palabra que no es una contra o una yuxtaposición, sino un complemento hacia la figuración pictórica, y viceversa. Los dos códigos se convierten en uno, y en esa unidad se desarrolla la escritura, el signo que deja su impronta, su visibilidad hablada, su gestualidad hecha de palabra poética y de dibujo pictórico. Escribir era arañar, dejar surcos en una roca, incisiones en el barro, así que en este prisma de soportes distintos se ha originado lo que entendemos por escritura; letra y dibujo, en una infinita convivencia de representaciones figurativas y alfabéticas, han desarrollado un proceso de alternancia y de ambivalencia que poco a poco se ha visto difuminarse entre recorridos paralelos, aunque en un distanciamiento prudente y nunca completamente divergente. Ciertamente es que las diferentes posturas llevaron a los distintos enfoques del signo a alcanzar lugares propios: la escritura se convierte así en *per verba*, y el gesto pictórico en imagen. La doble configuración ya está determinada; aunque poetas y artistas, por su propia naturaleza de visionarios, difícilmente aceptan una homologación del mismo gesto artístico, y en esa dualidad también vivió Rafael Alberti:

Yo rompí con la pintura un poco para afianzarme como poeta, porque cuando escribí mi primer libro ‘Marinero en tierra’, yo realmente era pintor. No era otra cosa. (Alberti *apud* Velloso 1977, 162)

Esta autodefinición, o mejor quizás denuncia de querer ser 'otra cosa' es evidenciable en la dificultad de elección artística, pero sabemos que un verdadero artista no elige, sino es elegido, y como Alberti, tiene que aceptar su condición de simple médium, de transductor de emociones poéticas, de movimientos del alma; cada artista debe convivir con sus múltiples dimensiones internas.

El caso albertiano resulta ser único; los gestos de la pintura y de la poesía no son netamente divisibles entre ellos, sino que no se practica una decidida ruptura de los actos. En definitiva:

Su estilo, su quehacer artístico y el entramado lingüístico-expresivo creado en cada ocasión son el producto de una unión tormentosa y al mismo tiempo extraordinariamente fecunda entre dibujo y escritura, grafemas y fonemas, líneas y palabras. (Frattale 2012, 296)

De esta manera, la creación de una mediación dialéctica de las distintas formulaciones expresivas crean en Alberti una sintaxis personal alejada de teorizaciones y vanguardias en una línea 'transmental', como diría Jakobson, para vivir el acto poético en una dinámica de encuentros entre disciplinas que tendencialmente consideramos opuestas, como una especificidad singular del texto que en Alberti se circunscribe y se amplifica en una poesía pintada, y en una pintura poética de notable valor artístico-literario.

2 Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta

Loretta Frattale, profesora titular de Literatura Española de la Universidad de Roma 'Tor Vergata', ha publicado muchos estudios sobre la escritura albertiana, queremos recordar en este sentido por lo menos el libro de 2015 *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*, nos presenta ahora su nueva obra sobre las relaciones entre escritura lineal y pintura en el quehacer literario del autor gaditano.

La especialista italiana recorre durante la escritura albertiana los tres principales momentos del acto poético del autor andaluz; así, una primera parte que se fundamenta en el gesto ecrástico, en el cual el espacio sinóptico se instala en la dimensión espacial y al mismo tiempo visual del poema que coincide concretamente con el libro *A la pintura* (1945-48); una segunda intermedial, donde Alberti desarrolla las 'liricografías', textos de naturaleza verbográficas; y una última transmedial, donde el poeta, y también podríamos añadir artista, construye textos híbridos de carácter iconotextuales como, por ejemplo, en la publicación de 1975, *Nunca fui a Granada. Una poesía*

y seis *liricografías para Federico García Lorca*, una formulación en el cual libro es un conjunto de modulaciones extremas de encuentros, en especial modo entre el poema y el dibujo hacia la creación de un texto único, se me permita la terminología futurista, de carácter dinámico y pluriexpresivo. Ahora bien, la profesora Frattale, desde sus particulares posturas cognitivas que se basan en Deleuze, Barthes, y Foucault, entre otros, nos lleva a un recorrido de una poesía que podría parecer compleja y difícil pero con unas exposiciones que hasta el lector más neófito podrá encontrar accesibles siguiendo líneas de investigación viables y placenteras, además de poder ver en contraluz una perspectiva de transcodificaciones entre el *per verba* y el trazo, en este sentido no podemos olvidar el antiguo valor griego del término *graphein*, en el cual palabra y dibujo coincidían.

Desde la lectura del primer capítulo, «La scrittura, lingua silenziosa» nos proyectamos dentro de una búsqueda y superación de los valores que el poeta francés Paul Valéry (1960, 636-7) definía como una poesía acústica-sensorial o semántica-conceptual, para adentrarse dentro de modalidades expresivas diferentes y originales que reenvían a una retórica que se desarrolla en la imagen como lugar comunicativo no tanto de palabras dichas en una utilización convencional de la lengua, sino en actos comunicativos y pragmáticos de líneas, colores, incisiones y gestos de carácter vanguardista como en «Amaranta», donde se transparentan recuerdos huidobrianos. Ahora, los confines de la palabra se diluyen, se multiplican, se regeneran, vuelven a orientarse hacia nuevas perspectivas en las cuales el texto literario se configura, o mejor se transfigura en el encuentro con otros códigos culturales, las ideas, los temas, los mitos, las imágenes, los arquetipos, en definitiva, todo ese material, no sólo lingüístico-literario sino también de ciertas disciplinas de las ciencias sociales como por ejemplo la etnografía, la semiología, la socio-antropología, que determinan el proceso y el producto. Quizás sería mejor hablar del signo albertiano que deja en un sentido foucaultiano la acción palabra-imagen como «irreductible» y al mismo tiempo «inseparable», en términos utilizados por la profesora Frattale (2018, 18).

El capítulo dos, «Rafael Alberti e la sua circostanza: l'Andalusia» y en el capítulo tercero, «L'Argentina: verso la multimedialità», la profesora italiana individua los orígenes de la conmixión entre palabra y pintura en la poesía albertiana. La autora del ensayo escribe que, en 1917, a los quince años, en Madrid «Alberti si considera un aspirante pittore» (2018, 42) que se entremezcla con su vocación más literaria y verbal y ya en 1920 deja la pintura para el verso, aunque como nos recuerda la autora, Alberti llegó a decir que «Mi poesía siempre ha sido completamente plástica» (*apud* Frattale 2018, 56). Es entonces un Alberti que experimenta tanto en poesía como en pintura, moviéndose entre códigos diferentes, jugando con los límites del signo, ese lugar en realidad en el que cada verdadero

poeta siente crecer su espacio vital entre poesía y vida. La llegada a Argentina en 1940 subraya la dificultad de una identidad rota entre la lejanía, la guerra, los amigos muertos, la derrota política, Alberti empieza a publicar versos donde subyace una intención de diálogo entre dibujos formado por elementos verbales. Es en Argentina donde la pasión para la pintura ve un renacer entre los intereses del poeta, que quizás haya detrás una crisis de la palabra surgida de un sentimiento de nostalgia, como muchos críticos relevan,¹ es también una hipótesis a tener en cuenta; de todos modos, es en este período que la pintura y la palabra confluyen entre sí enriqueciendo de esta manera la producción artística y poética del autor andaluz; es ahora que la liricografía,² suerte de neologismo albertiano, en el cual el poeta juega con la creación de poemas dibujados en un continuo y mutuo intercambio, muestra su evidencia conceptual. La profesora Frattale centra su atención con una cierta fuerza en el interés de Alberti hacia la superación de las demarcaciones de una literalidad ya desgastada en la época de una clásica poesía literaria, abierta a los códigos de las diferentes neovanguardias, que, por Europa, y no sólo, se movían por aquel entonces. Así Alberti se pone en un espacio poetológico fuera de las clásicas formulaciones de la poesía lineal, como de las experiencias más experimentales y vanguardistas, a él contemporáneas, para adentrarse en un espacio de multimedialidad.

Una parte sugestiva del libro es sin duda el capítulo cuatro, que se refiere a la relación intersemiótica del écfrasis: «Il primo grado della multimedialità: l'écphrasis», como explica la autora de la monografía, es evidente la presencia de unas formulaciones que al principio pueden considerarse antitéticas; si el lenguaje escrito es continuo, auditivo, y visual, el pictórico es, por otra parte, un lenguaje que centra su construcción en lo visual y lo simultáneo, el espacio sinóptico me permite ver con una ojeada el texto sin decidir, si queremos, por dónde empezar. La representación de lo verbal desde la representación de lo visual en Alberti llega a confundirse y a fundirse entre la mirada y la lectura del lector para una lectura-visión del poema que se hace pintura, y una línea que se muestra como palabra. Allí el poeta construye su típico libro ecrástico *A la pintura* - en las palabras de la autora, «Alberti traduce e interpreta la pittura» (2018, 105) - en definitiva, una suerte de autor *Ianus Bifrons*, por una parte, el bolígrafo, y por la otra, el pincel, con esta actitud se mueve entre un génesis hispano-andaluz, surreal, neobarroco, hacia una multiplicidad

1 Señalamos: Salinas de Marichal 1968; Senabre 1977; Soria Olmedo 1980; Torres Nebrera 1999; Neira 2004; García Montero 2006; Morris 2007.

2 «Empecé a escribir mis poemas y comencé a pintar de nuevo, y a enlazar la poesía con la pintura, pero con el fin de lograr una cosa que yo llamé 'liricografías' para diferenciarlas de los cuadros.» (Alberti *apud* Velloso 1977, 162).

lingüística derivada de sus continuos viajes y exilios en tierras extranjeras, como en Argentina o Italia. Estos aspectos internos al poeta construyen el conjunto verbal y visual del poema.

En el siguiente capítulo, «Il secondo grado della multimedialità: rimediazione e intermedialità», la ensayista nos deja constancia de cómo Alberti retorna hacia la palabra, ya el término 'liricografía' es definitorio de un intento de volver a considerar la palabra verbal como lugar de apropiación del mundo, sin olvidarnos nunca el hecho visual. En el trabajo albertiano las concomitancias, los juegos entre verbal y figurativo, serán siempre uno de sus ejes centrales en el intento de reformular la misma idea de escritura en un sentido también transductivo, si el latinismo *transducere* significa en definitiva llevar de un sitio a otro, en este recorrido la escritura se transforma en una suerte de traducción intersemiótica interna a un poema; en textos como *El ángel bueno*, o *La novia*, 'liricografías' que interpelan, por parte del lector, una capacidad holística de lectura, o mejor dicho de una transformación para acercarse e interpretar el texto, incluso sentirlo en sus efrásticos valores internos y externos. Aquí el paso a la intermedialidad, que es un enfoque expresivo e interpretativo y una manera de enfrentarse al texto desde la fragmentación, la ruptura, el recorte que impone una nueva y diferente visión del entorno hacia una discontinuidad entre el ámbito sintagmático y semántico, entre la representación y sus contenidos. La intermedialidad es entonces vivir entre las fronteras que el siglo XX ofrece, entre el cine y la filosofía, entre la estética y lo audiovisual, entre la lingüística y el arte, en ese *entre* se juega y se define ese contacto con el otro y con sus divergentes direccionalidades, y no tanto en una descripción, sino en una transcripción, en una inscripción, en un híbrido textual llamado también iconotexto.

En los últimos capítulos, el sexto: «L'Italia e il terzo grado della multimedialità: verso la transmedialità» y en el séptimo: «La transmedialità: il libro d'artista», Loretta Frattale llega al tercer nivel de su lectura de la obra verbovisual de Alberti. En estas páginas nos explica cómo el poeta andaluz, desde su estancia romana, claro momento de cercanía a España, se adentra en el arte renacentista italiano; siempre en estrecha relación con lo que podemos considerar el dibujo, en su caso también la incisión, y la palabra, la creación albertiana llega a entrar en contacto con esas disciplinas tan *à la page* durante los años sesenta y setenta - teoría del lenguaje, posestructuralismo, teoría de la comunicación artística - en definitiva, todos esos estudios que interrelacionaban cuerpo y sentidos hacia una visión polimórfica de un todo conformado por el tacto, la vista, el oído. Cuerpo y palabra, gesto gráfico y empuje lírico, en ese péndulo entre el dibujo y el verso, se configura un dictado poético siempre en transformación, en comunicación con el mundo y sus cambios, en una vivencia cotidiana y eterna. Alberti encuentra en la poesía orien-

tal un fuerte interés artístico, pero al mismo tiempo epistemológico, no será el único, recordamos como el poeta mexicano Octavio Paz se acercará a los ideogramas, pero Alberti se dejará llevar también hacia intereses puramente pictóricos y concretamente hacia los pintores Miró y Picasso, como bien ilustra la profesora italiana en las páginas del libro.

La superación de la intermedialidad llegará con la publicación de *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*; la muerte del amigo poeta siempre fue un trauma para Rafael Alberti. La seis liricografías se construyen entre líneas misteriosas y poco claras, formas no inmediatamente identificables, pero que tienen que ser leídas de manera unitaria; la capacidad de un *détournement* donde Lorca se transfigura entre los versos en una enunciación oral y verbal, hace de estos poemas, quizás sería mejor decir de esta poética, una continua variación en el plan sintáctico-semántico, en un paso de unos signos-símbolos a unos signos-síntomas, como subraya la autora de la monografía. La transmedialidad es un proceso en disonancia, un andar por vías *trans*, por disciplinas que se retroalimentan entre sí y en sus continuos contactos con diferentes medios. Todo eso sirve al autor andaluz para realizar un intento de cercanía a lo indecible, a lo no argumentativo en poesía y poder dar visibilidad y legibilidad a un texto lleno de emociones rotas, sensaciones profundas y duras, de un drama que no consigue salir de su propio trauma, del dolor de la muerte. Es entonces que la búsqueda, y podríamos decir, el encuentro de una escritura que se hace propia, y también coral en un *continuum* de desciframientos sobre desciframientos, se configura en una adaptación lorquiana (véase *Poeta en Nueva York, Diván del Tamarit, Poema del Cante Jondo*) de versos *revisited* y ajustados a los intereses del dictado de Rafael Alberti, el tejido poemático se instaura en un conjunto de imágenes-palabras que una entropía que nace en el gesto del hacer albertiano en realidad clarifica la finalidad del acto poético en sí; los recortes, los fragmentos, las partes injertadas, el *collage*, golpean de manera inequívoca al lector en su interacción con la muerte del poeta granadino. Allí se instaura la relación, en un acto comunicativo construido en el des-orden, con la lectura, ese puente que permite pasar de un espacio textual a un encuentro mental, en esa línea donde se construyen infinitas sentimentalidades – utilizando una terminología machadiana del *Juan de Mairena* – circulares entre el receptor y el texto y otros posibles receptores, y ese mismo texto que se convierte en un infinito otro texto. Allí tenemos la poesía. En nuestro caso una parte de la producción albertiana que tan claramente ha conseguido plasmar la profesora Frattale en una monografía de fuerte impacto emotivo y de rigor académico ilustre, una obra que quiere y consigue cubrir una parte, quizás una de las menos conocida, de la poesía de Alberti, una escritura que permite crear líneas hermenéuticas con disci-

plinas afines como la traducción literaria. Como es bien sabido, cada buen traductor, en especial modo de literatura, se tiene que alimentar también de estudios que son paralelos a lo más típico de la traductología; y este trabajo nos parece que permite y ayuda en ese salto que une episteme e interpretación.

No queremos olvidarnos de que el libro se concluye con un «Congo», en el cual la autora hace una suerte de repaso de la trayectoria de su monografía sobre los enfoques textuales de la obra de Rafael Alberti en un conjunto de reflexiones que pasan de la crítica literaria a la semiótica, de la filología a los análisis intermediales y transmediales de la obra del poeta español. Además de una rigurosa y completa bibliografía sobre Alberti y las temáticas estudiadas, hay que señalar un «Appendice», a saber, un pequeño anexo, pero sí de notable valor documental al libro, donde se incluyen transcripciones de textos escritos a máquina por parte del autor gaditano titulado «A la pintura», documento consultable en el Fondo Rafael Alberti - María Teresa León (caja 3 - S3.1-20) de la Biblioteca del Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga.

Para concluir, queremos señalar que estamos delante de una obra certera, como toda la producción ensayística de la profesora Loretta Frattale, que en estos años de dura e intensa labor de investigaciones nos ha permitido poder conocer aspectos de un poeta, de un período, de una particular escritura que con una especial inteligencia crítica y una dote para plasmar de la manera más eficaz posible, sus ideas, nos ha abierto unos recorridos para poder disfrutar y conocer una obra de tan intenso valor. A través del prisma de autores con enfoques y miradas textuales diferentes, pero con puntos de convergencias sobre los aspectos estéticos y fenomenológicos, cómo olvidar las lecciones de Barthes, de Merlau-Ponty, de Foucault, sólo por citar algunos de ellos, la autora sabe utilizarlos en su particular proyección epistemológica alrededor de la poesía albertiana para regalarnos un estudio importante para su personal bio-bibliografía, pero también en la de todos nosotros, lectores suyos. No cabe duda de que tenemos la posibilidad, después de la lectura de *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, de entrar dentro de los cobijos más complejos y más místicos de la obra de este gran poeta español y universal. Esto es ya una buena razón para la lectura de un ensayo que, desde la más humilde de las posturas, consideramos una entre las más importantes labores de investigación sobre el poeta gaditano.

Por ende, no queremos despedirnos sin decir que tenemos entre las manos una monografía placentera y útil, tanto para los amantes de la literatura y más concretamente de la poesía, como para quien se interese por la traducción literaria, por abrir posibilidades de reflexión sobre el aspecto pragmático y teórico de la traducción, ideas que se entrevén dentro del pensamiento albertiano, y que de manera

tan certera, Loretta Frattale nos brinda en una publicación de lectura obligatoria para todos los que sienten la necesidad de ampliar sus perspectivas tanto desde una mirada de la crítica literaria en general, como de la traductológica.

Bibliografía

- Calvet, J.-L. [1996] (2013). *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona: Austral.
- Frattale, L. (2012). «Rafael Alberti y la poesía visiva: crónica de un desencuentro». Botta, P. (coord.), *Rumbos del hispanismo en el Cincuentenario de la AIH*, vol. 5. Roma: Bagatto, 296-303.
- Frattale, L. (2018). *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*. Padova: CLUEP.
- García Montero, L. (2006). *Los sueños del vacío*. Barcelona: Tusquets.
- Hegel, G.W.F. (1999). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Ed., introducción y notas de R. Valls Plana Madrid: Alianza.
- Morelli, G. (2009). *Dario Puccini – Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1951-1969)*. Milano: Vienneperre.
- Morris, B. (2007). «Rafael Alberti y el peso del ayer». *Mester*, XXXVI, 146-59.
- Neira, J. (2004). «Rafael Alberti en prosa: los senderos de la nostalgia». Neira, J. (ed.), *Rafael Alberti y María Teresa León cumplen cien años*. Santander: Caja Cantabria Obra Social, 84-106.
- Salinas de Marichal, S. (1968). *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Aguilar.
- Senabre, R. (1977). *La poesía de Rafael Alberti*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Soria Olmedo, A. (1980). «El producto de una crisis: Sobre los ángeles de Rafael Alberti». Orozco Díaz, E. (ed.), *Lecturas del 27*. Granada: Departamento de Literatura Española, 157-98.
- Torres Nebrera, G. (1999). «Introducción». Alberti, R., *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*. Madrid: Cátedra, 11-112.
- Valéry, P. (1960). «Rhumb». *Tel Quel. Œuvre*. Paris: Pleiade, 473-781.
- Velloso, J.M. (1977). *Conversaciones con Rafael Alberti*. Madrid: Sedmay.

Recensioni

David Serrano-Dolader Formación de palabras y enseñanza del español LE/L2

Florencio del Barrio de la Rosa
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Serrano-Dolader, D. (2019). *Formación de palabras y enseñanza del español LE/L2*. Oxon: Routledge, pp. xviii + 350.

No podía pasar inadvertido en nuestro contexto de enseñanza de español en Italia el volumen que la editorial británica Routledge acaba de publicar en su colección «Advances in Spanish Languages Teaching» sobre la enseñanza de los mecanismos de formación léxica en las aulas de español como lengua extranjera (LE) o segunda (L2). Nos sumamos así a las numerosas reseñas que merecidamente está recibiendo este trabajo. Resultaría trivial enfatizar que su autor, el profesor David Serrano-Dolader, es uno de los máximos especialistas en morfología léxica en nuestra lengua, pero a lo mejor no sea del todo innecesario recordar que combina de manera ejemplar la investigación teórica en el campo de la morfología con la vertiente práctica y aplicada (por no mencionar sus dotes divulgativas) de esta disciplina. En efecto, no es la que reseñamos la única publicación, aunque sea la de mayor alcance y complejidad, que Serrano-Dolader dedica a la didáctica ELE de los procedimientos formativos del español.

El volumen está compuesto por nueve extensos capítulos. Los cinco primeros capítulos subrayan la utilidad y aprovechamiento – «operatividad» – de la enseñanza de los mecanismos morfológicos (cap. 1) o están consagrados a tratar los elementos metodológicos (cap. 2), teóricos (cap. 3 sobre las «familias» de palabras y cap. 4 sobre la trascendencia de la noción de «productividad») y aplicados (cap. 5) referidos a la enseñanza de la morfología léxi-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2020-01-31
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Del Barrio de la Rosa, F. (2020). Review of *Formación de palabras y enseñanza del español LE/L2*, by Serrano-Dolader, D. *Rassegna iberistica*, 43(113), 161-164.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/010

161

ca en el ámbito de ELE. Los cuatros últimos capítulos se dedican a presentar cada uno de los procedimientos léxicogenéticos: la prefijación (cap. 6), la sufijación no apreciativa (cap. 7) y apreciativa (cap. 8) y, finalmente, la composición (cap. 9). Antecede a los capítulos principales una Introducción, donde el autor deja claro desde el principio lo que es y no es el libro y subraya su función como instrumento promotor de la «reflexión» morfológica. A esta «reflexión» está dedicadas el centenar abundante de actividades que complementan las partes más teóricas. Sin duda alguna, las baterías de ejercicios constituyen uno de los elementos más destacados del libro y tienen como función principal la de activar y entrenar la competencia morfológica de los docentes y los discentes. Las actividades son de distinta naturaleza. Algunas pueden servir a practicar los procedimientos morfológicos que se explican (así, por citar uno al azar, la actividad 5.1i, donde se insta al interesado a localizar el «intruso» en series léxicas en las que los afijos coinciden formalmente con elementos inanalizables: *retrete* frente a los adjetivos *reguapo* o *resalado*); otras plantean directamente un interrogante o problema (por ej., el ejercicio 7.22c inicia con una pregunta: «¿por qué cree que en español existen con plena normalidad sustantivos derivados del tipo *curiosidad* o *generosidad* pero no parecen aceptables formaciones como **exitosidad* o **cuidadosidad*?») o el 5.7c: «¿Cree que podrá aplicar ese tipo de sufijación [=la diminutiva] a palabras como *igualdad*, *ignorancia*, *pereza*, *alegría* o *fanatismo*?») que, sin embargo, no viene arrojado sin más al lector; las actividades se introducen, se contextualizan, se explican, se razonan y se completan con informaciones de diverso tipo. En algunos casos el autor propone lecturas teóricas sobre las que detenerse (los fragmentos de la actividad 3.2 ilustran esta clase) o textos reales a partir de los cuales deducir las propiedades o características definitorias de un determinado fenómeno (véase, a modo de ejemplo, la 2.3). Si bien muchas de estas actividades pueden reelaborarse para ser aplicadas directamente en el aula, su finalidad es siempre la de promover la «reflexión explícitamente» y de despertar la «morphological awareness» de profesores y alumnos. El objetivo principal del autor («potenciar la capacidad reflexiva de docentes y aprendices sobre la morfología léxica», 3) queda, así, cumplido con creces. La sección de referencias bibliográficas, recentísimas, y los variados índices y listados que permiten al lector orientarse en la estructura del volumen y localizar sin perder tiempo el apartado o el ejercicio buscado completan el volumen y, en este tipo de obra, son muy de agradecer.

Una vez presentada brevemente la organización del volumen, nos gustaría destacar tres de las líneas o propuestas que atraviesan el volumen. La primera de ellas, la «operatividad» de la enseñanza de los mecanismos de formación de palabras, está basada en nociones fundamentales de la teoría morfológica como la «creatividad», no-

ción íntimamente vinculada a la de «productividad». El profesor Serrano-Dolader introduce el volumen con las siguientes palabras: «Entre los grandes misterios de la enseñanza de lenguas segundas ocupa un lugar destacado el incomprensible y tradicional olvido – tanto en el plano investigador como en el estrictamente aplicado – de los procedimientos de formación de palabras» (1). Como subraya el autor en distintos lugares la formación léxica debe considerarse una «estrategia de comunicación» y dota al aprendiz de una herramienta de enorme «potencialidad» no solo para la «ampliación del vocabulario», sino para el aprendizaje autónomo. La enseñanza de estos mecanismos no debe retardarse hasta los estadios más avanzados del estudio de una lengua, sino que se pueden aprovechar «el espíritu lúdico» de la lexicogénesis y la «creatividad» propia de la neología con el objetivo de aprender, ejercitarse y sobre todo reflexionar. No conviene olvidar que la noción de «palabra posible pero no existente» es crucial en morfología.

La segunda de ellas, la importancia de las «redes asociativas» en la didáctica de la prefijación, sufijación y composición, se apoya en la investigación psicolingüística sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje del léxico. Se trata de una de las líneas vertebradoras de la propuesta de Serrano-Dolader y consiste en la enseñanza de los mecanismos formativos a través de «redes asociativas» y familias léxicas. De esta forma, se integra en la corriente que considera el aprendizaje y adquisición del léxico como un fenómeno complejo. El conocimiento de una palabra exige establecer relaciones entre las «partes» o unidades internas que la constituyen y las externas con las que se combina. En este proceso la «competencia morfológica» desempeña, es obvio, un papel fundamental y, como subraya el autor, poco explotado en el ámbito de la enseñanza de nuestra lengua. Nos toca a los que desarrollamos nuestra labor docente con y para estudiantes extranjeros recoger el guante que Serrano-Dolader lanza en el volumen: «Se necesitan más estudios empíricos que aborden directamente esta cuestión clave para la enseñanza y el aprendizaje de la morfología en español como L2» (17). Estas palabras no caerán en saco roto.

El último elemento que nos gustaría resaltar – entre otros muchos que quedan en nuestros apuntes y notas – tiene que ver con la cuidadosa atención que el autor concede a las diferencias diatópicas en el empleo y productividad de los mecanismos formativos de nuevas palabras. La diversidad dialectal del español desafía, también en otros niveles de nuestra lengua, pero tal vez – se nos antoja – en este más que en otros, el alcance de conclusiones generales y regularidades sistemáticas. Son muchos los ejercicios de reflexión que se refieren a las diferencias geográficas entre el español de España y el de América o, incluso, entre las distintas modalidades de cada uno de estos dos grandes dialectos (la tabla 13, que recoge los sufijos diminuti-

vos prevalentemente utilizados en cada una de las variedades hispánicas, podría servir de por sí como punto de partida para un estudio dialectal sobre la sufijación apreciativa).

Son muchos los aspectos sobresalientes en el volumen que reseñamos (el tratamiento analítico de los mecanismos formativos, la descripción fenoménica de los afijos, las observaciones para una programación didáctica por niveles, las líneas de investigación esbozadas, etc., etc.), pero lo apuntado someramente en las líneas anteriores basta para subrayar su trascendencia: la perspectiva original y puesta al día con que el profesor Serrano-Dolader trata los aspectos más relevantes de la morfología léxica y la aplicación de estos a la enseñanza, así como las actividades de reflexión y los instrumentos con que acompaña las cuestiones teóricas y metodológicas convierten el volumen en un compendio indispensable, pero también en una llamada de atención a los investigadores y en una guía para emprender la tarea, ingente, de comprender cómo la formación de palabras permite mejorar la adquisición y el aprendizaje del vocabulario, reforzar la estructuración mental del léxico y desarrollar «la competencia morfológica» del alumno y del docente.

Rosario López Gregoris y Cristóbal Macías Villalobos (eds) **The Hero Reloaded.** **The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media**

Enric Mallorquí-Ruscalleda

Indiana University – Purdue University Indianapolis, USA

Review of López Gregoris, R.; Macías Villalobos, C. (eds) (2020). *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. xiv + 156 pp.

After the Second World War, Western philosophy turned its gaze towards the triad formed by hermeneutics, metaphysics, and ethics; if the former is presented as the fundamental tool for intercultural and interdisciplinary understanding, especially within the humanities and social sciences, the second one focuses on the most modern aspects such as human dignity, the constitution of the subject, etc., while the third, in relation to what was previously mentioned, is presented as a proposal to understand the new faces of heroism (it should suffice to think about the works of Emmanuel Lévinas in this regard).

This book combines these three disciplines in a masterly way based on the analysis of the representation of heroism – and its changing paradigms and uses – of the classical world in contemporary mass media through the analysis of relevant examples. More concretely, the six chapters that constitute this groundbreaking book study show the representation of the classic hero – and his *humanization*, according to the three philosophical disciplines mentioned above – in TV shows, comic books, videogames, cinema, and music. In this way, they not only give new interpretative clues about how to un-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2020-01-24
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mallorquí-Ruscalleda, E. (2020). Review of *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, by López Gregoris, R.; Macías Villalobos, C. *Rassegna iberistica*, 43(113), 165-168.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/011

165

derstand these genres, apparently so far removed from the classical world – when in fact they are so close, given that, as *historical beings* that we are, we live among the constant traditions and ruptures throughout the ages, centuries, literary genres, academic disciplines, etc. –, while offering many clues to bring the classical world, its tradition, reception and its uses to the specialist not only to expand research into other examples, but also to facilitate the presentation of these subjects in our university classrooms.

Both the editors, Rosario López and Cristóbal Macías, and the rest of the authors, are world-leading scholars in the field of classics, although they have also made very important contributions to other fields such as digital humanities and new technologies, contemporary literature and culture. Their both deep and wide perspective and knowledge put them on a privileged and almost unique position to offer an outstanding book that will significantly impact not only classics scholars and students, but also scholars of other disciplines and the general public.

In all cases, research has been very well-documented and exposed and the book overall is extremely well presented, written and clearly and logically organized.

The volume opens with a panoramic but at the same time very concrete presentation of the volume by the editors – Rosario López and Cristóbal Macías –, in which they make clear from the very beginning that “[t]he main aim of this volume is to study the different means of adapting the figure of the ancient hero to new mass-consumption formats” (1); therefore, they devote several pages to analyze the birth and subsequent transformation of the representation of heroicity in the classical world to later focus their attention on the literary and cultural tradition, reception, and appropriation of this figure in contemporary Western culture, thus centering their debate between the tension that originates each aesthetic transformation: traditionality v. rupture (or, in other words, tradition v. modernity).

The first chapter, by Luis Unceta Gómez (Autonomous University of Madrid), traces back the roots of comic books superheroes to the classical models, therefore exploring their archetypes; Antonio María Martín Rodríguez (University of Las Palmas, Gran Canaria) analyzes the representation of Hercules in the popular 2017 Disney movie; Helena González Vaquerizo (Autonomous University of Madrid) explores the representation of classical heroicity in music and, more particularly, on heavy metal; Cristóbal Macías Villalobos (University of Málaga) offers an interpretation of the presence of classical heroes in videogames, paying particular attention to the idea of a metaphysical ‘quest’ and search for meaning; in his contribution, Prof. Macías Villalobos offers a new perspective on how to understand heroes from a more ethical point of view; Jesús Bartolomé (University of the Basque Country) offers a new perspective of the

hermeneutics of reading-viewing centering his attention on modern TV production based on epic works; Leonor Pérez Gómez (University of Granada) analyzes Woody's Allen's *Oedipus Rex* focusing on the film's main character, which classical heroic served to explain the well-known Freudian concept that is revisited here; Rosario López Gregoris (Autonomous University of Madrid) closes and completes this excellent monograph analyzing *Fun Home*, a recent graphic novel by Alison Bechdel, from the inclusive perspective of gender and sexuality studies, and more particularly, of the LGBT studies, that she relates to the controverted question of Classical heroicity and its representation in the contemporary world.

Last but not least, an exhaustive and very useful list of bibliographical works that will serve for sure to further research on this or closely related matters closes the volume; this list is supplemented by an *index nominum rerumque* that also facilitates the quick localization of specific names, concepts, and topics covered in the book.

In conclusion, this edited book is an excellent contribution, both within classical studies, as well as its tradition and reception, as well as mass media studies in both the Hispanic and Anglo-Saxon tradition, given the breadth, although carefully linked, perspective of the volume. That is why this book can be of maximum interest not only to specialists in these subjects, but also to students (especially those of classics, reception studies, mass media, film studies, philosophy, Spanish, comparative literature, interdisciplinary humanities and social sciences, critical theory, and religion studies) and a general public interested in this significant issue of heroism, which has regained new relevance as a result of current thinking, especially given its role as 'building blocks' identities of any nation to form copies of behavior to imitate. This book constitutes one of the best examples of how an exemplary work of inter and transdisciplinary research and exposure of a current issue such as heroism should be understood, and more so if we take into account its analysis from the practical creation of the models of Western heroism and how they continue to be valid to understand the current world. Therefore, scholars within a wide range of disciplines, as outlined above, will gladly add this outstanding collection of essays to their list of must-read books.

Aurora Egido El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Egido, A. (2019). *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 150 pp.

Si quedaba alguna duda de que Cervantes fuera realmente un «ingenio lego» como jugaba a presentarse irónicamente en el *Viaje del Parnaso* (V, v. 174), basta este librito de Aurora Egido para comprobar que la obra cervantina cifra un rico universo cultural. Y quien dice este volumen puede recordar todos los asedios anteriores (*Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, 1994 y 2005; *En el camino de Roma: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, 2005; *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, 2011; y, anteaer, *Por el gusto de leer a Cervantes*, 2018), que han desvelado – y revelado – mil y una caras del mundo de Cervantes en relación con la cultura de su tiempo.

El presente libro comprende cinco estudios dedicados a otros tantos aspectos del tratamiento de la lengua en la obra cervantina, desde el manejo de las teorías lingüísticas de la época hasta el problema del plurilingüismo y la cuadratura del círculo con la consideración del español como la lengua de Cervantes.

Luego del abreboaca del prólogo, se arranca con una introducción teórica («Erasmus y la torre de Babel: la búsqueda de la lengua perfecta») que asienta las bases del libro: así, se pasa revista a las ideas y los debates sobre la lengua del Renacimiento, desde los postulados humanistas hasta la *questione della lingua* y el concepto de la lengua perfecta con todo el laberinto de



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2020-01-09
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sáez, A.J. (2020). Review of *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes*, by Egido, A. *Rassegna iberistica*, 43(113), 169-172.

problemas de por medio, así como las consecuencias en el mundo de la literatura (estilo, polémica gongorina, etc.) y la clave fundamental de la traducción. En este correcalles es capital el símbolo de la torre de Babel, frente a la que Cervantes guarda un significativo silencio como muestra de su alejamiento de los tópicos, con el envés de un Avellaneda que vive de ellos (42).

Siguen una pareja de asedios hermanos a las dos partes del *Quijote* («Cervantes frente a Babel (*Don Quijote* I)» y «El diálogo de las lenguas en la segunda parte del *Quijote*»), que muestran cómo Cervantes despliega un tapiz de lenguas (latín, castellano, francés e italiano, más su poco de árabe y *lingua franca*, y su tanto de dialectos y jergas) que, por de pronto, afirma la variedad, dignidad y perfección de las lenguas, al tiempo que defiende el uso y la puerta abierta de la traducción, mediación importante que, eso sí, siempre va detrás de la lectura original. Desde esta perspectiva, don Quijote desde el inicio tiene tanto de loco como de sabio filólogo, que puede discutir sobre todo con todos y viajar solo con el «mapamundi» de su mente (52), al igual que la compleja transmisión de la historia de don Quijote escrita por Cide Hamete presenta una «clara inseguridad textual» entre oralidad y escritura (53), mientras que el *Quijote* se revela como «un homenaje a la traducción y a los traductores» (64), a la par que un «crisol de esa interrelación entre filología, literatura, historiografía e historia de la lengua» de la España del siglo XVI (72). Especialmente brillante en este sentido es la «Historia del capitán cautivo» (I, 39-41), en la que se cruzan gentes y lenguas en un discurso de aprendizaje y construcción de la comunicación que une a fuego identidad, raza y religión. Mirado de cerca, este cotejo con lupa de los dos *Quijotes* no solo se eleva a consideraciones teóricas, sino que regala toda una galería de explicaciones de detalle, casi como quien no quiere la cosa: por recordar algunos casos un poco al azar, el susurro entre dientes del ventero en el burlesco bautizo caballeresco de don Quijote (I, 2) «es una clara muestra de su desconocimiento del latín eclesiástico» (48, n. 3), la *novella* de «El curioso impertinente» (I, 33-35) es «una ficticia traducción total implícita» (51, n. 12), las «letras góticas» de los manuscritos finales (I, 52) ilustran «el sabor añejo y culto de las grafías» (48, n. 3), y un largo etcétera.

Por muchas razones, en este mapa brillan Italia y el italiano («Don Quijote habla toscano»), que Cervantes siente como otra casa, pero su memoria italiana está sobre todo en la lengua y la literatura de Italia, más allá de estancias y viajes. Con esta premisa, Egido traza un recorrido a vuelapluma por algunos de los ecos italianos de *La Galatea* al *Persiles*, rinde justo homenaje al hispanismo italiano y a la recepción italiana. Breve y todo, el texto es una invitación a la morada italiana de Cervantes.

Con todo, el *Persiles* se lleva la palma y justamente merece estudio aparte («Las voces del *Persiles*»): novela póstuma y proyecto soñado,

el relato desenvuelve toda una red de ideas para reflexionar sobre la comunicación y la traducción con una cuidada atención a la verosimilitud narrativa de estas relaciones, que se representa las más de las veces en apuntes sobre la lengua empleada, el soporte manejado y otros detalles. La panoplia de asuntos que toca este mosaico va del conflicto entre civilización y barbarie *avant la lettre* y el uso de otras formas de comunicación (gestos, silencio, voces y gritos, etc.), que permite darle una vuelta más a la estructura del relato, que avanza de la «Babel de idiomas» (114) inicial en el norte de Europa al mundo unido por un código común en España e Italia, con el quicio del «reino de los políglotas» (118) del rey Policarpo.

Pero hay más: en otro orden de cosas, este acercamiento *more* lingüístico en el mejor de los sentidos establece una verdadera conexión de Cervantes con América y los cronistas de Indias en la búsqueda de la *lingua perfetta*, la convivencia de lenguas y el valor de la traducción (70), así como la clave de la experiencia común con la «alteridad americana» (124-7): en este marco, Cervantes se distingue como embajador de «la contención, el punto de equilibrio que sitúa a los hombres y a su bagaje cultural en cada momento y lugar dados» (126). No hace falta distorsionar ni inventar cervantadas americanas: son las que son y solo hay que descubrirlas.

La conclusión es tan simple como sorprendente: una vez más, Cervantes es un «genio anticipado, que se adelantó a las teorías modernas sobre el plurilingüismo, dando vida a la diversidad lingüística dentro de sus obras y entendiendo cuanto ello representaba como paradigma de la dignidad humana» (15). Y, de no ser porque don Quijote ya tenía a su Dulcinea y Cervantes debía de ser más que medianamente feliz con Catalina, Aurora Egido podría ser la dama cervantina por antonomasia; pero la ficción no cuenta: sin duda, lo es en el mundo de la crítica.

Ida Vitale Shakespeare Palace. Mosaicos de mi vida en México

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Vitale, I. (2019). *Shakespeare Palace. Mosaicos de mi vida en México*. Barcelona: Lumen. 234 pp.

No cabe duda de que en la economía del universo nada desaparece, todo se transforma o desplaza. (Ida Vitale, 131)

Al fin, quizás irse se vuelve costumbre para el que se ha ido de su propio país.... (Ida Vitale, 139)

La poeta Ida Vitale (Montevideo, 1923) sorprende en esta ocasión con una autobiografía de los años que vivió en México (1974-1984), exiliada junto a su marido, el también poeta Enrique Fierro. Vitale – que detesta la categorización de generación literaria, como repite siempre, incluso en estas páginas, pero a la que inevitablemente siempre se la relaciona con la primera generación rabiosamente contemporánea de la literatura uruguaya, la del 45, junto a nombres tan dispares como fundamentales, como Amanda Berenguer, Idea Vilariño, Ángel Rama, Rodríguez Monegal o José Pedro Díaz – era ya una poeta consagrada cuando llegó a México y en donde, además de seguir publicando su propia obra, trabajó como traductora para varias editoriales, como profesora de traducción en el seminario permanente del Colegio de México y participó en varias revistas como *Unomásuno* o *Vuelta* de Octavio Paz.

El título de esta autobiografía encierra una clave de lectura, *mosaicos* – obra artística taraceada –, para los 47 breves capítulos que la compo-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-01-09
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Domínguez Gutiérrez, M.C. (2020). Review of *Shakespeare Palace. Mosaicos de mi vida en México*, by Vitale, I. *Rassegna iberistica*, 43(113), 173-176.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/013

173

nen, que titulados y no numerados rememoran personas, encuentros, situaciones, lugares, vivencias y experiencias varias en la capital azteca. De la descripción de grandes arquitecturas precolombinas a la íntima de los apartamentos en los que vivieron – al primero de ellos, situado en la calle Shakespeare, debe su título esta publicación –, de las cotidianas escenas de vida doméstica a los más variopintos incidentes que repetitiva o imprevisiblemente la trastocaban – como el picante mexicano que convertía en un problema comer fuera de casa o el accidente automovilístico con tres indígenas otomíes. La vida, en definitiva, en un lugar donde las cosas no son predecibles por distintas y desconocidas. Porque, como la propia autora escribe «se está más preparado para una operación quirúrgica que para el exilio. Existe un dolor previo a la operación y confiamos en que se anulará con lo que aceptamos padecer. El resto le incumbe al cirujano. En el exilio, las responsabilidades pasan a ser mayoritariamente nuestras» (73). Pero, aunque en sus páginas se afronta la dificultad de las convenciones sociales, lingüísticas y culturales, es muy significativo que la poeta, para hablar de su exilio, recupere el vocablo ‘transterrado’ acuñado por el filósofo español, José Gaos, republicano exiliado y naturalizado en México, para designar al que tiene que dejar su propia tierra, se establece en otra que le es afín y en la que llega a sentirse ‘empatriado’, pues el suyo fue un exilio feliz a pesar de que «pasando fronteras uno descubre lo muy inabarcable que es la lista de minucias que debe saber, prever y manejar una persona socialmente aceptable. Recorriendo un laberinto de convenciones articuladas con exquisita precisión, a cada paso se nos abre un cuarto oscuro donde nos jugamos no la vida, pero sí la opinión ajena que nos acompañará por más o menos tiempo» (212).

Es la de Vitale una escritura gobernada por el azar de la memoria, donde los criterios temáticos, cronológicos o topográficos – más allá de la restricción primigenia de ser un volumen dedicado en exclusiva al periodo mexicano de la pareja – brillan por su ausencia. Los recuerdos se entremezclan y fluyen, pero más que como un flujo de conciencia joyceano o como las imágenes poéticas surrealistas, lo hacen al modo de las aguafuertes bonarenses (o las menos conocidas españolas) arltianas. En estas pequeñas estampas distinguimos la vida, y sus gentes, de una época, ya irremediable y nostálgicamente pasada. Pero la melancolía de la autora tiene más que ver con la irreversibilidad del tiempo kantiano que con lo vivido pues no hay en sus líneas, más allá del recuerdo puntual de algunas situaciones desagradables o personas malignas, resquicio de derrota, fatiga o desconsuelo, todo lo contrario. De estas páginas emana el profundo sentimiento de gratitud a una tierra, y a sus gentes, que hicieron de su exilio un tiempo feliz. Como en las aguafuertes, el ácido y los disolventes dejaron una marca indeleble pero el mosaico mexicano del matrimonio Fierro-Vitale gozó de una paleta de colores cálidos y alegres.

En la superficie que el ácido deja en los surcos de la estampa flo-
ta la bulliciosa vida intelectual de la capital mexicana en un momen-
to convulso de la historia del continente, en especial de su Cono Sur.
De hecho, no es posible enumerar, por vasta, la lista de autores his-
panoamericanos que aparecen en las páginas de la obra. Aunque sí
es justo recuperar por una parte aquellos mexicanos que, antes de la
llegada de la autora, la ayudaron a tender puentes que conformasen
parte de su acervo literario (Juan José Arreola, Rosario Castellanos,
o Inés Arredondas, por ejemplo) o facilitaron su inserción profesio-
nal en aquellos lares (Tomás Segovia) y, por otra, los de aquellos que
se repiten con más intensidad y afecto, como en el caso de los mexi-
canos Octavio Paz, Teodoro Fernández de León y Homero Ardijs, el
colombiano Álvaro Mutis, el peruano Emilio Adolfo Westphalen, la
argentina Elena Jordana, o el uruguayo Danubio Torres Fierro, con-
vertidos en los afectos indisolubles de aquella época. A algunos le
unían viejos lazos de amistad, con otros la amistad se forjó en Méxi-
co y prosiguió durante muchos años, incluso cuando Vitale y su ma-
rido regresaron a Uruguay para, tras una breve estancia, volver a
hacer las maletas con destino a Austin, Texas, en cuya universidad
Enrique Fierro ejerció como docente. Con todos ellos tejieron unos
lazos de simpatía y fraternidad que fueron más allá de las relaciones
estrictamente profesionales o literarias.

Son, en cambio, los restos del barniz de estas aguafuertes los que
permiten entrever las influencias y los amores literarios de la escri-
tora uruguaya de orígenes italianos. Variopintos y dispares fluctúan
entre las imágenes exóticas y evocadoras de las *Mil y una noches*, las
lecturas infantiles y juveniles, pero no por eso menos importantes, de
Verne, Defoe, Tolstoi o Cervantes, a las lecturas adultas y el amor por
las artes, en especial las plásticas, como la pintura de Gonzalo Fon-
seca o Torres García, o la íntima conexión, siempre presente en su
poesía, que mantiene con la naturaleza, en especial con la botánica
y las aves, conexión que se hace, por otra parte, también evidente en
esta autobiografía en prosa a través del binomio sonido (ruido o mú-
sica) y silencio: «a veces la memoria canta, a veces murmura» (101).

Vitale, evocando al que fue su profesor en la Universidad de la Re-
pública en los primeros años de la década de los cincuenta, el exiliado
republicano español José Bergamín, afirma «los seres por él queridos
o respetados volvían a sus palabras, por vía de anécdotas o celebra-
ciones. La nostalgia raramente llegaba unida a paisajes, luces, olo-
res o sabores. Siempre nacía del recuerdo de una amiga o amigo o
de la cuidada memoria de sus veneraciones mayores» (134). Una pri-
mera lectura de este párrafo, y en general de todo el libro, empuja-
ría a pensar que la memoria, el recuerdo, la evocación de la poeta
uruguaya llega, al contrario de lo que le ocurría a su querido maes-
tro, por los paisajes («Texcoco», 77), olores («problemas naturales»,
83) o sabores («las comidas», 209). Todo el texto de la autora es una

fiesta para celebrar el color, la luz, la naturaleza, la arquitectura y el paisaje. Pero el poso de la obra, trascurridas un par de semanas de la lectura, recuerda, no solo esa feliz explosión de luz y vitalidad, las aguafuertes, las estampas de un nuevo mundo de nombre México. El lector entiende que la rememoración de esas imágenes evoca a su autora, indefectiblemente, rostros y afectos. Así, la discípula supera al maestro pues no solo sigue su dictado, además amplía sus límites y los hace propios.

La prosa de este texto, delicada y sobria, como la poesía de Vitale, combina la ternura del recuerdo con la lucidez asombrosa de quien a sus 95 años publica su, por ahora, último libro, y cruza el océano Atlántico para recibir el Premio Cervantes.

José Joaquín Parra Bañón

El oído melancólico / Arquitectura de la melancolía

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Parra Bañón, J.J. (2018). *El oído melancólico. Expresión e imágenes de la acufenolipemanía*. Sevilla: Athenaica Ediciones, pp. 234; Parra Bañón, J.J. (2019). *Arquitectura de la melancolía*. Sevilla: Athenaica Ediciones, pp. 312.

En un ensayo acerca de Torcuato Tasso recogido en *Il senso della letteratura*, Ezio Raimondi reflexionaba sobre la naturaleza de la crítica literaria y de sus potencialidades hermenéuticas. Recordaba la afirmación de Walter Benjamin, que si el Renacimiento exploraba el universo, el Barroco, en cambio, exploraba las bibliotecas, pero para un poeta como Tasso en el que dominan un carácter reflexivo provocado por un *humor melancholicus*, la dicotomía se hace tenue, y el universo se (con)funde con la biblioteca, creando una única realidad. Esta reflexión es utilísima para comprender el gesto protagonizado por el arquitecto literato y paseante José Joaquín Parra Bañón, puesto que objetos y palabras se convierten en experiencia de la existencia, gracias al viaje preciso por unos lugares de la memoria, las pinacotecas más importantes (pero también las más recónditas) del mundo, creando así una larga ristra de asociación de pasiones y afectos insospechados, suscitando espacios interiores de la reflexión iconográfica que no es mera ékfrasis, sino que sigue un concienzudo programa de indagación, revelando una variedad prodigiosa que surge de un sinfín de asociaciones icónicas, literarias, fílmicas, filosóficas.

Una característica de la prosa de Parra Bañón es la atención minuciosa a los detalles de las imágenes y textos que toma en consideración para su aná-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2020-04-20
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bou, E. (2020). Review of *El oído melancólico. Expresión e imágenes de la acufenolipemanía*, and *Arquitectura de la melancolía* by Parra Bañón, J.J. *Rassegna iberistica*, 43(113), 177-180.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/014

177

lisis de una doble secuencia impulsada por la melancolía. Desde el «Preludio» nos invita a encontrar la definición: «La historia de la melancolía es la de la expresión de la melancolía y la del acúfeno es la anamnesis de un deseo frustrado de comunicación de la tortura acústica a la que se ve sometida una existencia, no necesariamente precaria. Que padece libido de silencio» (*Oído*, 14). O también: «la historia de la melancolía es la secuencia de sus imágenes, que a menudo son más elocuentes que las palabras que las describen, más significativas que la bibliografía que la diagnostica y que prescribe fármacos para mitigarla (*Oído*, 14). El capítulo 11, «Melancolías» es clave porque concentra una definición de la melancolía como «un lento y minucioso proceso de adicciones y de transformaciones», un proceso iniciado hace cincuenta mil años (*Oído*, 139).

Imágenes y palabras, ruidos y silencios marcan este recorrido en diecisiete capítulos con un micro énfasis que vivisecciona todos los detalles. Es – son – un libro de original factura. Las series de ilustraciones en la parte superior de la página crean una serialidad, y funcionan como un pase de diapositivas, que en el texto, no exactamente notas al pie, vienen complementadas por un aparato discursivo. En cada uno de los capítulos, en una primera fase, los párrafos describen con todo lujo de detalles la imagen, el cuadro, para a continuación desplegar una red de asociaciones. En el primero, «El perro de San Cucufa», surgen Piero della Francesca, Kounellis, Salvador Dalí en algunos de sus delirios pictórico-autobiográficos. El propio autor concluye con una referencia al perro melancólico de San Cucufato poniéndolo en relación con el momento de la escritura del texto: «atravesando de parte a parte a san Cucufa y a su Cucufato, llega hasta las once de la mañana de treinta de mayo de dos mil dieciocho» (*Oído*, 20).

Parra Bañón pone el énfasis en la importancia del desarrollo melancólico en el siglo XVI, a través de la iconografía de Durero, Cranach, Claesz, Sebald, Solis, Pencz, du Cerceau, Brun o Amman. El capítulo «Melancólicas» aporta una colección impresionante de ejemplos que conforman la centralidad de la melancolía, sin olvidar el fundamental *cygne* de Baudelaire, que genera el dictamen de Sigmund Freud: «Es habitual leer el grandioso poema de Baudelaire como el reconocimiento poético de un ‘objeto melancólico’ moderno» (*Oído*, 149). En ocasiones el amplio recorrido iconográfico le lleva hasta ejemplos más contemporáneos: Edward Hopper y Angelica Liddlell.

Uno de los objetivos del autor es demostrar la larga, extensa historia de la melancolía. Con frecuencia termina un capítulo con frases definitivas: «Pues desde el instante en que tuvimos conciencia del mundo, desde que levantamos la cabeza para mirar el horizonte, o desde que nos vimos por primera vez dentro de otros ojos que nos miraban [...] desde entonces, milenio tras milenio, siglo tras siglo, nos afanamos en ponerle nombres y adjetivos a la melancolía y

nos enervamos por la certeza de que el trabajo aún no ha concluido» (*Arquitectura*, 174). Es este trabajo el que persigue Parra Bañón, con el que nos seduce y lleva adelante en la estela de tantos precursores. El libro es claramente el resultado de un recorrido melancólico por pinacotecas y bibliotecas y demuestra la habilidad del autor de enlazar, conectar realidades diversas, con un mínimo común denominador efectivo. O suscitar relaciones: «Los de María Magdalena son ambiguos criptorretratos de la Melancolía. La melancolía es incompatible con la mueca: en su rostro predomina la elocuencia y, a veces, a partir de la Ilustración, la retórica» (*Arquitectura*, 205). Las referencias a Baudelaire pueden enlazar con otro momento intensamente melancólico. En el capítulo 14, «Farmacopeas y enciclopedias», donde reivindica el necesario almacén razonado, una versión de las *Wunderkammern* que son el museo de la melancolía, se evoca la muerte del gran escritor Raymond Roussel, el autor del libro que dormía junto a la cabeza de Salvador Dalí, en su mesita de noche. La muerte de Roussel, tal como fue reconstruida en labor casi detectivesca por Leonardo Sciacia deviene un elemento clave del «ajuar de la melancolía» (*Oído*, 217).

En una lectura superficial pudiera parecer que ambos volúmenes son intercambiables. Nada más lejos de la realidad. *Arquitectura de la melancolía* es un libro complementario. Sus trece capítulos dedican más atención a textos literarios o figuras de literatos que concentran la expresión de la melancolía. Porque prosigue la exploración en las oscuras fuentes de la melancolía. Y porque esta lista de cuadros, enciclopédico repaso de una iconología melancólica a lo largo de la historia del arte es enfocada con acierto desde la perspectiva esbozada en el primer volumen. El foco de este segundo volumen está en el aspecto más literario. Un énfasis melancólico en textos e iconos, que produce una original versión del *close reading*, lectura detenida, o *explication du texte*. Empieza el volumen con una ráfaga de preguntas acerca de la definición de melancolía, que presentan soluciones complementarias: «Pendular, entre lo vacío y lo cartilaginoso se columpia, por tanto, la melancolía. Enemiga de lo sólido, se debate entre lo gaseoso y lo líquido: fluye en espiral de lo profundo a lo superfluo, y también en sentido contrario» (*Arquitectura*, 16). El libro se abre con una aguda lectura del aguafuerte de José Ribera, *El Poeta*, con especial énfasis en posibles relaciones iconográficas, pero aún más con alusiones de carácter literario y bíblico, que concluye con la definición de piedra angular con alusiones a la iconografía de San Jerónimo y Magdalena: «el sillar labrado a cincel alude, con toda probabilidad, a la piedra tallada, a la bíblica piedra angular, al firme bloquen eclesiástico de esquina, a la pétreo roca perfecta en la que la Iglesia se sustentaría a partir de que Pedro fuera elegido como cimiento: la roca destinada al ángulo que Ribera decide utilizar como escritorio, como atril o como peana» (*Arquitectura*, 32).

Un capítulo excepcional es el titulado «Todo hombre lleva dentro una habitación», donde a partir de Kafka leído por Roberto Calasso y unas gotas de Agamben llegamos a un análisis penetrante de diversos retratos de Adolf Loos efectuados por Trude Fleischman. Para concluir con la muerte del arquitecto «Fue entonces cuando se silenció el acúfeno y se acalló el genio» (*Arquitectura*, 98). En otro capítulo memorable, «Arquitectura, nostalgia, metafísica», explora la melancolía urbana. E incluso examina la posible banda sonora de la melancolía en «Conciencia del ruido». Hay agudos toques personales – metamelancólicos? – que demuestran que la ciencia no está reñida con lo cotidiano, con apariciones del autor en versión joven y melancólica, o de Elías y Héctor Parra, que confirman la solidez de una obsesión que deriva de forma total en búsqueda sistemática y sistémica.

En otro capítulo, todavía, amplía la música de las asociaciones: John Cage y Haroldo Conti, y Alejo Carpentier y Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis y Carlos Droghett. Y con más reposo, para llegar a Elena Garro, García Márquez de nuevo y el espléndido *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. En fase conclusiva, Ricardo Piglia ayuda a matizar la definición: «la melancolía es una marca vinculada en cierto sentido a la lectura, a la enfermedad de la lectura, al exceso de mundos irreales, a la mirada caracterizada por la contemplación y el exceso de sentido» (*Arquitectura*, 278). El libro se cierra con una oportuna acotación de Federico García Lorca: «el arquitecto disfrazado de poeta» que puede ser leída como una recreación del ángel de la Melancolía de Durero: «abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas» (*Arquitectura*, 311).

Estos dos libros son la crónica de un viaje guiado por el mapa de una obsesión (en una suerte de nueva paranoia crítica): la presencia de figuras de la melancolía en recónditas salas de museo, en la noche de la lectura. Desde la más obvia figura de la *Melancolía, I* de Durero, el progreso diacrónico nos lleva en una prosa cristalina y precisa, a una profunda y original reflexión. Lugares (no) comunes revisitados y redescubiertos. Es una prueba de un sofisticado «mureo» (en expresión feliz de Pedro Salinas, palabrita estilo Joyce, hija de Museo y bureo), quien se refería así al ritmo calmo de la visita a un museo, un deambular sin prisas, de altos vuelos, que se empieza «ligero de equipaje» y se llega a destino con las maletas de la mente, la retina cargada de iluminaciones. Con su especial *humor melancholicus* Parra Bañón consigue conjugar biblioteca, pinacoteca y mundo. Imágenes y textos en sintonía proporcionan el mapa de la exploración. Un sinfín y sugerente y erudito elenco de asociaciones que sirven de repaso de una iconografía y una literatura. Las teñidas por la melancolía.

Ángel Loureiro

El mundo ciego

Santiago Sevilla Vallejo
Universidad de Alcalá, España

Reseña de Loureiro, Á. (2019). *El mundo ciego*. Málaga: Editorial Pálido Fuego, pp. 210.

En nuestra sociedad cada vez son menos los momentos de los que disponemos para la reflexión personal y profunda de lo que vivimos. La rapidez con la que se conduce la sociedad y las rutinas del trabajo y de la vida personal nos llevan a funcionar de la forma automática. *El mundo ciego* presenta a dos mujeres que se han dejado arrastrar por esa inercia veloz, la cual les ha conducido a un vacío existencial del que no se habían dado cuenta hasta el momento, como nos puede pasar a cada uno de nosotros. Marta y Alicia se encuentran casualmente y deciden pasar un fin de semana haciendo senderismo en las montañas del norte de España y, a través de sus confidencias, son capaces de pararse por primera vez en mucho tiempo a reflexionar sobre cómo han llegado a donde están. Esta es la primera novela de Ángel Loureiro, profesor de varias universidades estadounidenses, entre las cuales se encuentra Princeton, donde dirigió el Departamento de Español y Portugués. Dentro de su carrera académica es interesante mencionar que el profesor Loureiro es uno de los mayores expertos en la construcción del discurso narrativo. Sus trabajos sobre metaficción narrativa y autobiografía son muy significativos para comprender la hondura de las experiencias que tienen Marta y Alicia en su excursión de senderismo.

Marta ha sido abandonada por su marido, quien se ha marchado con una mujer más joven, y siente que se la ha escapado la vida sin aprovecharla. Su matrimonio había hecho de ella una mujer retraída e infeliz, por lo que al separarse de su marido quiere recuperar una vida más activa y propone a Alicia hacer senderismo: «Quería volver a sentir aquel cansancio, aquel dolor



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-03-13
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sevilla Vallejo, S. (2020). Review of *El mundo ciego*, by Loureiro, Á. *Rassegna iberistica*, 43(113), 181-184.

tan placentero, aquel descanso en el olvido» (19). Desde el comienzo de la novela, se va desvelando cómo Marta ha vivido de ilusiones que ya no se puede creer. Así, cuando piensa que puede que encuentre un hombre que la haga feliz, percibe que ha dejado de ser posible su optimismo sin fundamentos: «Sí, seguro, esta vez sería diferente. Siempre va ser diferente la próxima vez» (29). Marta da mucha importancia a su aspecto porque en ello reside la satisfacción de gustar a los hombres, pero en su convivencia con Alicia va a aprender que tiene que empezar por valorarse ella misma. La separación de Jaime le permite por primera vez darse cuenta de que ha llevado hasta ese momento una existencia «automática e inconsciente» (34). Marta se propone reescribir cuentos infantiles populares porque halla en ellos el terror y la oscuridad (37) que permiten pensar verdaderamente en los conflictos de la existencia. Ella misma tiene que luchar contra el terror y la oscuridad que conlleva el paso del tiempo (40).

Por su parte, Alicia es más joven, pero ha tenido problemas que la llevaron a separarse de su familia y a la drogadicción. Su identidad está partida como si hubiera vivido «tres vidas diferentes que parecen tener poco que ver entre sí» (41): la juventud en una casa que ya no existe, la pérdida de la conexión con el mundo debida a las drogas y su vuelta a un mundo en el que están muy presentes la renuncia y la ruina. Durante su rehabilitación, va recuperando recuerdos que son cálidos y dolorosos porque se refieren a un pasado ya desaparecido: «Me llegaban como en oleadas, como si fuera el cuerpo el que recordaba y yo no fuera más que una espectadora asombrada» (45). En su primera vida, Alicia tuvo un novio que le transmitía una negatividad muy propia del descontento posmoderno, pero sin ofrecerle ninguna solución. Él considera que la vida es escribir, pero no consigue propiamente escribir historias. No obstante, lleva a Alicia a querer cambiar el guion de su vida (50), en el que él deja de ser un personaje porque ella necesita grandes cambios en la trama. Y, sin conocer a Marta, es capaz de percibir su desesperación, debida a que piensa que los recuerdos más bonitos que conserva de la vida con Jaime pudieron ser puras ilusiones (49).

En el diálogo entre ambas mujeres, Marta entiende que su sensación de pérdida empieza antes, cuando hacía senderismo con su padre, donde tuvo una experiencia de belleza que la hirió porque el ser humano tiene difícil acoger un momento eterno y, en realidad, vive momentos finales, es decir, la experiencia se marcha para no volver (87). En el centro de rehabilitación, Alicia encontró a un chico que le animaba a buscar la salida del mundo ciego al que les condujo las drogas (91), pero este personaje tampoco resulta ser un apoyo para salir de ellas. *El mundo ciego* muestra cómo estamos tentados de muchos modos a escapar de nosotros mismos, a vivir escondidos en apariencias, que puede ser el matrimonio supuestamente perfecto de Marta y el consumo de drogas de Alicia. La vida está constantemen-

te cambiando y el problema está en lo poco preparados que estamos para ello (98). Marta y Alicia comparten confidencias que hacen que el lector comprenda cómo sus vidas aparentemente sencillas tienen las cargas de grandes sufrimientos y el sinceramiento entre ambas permite que empiecen a desarrollar verdaderas identidades. Alicia ayuda a Marta a apreciar su belleza de mujer madura y la experiencia que le ha dado la vida (110) y Marta ayuda a Alicia a dar los primeros pasos para una identidad unificada.

El mundo ciego es una historia sobre cómo los recuerdos tienen una vida que parece regir nuestras vidas (126) porque, como expuso Paul Ricoeur,¹ el tiempo no tiene un valor en sí mismo, sino que es fruto de la construcción que hacemos de la experiencia en un momento dado y de acuerdo a las expectativas de futuro que generamos (26). De este modo, Alicia recuerda un atardecer ordinario con una mezcla de cariño y vergüenza que le marca años después porque no fue capaz de apreciarlo en el momento en que lo vivió (128) y Marta siente que ha desperdiciado su vida. Tanto una como otra se dan cuenta de que las han educado en la obediencia y el transcurso del tiempo estaba atrapándolas más y más (152). La novela de Ángel Loureiro es un sensible reflejo del tiempo como paso transformador (Ricoeur 2004, 47). Marta y Alicia se percatan de ese paso y cómo se han vuelto esclavas de las exigencias de la vida cotidiana, pero están a tiempo de «inventarse una historia propia» (154). Ambas han quedado heridas porque sus relaciones de familia y de pareja las han conducido a un sufrimiento sin sentido. Incluso los momentos de amor han resultado ser búsquedas desesperadas (181). Y, aunque las palabras no son lo mismo que la experiencia y la toma de conciencia es dolorosa (189), ganan la capacidad de ser ellas por primera vez, sin necesitar de los demás para que les digan qué deben hacer o cómo deben sentirse.

1 Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI editores.

Luis Landero *Lluvia fina*

Augusto Guarino

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Recensione di Landero, L. (2019). *Lluvia fina*. Barcelona: Tusquets, pp. 272.

Nel 1877, nell'esordio di *Anna Karenina*, Tolstoj poteva ancora scrivere – forse già allora con un velo di ironia – che «tutte le famiglie felici si somigliano tra loro». Da allora, al contrario, la cultura occidentale non ha fatto che mettere in forse la possibilità stessa che esistano famiglie felici. Almeno dall'avvento della psicologia del profondo, sappiamo che ogni famiglia reca in se stessa la traccia antica e profonda di un destino conflittuale, almeno virtualmente tragico. Ciò ha contribuito, tra l'altro, a spostare progressivamente l'attenzione sulla rappresentazione delle cosiddette famiglie comuni, dove se è vero che raramente succedono eventi straordinari è altrettanto vero che ogni individuo è autorizzato a sentirsi protagonista di una storia speciale e perfino eroica.

È questo il caso della famiglia che è al centro dell'ultimo romanzo di Luis Landero, *Lluvia fina* (2019). Nell'attualità da cui prende le mosse il racconto, si tratta di una famiglia della media borghesia madrilenana, che ha trovato una sua stabilità sociale ed economica, dopo avere vissuto tempi difficili. Il peggio, si potrebbe dire, è ormai passato. La madre, Sonia (ma chiamata nel romanzo, quasi sempre, semplicemente *la madre*), nata negli ultimi anni della Guerra civile, in cui ha perso il padre e il fratello maggiore, è poi rimasta vedova a poco più di quaranta anni, con tre figli piccoli da mantenere. La precoce perdita del marito Gabriel, accanto a un carattere austero, la inducono a concentrare tutte le sue energie nello sforzo di sostenere la famiglia. I suoi scarsi proventi di infermiera a domicilio, con le conseguenti difficoltà economiche, la spingono ad accelerare la crescita dei suoi tre figli,



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-03-02
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guarino, A. (2020). Review of *Lluvia fina*, by Landero, L. *Rassegna iberistica*, 43(113), 185-188.

Sonia (un'adolescente docile e diligente di dodici anni), Andrea (minore di un anno, sognatrice e progressivamente sempre più ribelle) e Gabriel (un bimbo tranquillo quanto introverso di appena sette anni). La donna, spesso assente per i suoi lavori domiciliari, instaura in casa, soprattutto per le figlie addette ai lavori domestici, un regime di operoso rigore, nel quale i giochi sono proibiti e i programmi televisivi vengono centellinati.

Mentre la Spagna sta vivendo gli anni della *transición* e del grande sviluppo economico, la madre decide di aprire una merceria, nella quale obbliga a lavorare come commessa prima Sonia (la quale deve rinunciare alla sua aspirazione a continuare gli studi) e in seguito la secondogenita. Poco dopo, fa in modo che Sonia si fidi e poi si sposi in fretta con Horacio, un trentaseienne benestante, padrone di un negozio di giocattoli e proprietario di un enorme appartamento. Il piccolo Gabriel viene invece destinato agli studi, che continuerà nel tempo fino a laurearsi in Filosofia e a vincere una cattedra di docente di liceo.

Nei quasi quaranta anni che seguono le cose sembrano andare in modo più o meno tranquillo, o almeno secondo la norma delle famiglie spagnole del tempo. Da tempo Sonia si è separata dal marito Horacio, e le loro figlie (Eva e Azucena, che nel romanzo vengono a malapena menzionate) vivono lontane. Andrea, dopo vari lavori, ha trovato impiego in un ufficio di spedizioni e una ragione di essere nell'impegno ambientalista e animalista. Gabriel, impeccabile docente di filosofia, è sposato da anni con Aurora (figlia unica e con dei genitori originari di una remota provincia), la quale non solo è stata da subito bene accolta in famiglia ma è presto diventata la persona con cui si confidano sia Sonia e Andrea che la loro madre. Unico evento di dolorosa evidenza, nella vita di Aurora e Gabriel, è la nascita di Alicia, che fin dalla più tenera età manifesta gravi ritardi nello sviluppo. La coppia, tuttavia, sembra l'esempio di un ménage felice o almeno tranquillo, favorito dall'atteggiamento apparentemente sereno e distaccato adottato da Gabriel, sulla scia dei suoi amati filosofi; una sorta di spicciola atarassia che lo porta a teorizzare il distanziamento dall'insuccesso e dalla conseguente infelicità attraverso la rinuncia alle ambizioni: «lo que le hace desgraciada a la gente es el deseo» (103).

L'evento che fa da esordio al racconto è l'imminente ottantesimo compleanno della madre, che Gabriel vorrebbe celebrare con un pranzo in cui sia presente tutta la famiglia. La prospettiva di una riunione familiare, accolta apparentemente con favore dalle due sorelle, fa progressivamente emergere delle resistenze, e con esse le storie di cui ciascuno dei membri della famiglia si sente protagonista. La destinataria di questo flusso di racconti è sempre Aurora, spesso nella convinzione che lei abbia il dono di trasmettere il messaggio anche agli altri membri della famiglia.

I tre fratelli talvolta si parlano tra di loro, e in qualche caso anche con la madre, ma non si capiscono; anzi i loro dialoghi sono soliti smuovere antichi risentimenti e attuali diffidenze. L'unica persona con cui riescono a parlare tranquillamente è Aurora, la quale è sempre pronta ad accettare la versione di ciascuno di loro, cercando anche una sintesi conciliatoria. Ma il fatto è che i vari racconti, più che comporre un mosaico, un'immagine unitaria, si vanno via via proponendo come alternativi, piuttosto che complementari. Ciascuno dei membri della famiglia, pur coincidendo su alcuni elementi, racconta una storia diversa, sia su se stesso che sugli altri.

Andrea si vede come la figlia minore, rispetto a Sonia, e pertanto svantaggiata: alla sorella maggiore è toccata la fortuna di sposare un uomo ricco e affascinante, mentre lei a causa delle manovre della madre ha dovuto rinunciare all'amore e alla sua vocazione artistica (di cantante di heavy metal). Sonia, a sua volta, vede nella sorella minore l'eterna adolescente irresponsabile, mentre considera se stessa la vittima, con il suo matrimonio con Horacio, delle aspirazioni piccolo-borghesi della madre. I racconti dell'una e dell'altra si caricano, alternativamente, di tinte sempre più fosche, che giungono a sfiorare la dimensione tragica. Aurora, di fronte all'inconciliabilità dei racconti, diventa sempre più consapevole che non si può più distinguere tra il vero e il falso, tra l'immaginario e il vissuto («salvo la narradora de turno, ninguno era de fiar», 99). Al tempo stesso, il racconto delle due donne finisce per erodere l'immagine che Aurora si è costruita di suo marito Gabriel. La versione *sacrificale*, a suo modo eroica, delle vicende di Sonia e di Andrea porta Aurora a rileggere in altra luce la storia del suo matrimonio e del suo rapporto con il marito. Quella che in Gabriel le era sembrata una serenità rassicurante le appare sempre più come la superficie di un'interiorità inaccessibile, probabilmente narcisisticamente vuota o forse agitata da inconfessate inquietudini (Aurora, ad esempio, scopre poesie amoroze ed erotiche del marito, dedicate a donne che non si sa se siano immaginarie o reali).

Più si ingrandiscono, agli occhi di Aurora, le immagini della suocera, di Sonia, di Andrea, di Gabriel, e più le sembrano ingombranti quanto incerte. Esse sono, ora più che mai, distanti e inconciliabili. Simbolicamente, a causa dei dissidi insorti il pranzo di celebrazione viene annullato, e ciascuno dei figli andrà a visitare individualmente la madre. E tuttavia, per ciascuno dei membri della famiglia è ancora possibile trovare una forma di compensazione, un modo per affermare che la vita comunque va avanti, che forse addirittura andrà come sempre. Solo per Aurora questo *smottamento* del passato finisce per essere fatale, per tradursi nella scoperta del suo stesso vuoto.

Luis Landero in *Lluvia fina* ha scritto in maniera magistrale una sorta di fiaba *oscura*, nel senso che scava in profondità nel *rovescio* delle possibilità familiari ed esistenziali. Si è già detto che per la fa-

miglia del romanzo il peggio potrebbe essere passato; al contrario, il racconto di ognuno dei membri della famiglia intende dimostrare - ciascuno per sé - che nel passato è accaduto quanto di peggio poteva succedere. E che questo *peggio* è ancora vivo nel presente.

Se il racconto fiabesco generalmente è fatto delle prove che il soggetto deve superare per entrare nell'età adulta, in *Lluvia fina* i personaggi sembrano narrare eventi che li hanno così *provati* da farli restare bloccati per sempre in una fase infantile. Infantile, ad esempio, è sia l'immaginario erotico regressivo di Gabriel (fatto di fantasie masturbatorie coltivate attraverso giornalini vintage nascosti tra i libri di filosofia) che la tendenza para-pedofila di Horacio, così come il rapporto problematico con la sessualità sia di Sonia che di Andrea.

Questa fissazione alla fase infantile, tuttavia, è stata quella che ha tenuto insieme il gruppo familiare. La riuscita del romanzo è affidata da Landero alla sapiente mescolanza dei discorsi della madre e dei tre figli, che hanno come immancabile confluenza il *punto di ascolto* costituito da Aurora. I racconti, ciascuno a suo modo eroico, sia della madre che delle figlie, e perfino quello di Gabriel (nel suo rivendicare l'*eroismo* del nulla e dell'inconsistenza), finiscono per svuotare definitivamente di senso l'esistenza di Aurora.

La famiglia, sembra dirci Landero, è un campo di negoziazione della rappresentazione del vissuto, dove i racconti si intersecano e si scontrano, sostenendosi a vicenda. Se forse l'unica chance di concepire una famiglia ragionevolmente felice è quella di costruire un racconto condiviso, anche i racconti contrapposti e conflittuali possono servire a tenere insieme il gruppo familiare. Al costo, in questo caso, di spostare all'esterno una buona parte del loro potere distruttivo. La lotta di racconti contrapposti è comunque preferibile al vuoto di rappresentazione, quel vuoto di cui è portatore Gabriel e di cui resta vittima Aurora. «Ahora ya sabe con certeza que los relatos no son inocentes» (11), capisce Aurora all'inizio del romanzo. Ma questo flusso discorsivo, questa trama di mitologie personali, è fatalmente la materia di cui è fatta la vita familiare.

Luciana Del Gizzo y Facundo Ruiz Antología temática de la poesía argentina

Matias Di Benedetto

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Reseña de Del Gizzo, L.; Ruiz, F. (2017). *Antología temática de la poesía argentina*. Buenos Aires: EUFyL, pp. 427.

Paul Celan señalaba, como particularidad de su poesía, la aparición entre sus versos de un 'Meridiano', una especie de vínculo transversal capaz de adosarle fechas a determinados actos poéticos. Se trataba en sí mismo del elemento que se repetía en cada poema aunque, finalmente, haya sido algo incapaz de retornar, pues cada acontecimiento al que se hacía referencia resultaba único, irrepetible. Es decir, las fechas de los poemas volvían a aparecer cada vez que se traían al presente esas escrituras pero, definitivamente, dejaban de ser las mismas.

Mediante ese mismo gesto, los compiladores, Luciana Del Gizzo y Facundo Ruiz, promueven una legibilidad de la datación imposible: ofrecen una muestra actual de aquello que ya no puede repetirse pues ha ocurrido en un pasado remoto. Semejante escollo, propio de las relaciones entre el discurso poético y el problema del sentido, encuentra en esta antología una posible vía de resolución a través del diálogo entre esa búsqueda y los avatares de la historiografía poética. De esta manera, la incógnita acerca del «querer decir del poema», tal como aparece mencionada en el prólogo, adquiere relevancia en tanto que pregunta inicial, punto de partida de cada uno de los doce capítulos que componen esta novela de la poesía.

Una novelización del discurso poético aferrada no sólo a lo nacional sino también a lo temático. Como estrategia destinada al despliegue de la signi-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-07-01
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Di Benedetto, M. (2020). Review of *Antología temática de la poesía argentina*, by Del Gizzo, L.; Ruiz, F. *Rassegna iberistica*, 43(113), 189-194.

ficación central de cada uno de los poemas, Del Gizzo y Ruiz remiten a una serie de «asuntos persistentes en la tradición argentina» mediante una sistematización sostenida a través de las fechas de las primeras apariciones. La enumeración de los doce tópicos puesta a funcionar como ficción ordenadora es la siguiente: «Amor», «Política», «La tierra y el río», «Idiomas argentinos», «Exilios, recorridos», «Trabajo», «Traducciones», «Geografías», «Violencia», «Ciudad, ciudades: centro y barrios», «Poéticas» y «Figuras existenciales». Todas las «escenas» de la novela, como las llama Américo Cristóbal, descansan en temporalidades disimétricas una de otra.

Si la sección «Política» abre con un fragmento de *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández y cierra con «7» de Hugo Emilio Sánchez aparecido en *Brilla tú, borracho loco* (2012), en cambio el capítulo titulado «Traducciones» pone en primer lugar «La tuerta (a la manera de Baudelaire)» de Conrado Nalé Roxlo, publicado en *Antología apócrifa* con fecha de 1943 y finaliza con «Piedad*» de Lucas Margarit, aparecido en *El libro de los elementos* de 2011. Salta a la vista, entonces, la coincidencia en las épocas que le ponen punto final a los capítulos, escenarios cercanos, en la mayoría de los casos, a nuestro presente de la enunciación; no así en lo concerniente a los puntos de partida de dichas colecciones cuyos poemas inaugurales visitan momentos de la historia argentina más o menos distintos: si, por un lado, la sección «Amor» da inicio con «Historia de mi muerte» (1912) de Leopoldo Lugones y «Poéticas» hace lo mismo al recurrir a un poema de este autor fechado en el mismo año tal como «Gaya ciencia», el apartado «Figuras existenciales», por otro lado, abre con «Deseo» de Esteban Echeverría publicado en 1834.

Pero tal dispersión de la palabra poética no es azarosa ni mucho menos. Responde, en todo caso, a otro criterio expositivo, el cual ya no apela a la importancia de las fechas para deslindar sentidos en el discurso poético sino que reconoce, a través del tema elegido, las resonancias históricas que el poema asienta. Así, en el concatenamiento de las formas poéticas presentadas por los compiladores, se escruta un relato atento no tanto a la precisión de la datación cronológica que la fecha impone sino más bien a la narración de esa escena al interior de la lengua nacional.

Cada uno de los núcleos temáticos reconstruye una serie de aspectos destacados de la historia argentina mediante específicas formas de decir. En «Trabajos» los «hermosos temas» poéticos dan lugar al «zurcido» de una prenda, como señala Silvia Fernández en «Zurciendo medias», incluyen la serie del «Cabecita negra», tan arraigada en la tradición literaria argentina, de donde se desprenden inevitables alusiones al peronismo; ponen en primer plano, a fin de cuentas, las «pobrezas» como «ofertas» de un «pión» según Atahualpa Yupanqui en su «Milonga del peón de campo» de 1949. No se deja de lado tampoco ni la celebración del primero de mayo, esbozada por Raúl Gon-

zález Tuñón, ni tampoco las «quejas» de los jubilados (ahora y siempre) en «Los jubilados» (1991) de Emma Barrandéguy, hasta llegar a los albores del siglo XXI en la voz de un «Borracho en peatonal todo a los gritos» (2008) de Ramón Paz, quien va, todavía, preso de la alienación capitalista, «juntando la revolución dispersa».

Con el grito en la boca también nos encontramos en otro capítulo de esta novela, el que lleva por título «Violencia». Allí aparece un conjunto de voces y tonos capaces de reconstruir un itinerario por nuestro territorio al hilvanar la serie de las vidas precarias, destrozadas, puestas en riesgo no sólo por la marginalidad y el abuso de la fuerza por parte de otro individuo o del Estado mismo, sino también en peligro por el ejercicio de la violencia que arraiga sobremedida en las gestas patrias. Todo ello viene a reproducir formas de violencia entrelazadas; las mismas se acomodan a dicho recorrido que busca ser trazado, en principio, desde la defensa de Buenos Aires ante la invasión realista («El triunfo argentino» en *La lira argentina* de Vicente López y Planes de 1824), y que incluso se detiene en la frontera gaucha disputada constantemente a los malones (*El gaucho Martín Fierro* de José Hernández de 1872), capaz a su vez de poner en escena una sedimentación poética nacida desde el sucio barro de la Historia y cuya corrosión de la figura del prócer resulta fundamental (Néstor Perlongher en «Canción de amor para los nazis en Baviera» de 1980) hasta, finalmente, preguntarse, con Susana Thénon, «¿Por qué grita esa mujer?» (1987) o bien acordarse del asesinato de «Diego Bonnefoi» (2011) tal y como, «en tributo a su espalda», lo menciona Mariano Blatt.

Las dicciones de cada poeta se reconocen, como vemos, en las composiciones que cada capítulo pone a dialogar. Asignadora de sentido, partícipe del proceso de significación, la recuperación de la oralidad reacciona ante el decurso de la Historia. El recorte de la dimensión coloquial inserta, por lo tanto, lo histórico a través del habla, hace de las lenguas poéticas en las que habitamos desde mediados del siglo XIX y de las que incluso damos cuenta en la actualidad, un fondo de experiencia común destinado a las generaciones venideras. Cada uno de los poemas antologados, en cada uno de esos capítulos, le pasa la posta al siguiente, le ofrece una articulación de la oralidad con la que tal vez prosiga, a su modo, morosamente o vociferando, el poeta venidero. Así, para hacer referencia a la «Ciudad, ciudades: centro y barrios», el sujeto poético protagonista del apartado, intermitentemente, recopila los tonos de lo urbano. Reconocemos, en este sentido, un recorrido que se inicia en los suburbios cantados por Evaristo Carriego, que mira de soslayo al barrio de Flores de Enrique Cadícamo pero que, con Oliverio Girondo, se detiene ante «las chicas de Flores»; tampoco deja de admirar las publicidades del «jabón Cadum, ¿sabes », gracias a Tuñón, a la vez que reconoce, al amanecer, la presencia de los «serenos de ojos marchitos» como dice Ame-

lia Biagioni. Prosiguen su periplo, el poeta y su voz, «bajo el desierto spleen de Boedo» en verano y a la hora de la siesta que aporta Fabián Casas, hasta desembocar en la imagen del «perro moribundo» como escribe Anahí Mallol.

En esta antología los poetas tienden a reaparecer. Se vuelven, en algunos casos, constantes, promotores de una cierta cantidad de fulguraciones de sentido, a tono con una proliferación de tramas que motiva la apreciación de las diferentes inflexiones de sus voces. El apartado final del libro, asimismo, está destinado a reponer una breve biografía de cada uno de ellos. Estos poetas arman así constelaciones semánticas capaces de hacer alusión a un espectro de temas que les permite bascular desde una escena a otra colindante. Como si se tratara de personajes recurrentes, su emergencia en diferentes zonas de la antología habla menos del recorte inherente a toda antología que de una propuesta de lectura. Es decir, para evitar «el comienzo de la histeria lingual» como dice Fogwill en «Llamado por los malos poetas» (2004), Del Gizzo y Ruiz montan, con un determinado elenco de poetas, no una 'histeria' sino más bien una historia de la lengua poética cuya finalidad consiste en la realización, como señalan, de una «lectura transversal» en tanto que 'Meridiano' de la poesía argentina. Nos ofrecen una muestra de los diferentes caminos que toma la operación de significación en busca del sentido del poema; se trata de un aprendizaje de la lectura de poesía nunca acabado, destinado a descubrirnos la experiencia histórica de lo subjetivo no sólo por la cantidad de temas que pueda tocar de oído el poema sino, más que nada, porque su articulación con lo social resulta central en tanto que estatuto inseparable de la lengua.

Sobre los organizadores de la antología

Facundo Ruiz es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesor de Literatura Latinoamericana. Es investigador de CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), donde dirige el grupo Estudios Barrocos Americanos. Ha coordinado el volumen *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (2012, en colaboración con Pablo Martínez Gramuglia) y editado y anotado la poesía y cartas de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna, mas no funesta*, 2014) y las crónicas y textos varios de Carlos de Sigüenza y Góngora (*Mínimas multitudes. Infortunios, motines y polémicas*, 2018). Ruiz ha participado en el decimosegundo volumen de la *Historia de la literatura argentina* (colección dirigida por Noé Jitrik y a cargo de Jorge Montealeone en dicha edición) entre otros volúmenes colectivos.

Luciana Del Gizzo es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la materia Problemas de

Literatura Latinoamericana y es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Anteriormente, fue becaria doctoral y posdoctoral del CONICET, docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA), así como traductora y editora en organismos internacionales. Publicó varios artículos en revistas académicas y volúmenes colectivos. Es autora del libro *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires* (Madrid; Buenos Aires: Aluvión; En Danza, 2017).

Andrea Pezzé Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central

Mariana Oggioni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Pezzé, A. (2018). *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*. Guatemala: SOPHOS, pp. 303.

Andrea Pezzé inaugura su libro *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*, con dos frases importantes: «Este volumen quiere reflexionar sobre la producción policial en los países centroamericanos de lengua española. Se incluyen, por lo tanto, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá» (11). Así, deja en claro la matriz contra-hegemónica de su investigación: estamos frente a un trabajo rupturista. Por un lado, dedica un libro entero al análisis de textos policiales y algunos testimoniales que leerá bajo las lógicas con las que analizará el policial. Este último género literario ha sido desplazado de los estudios académicos por ser considerado paraliteratura o literatura de masas, y la escasa bibliografía académica que hay sobre el tema ha puesto la atención en sus referentes más canónicos, sobretudo dentro del ámbito francés y anglosajón. Sin embargo, esta literatura no deja de encandilar al mercado editorial, ya que es uno de los géneros más vendidos y leídos en el mundo desde su aparición en 1841 con el cuento de Edgar Allan Poe «The murders in the Rue Morgue». Por el otro lado, el trabajo de Pezzé muestra un corrimiento del predominio europeo y norteamericano dentro de los estudios occidentales al dedicarse a la literatura de países centroamericanos, siempre subordi-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-03-05
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Oggioni, M. (2020). Review of *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*, by Pezzé, A. *Rassegna iberistica*, 43(113), 195-200.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/018

195

nados a las literaturas rioplatense, colombiana, mexicana, brasilera, o bien, detrás del esplendor de la literatura cubana.

En la «Introducción», Pezzé aclara la no homogeneidad en la selección de los autores del corpus ya que la intención de su análisis está centrada en el debate por la identidad literaria, las formas narrativas y las tendencias en torno a la literatura policial producida en Centroamérica marcada por las guerras civiles, las luchas armadas y la violencia, lo que el mismo llama «sociedades pos-traumáticas» (18). En este corpus se encontrarán autores muy variados, más o menos conocidos, como Dante Liano, Sergio Ramírez, Beatriz Cortez, Rodrigo Rey Rosa, Rafael Menjívar Ochoa, Horacio Castellanos Moya y Franz Galich, entre otros. Realiza también un fugaz recorrido comparatista entre el surgimiento de la literatura policial en el ámbito anglosajón y el Cono Sur, y la situación centroamericana, enfatizando la tardía aparición del género frente al predominio de los poderosos y su ausencia en determinados momentos históricos. En este punto, Pezzé anticipa que su trabajo no utilizará la tradicional clasificación del relato policial entre «negro» y «clásico o de enigma» para dar lugar al análisis de su corpus desde las lógicas de la llamada *ficción paranoica*, término acuñado por el autor y crítico argentino Ricardo Piglia (1991). En este tipo de ficciones, el detective intenta desentrañar las estructuras de poder que tejen una conspiración a través de la codificación de signos ocultos que el Estado ha perpetrado. Este desplazamiento en las formas de leer las literaturas policiales centroamericanas está marcado, precisamente, por su interés en una lectura biopolítica, en donde considera que los elementos de la *crime novel* pasan a ser una teoría del conocimiento y no un mero juego intelectual. Desde esta óptica, el autor propone hablar de *ficciones panópticas*, ya que en su análisis combinará los elementos de la ficción paranoica policial con el concepto de *homo æconomicus*, planteado por Michael Foucault y que luego desarrollará con más precisión en el segundo capítulo.

El resto del libro se articula en cinco partes: «Sobre la literatura policial», «Clásicos y contemporáneos», «Sospecha, tanatopolítica y control social», «Policial de no-ficción» y «Testimonio y paranoia». Como es posible dilucidar en estos títulos, Pezzé comenzará su recorrido desde las concepciones en torno al género policial, pasando por los autores canónicos, la contemporaneidad, la interpretación crítica del género hasta el análisis de textos policiales y testimoniales centroamericanos.

El primero de todos los capítulos presenta las coordenadas teóricas que justifican su elección por el análisis *paranoico* de las ficciones centroamericanas, que había ya anticipado en la «Introducción» y que aquí desplegará con más exactitud. Comienza deteniéndose en las primeras manifestaciones del género, sosteniendo que la modernidad del mismo está íntimamente relacionada con el rol y la carac-

terización que se le ha dado al personaje del detective. Basándose en los postulados de Piglia, Pezzé encuentra en el detective clásico (como Auguste Dupin, creado por Poe) un paragón con el lector de la modernidad. El detective es capaz de leer todo lo que encuentra a su alrededor, desde los libros más absurdos hasta periódicos y revistas, de manera que su lugar en el mundo se encuentra mediado entre el saber popular y el saber culto. En este sentido, argumenta:

El detective como lector, [...] arma las cuestiones fundamentales del género y esta característica suya no se vacía ni se pierde en el tránsito de un tipo de policial a otro; no se altera ni siquiera el vínculo entre el lector de ficción y el real. Es como si Poe hubiera fundado todos los pormenores de esta sintaxis narrativa y Chandler los hubiera desplazado a la calle norteamericana [...]. (33)

Teniendo en cuenta estas consideraciones, corre la atención hacia el caso latinoamericano, analizando el nacimiento del género en Argentina en los años treinta, principalmente de la mano de Jorge L. Borges y Roberto Arlt. Siempre siguiendo la apuesta teórica de Piglia, sostiene que en ese país el policial aparecerá antes que en el resto de América Latina (con algunas excepciones), donde el *boom* de las series policiales será en los años ochenta cuando «la serie negra regresa a ser una opción literaria» (50). Explica que este fenómeno de vuelta sobre el policial, denominado por la crítica como *neopolicial latinoamericano*, estuvo marcado por las secuelas de lo social, en especial las dictaduras, las guerras civiles, la guerrilla y el narcotráfico. Como subgénero, fue novedoso ya que renovó las leyes clásicas del policial, entre ellas, puso la atención en el papel de la víctima del crimen (y no tanto en el detective), y/o se combinó con otros géneros (como la ciencia ficción o el *thriller*). Esta consecuencia de renovación en el policial latinoamericano tiene como causa la necesidad de encontrar formas aptas «para contar lo inefable, el misterio, lo ominoso» (50). A través de este camino, Pezzé reconfirma al lector su elección de análisis desde la óptica teórica de Piglia para leer las ficciones policiales centroamericanas. Sin embargo, no se detiene allí, ya que en el subapartado «La parte de Roberto Bolaño» explica que ciertas obras del autor chileno ponen de manifiesto los enunciados de la *ficción paranoica*. De esta manera, el primer capítulo se cierra con el análisis de algunos textos del autor como *2666*, *Estrella Salvaje* o *Los detectives distantes*, concluyendo que en su libro: «Piglia nos sirve de herramienta retórica y Bolaño de vehículo entre una misma idea de literatura y los escritores más importantes que decidimos trabajar» (68).

El segundo capítulo, «Clásicos y contemporáneos», repasa las primeras apariciones del policial en Centroamérica hasta la contemporaneidad. Considera que este espacio geográfico está desposeído de una tradición propiamente dicha de autores que hayan fomentado una es-

critura policial en líneas estéticas y teóricas particulares, destacando que entre los siglos XIX y XX el género había dejado de ser una práctica literaria (y, por ende, su regreso en los años ochenta). Divide esta sección en los siguientes subcapítulos «La novela negra», «La novela de enigma» y «Crimen y sociedad». Cada uno tratará el tema allí expuesto, analizando diferentes narrativas, como *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano (de Guatemala), *El cielo llora por mí* (2008) de Sergio Ramírez (de Nicaragua), *La muerte de Acuario* (2002) de Arquímedes González (de Nicaragua); *Peripecias de unas aprendices de detectives* (2013) de Rosa Mendoza (de Guatemala); y algunas obras de los autores Ronald Flores, Claudia Hernández y Mauricio Orellana Suárez. En su lectura, no sólo desarrolla un análisis a partir los puntos examinados en el primer capítulo, sino que también agrega la mirada biopolítica y el concepto de *homo oeconomicus* de Foucault.

El tercer capítulo, «Sospecha, tanatopolítica y control social», encierra el análisis de las obras donde la política ocupa un rol central, donde los cuerpos son amenazados y castigados por las instituciones sociales, donde la corrupción y el control siempre están al acecho. En la primera parte, Pezzè se dedica a un conjunto de textos literarios del autor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. En una segunda parte, refiere a otras obras centroamericanas, como las del salvadoreño Rafael Menjívar Ochoa, donde considera que el procedimiento policial paranoico es evidente. En el tramo final, que subtitula «Action novels», analiza las narrativas del salvadoreño Horacio Castellanos Moya y las del guatemalteco y nicaragüense Franz Galich. Antes de adentrarse en la lectura del corpus, comienza con una mirada teórica de algunas películas de acción del cine norteamericano, considerando que tales manifestaciones industriales fortalecieron (y fortalecen) las ideologías dominantes que armaron ciertos estereotipos sobre ‘el enemigo’, casi siempre moro, comunista, o latinoamericano. Sostiene que la gramática de estas obras filmicas se plantea a partir de una amenaza constante alrededor del héroe protagonista. Una vez expuestos estos elementos, Pezzè compara esta industria del cine con las obras de los autores antes mencionados, en las cuales el rol del detective se vuelve negativo y violento ya que debe huir de las conspiraciones tramadas en su contra por determinadas instituciones sociales. Para completar este análisis, se vuelca nuevamente sobre la teoría de Piglia del *complot* y la idea de Beatriz Sarlo sobre el Estado.

En el cuarto capítulo, «Policial de no-ficción», Pezzè comienza con un repaso de la relación entre la literatura policial y el género periodístico, centrándose en la impronta Rodolfo Walsh. Luego, el capítulo se divide en tres subapartados que se titulan de la misma forma que las obras que analiza en cada uno. En el primero, lee «Castigo divino» (1988) del nicaragüense Sergio Ramírez, agregando al análisis otras dos colecciones de cuentos del mismo escritor, «Catalina y Catalina» (2001) y «Flores oscuras» (2013). Luego, continúa con

«The art of political murder» (2007) del neoyorquino (de madre guatemalteca) Francisco Goldman. Concluye este capítulo con la lectura de «Noviembre» (2015) del salvadoreño Jorge Galán. Lo destacable aquí es que Pezzé coloca a estas dos últimas obras por fuera del típico policial centroamericano, ya que no ahondan en el miedo biopolítico paralizante que sí caracteriza las narrativas de esta porción del continente americano.

El libro llega a su tramo final con el quinto capítulo «Testimonio y paranoia» y, como lo anticipa su nombre, el estudio se fija en el género testimonial en particular. El autor aclara que su objetivo no es profundizar sobre sus cuestiones teóricas y estructurales, sino que el mismo le brinda las posibilidades de ser leído con algunas claves de la novela negra, es decir, desde una perspectiva social. Primero, en el subapartado «La frontera», repasa la importancia de este género en Centroamérica por su relevancia histórica, ideológica, moral y política, trayendo a colación algunos ejemplos de escritura testimonial como la de Rigoberta Menchú (en Guatemala), la de Tomás Borge (en Nicaragua), o la de Miguel Barnet (en Cuba). Luego, en el subapartado «La literatura de la verdad. Testimonio y policial», revé otras consideraciones críticas y teóricas como las de Beatriz Sarlo, Pilar Calveiro, Silvia Rodríguez Maeso o Rosa María Grillo sobre el testimonio en Latinoamérica (en general) y su impronta en la historia cultural. Pezzé encuentra que el policial y este género son potencialmente compatibles e influenciados en la literatura de un continente que aun hoy intenta sanar las heridas de la violencia. Por último, en «Policial y testimonio» analiza las novelas *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, a las que considera «un compendio de las reflexiones sobre el régimen de sospecha, la tanatopolítica y la doble dimensión de una literatura de la verdad que se dieron en Centroamérica a partir del fin de las guerras sucias» (242).

La novedad de este libro es la recuperación y conexión de las narrativas policiales y testimoniales centroamericanas con la lectura teórica de Piglia, siempre adjudicada al análisis de las literaturas policiales canónicas (sobre todo rioplatenses). Esto, sumado a la lectura biopolítica, permite poner en valor el arte de lo social, de la denuncia y del dolor encontrado en la literatura de países como Guatemala, San Salvador, Nicaragua y Honduras. Estamos, así, frente a un libro innovador en su metodología, contrahegemónico en la selección del corpus y fascinante por su interés en lo social centroamericano, un continente que aún está buscando y redescubriendo sus potencialidades interiores. Andrea Pezzé, un reconocido investigador italiano de literatura hispanoamericana, logra, de manera lúcida y clara, leer la literatura policial y testimonial de esta porción del mundo marginada y hasta olvidada no sólo por los poderosos de occidente, sino también por sus pares latinoamericanos.

Nelly Richard

Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Guatemala: SOPHOS, pp. 303.

En Chile, desde octubre 2019 se asiste a violentos enfrentamientos a raíz de las protestas que pedían más justicia social. Estos duros choques entre manifestantes y policías dejaron decenas de heridos. A las manifestaciones que se han realizado por todo Chile hay que añadir las que denuncian la violencia machista. En 2019 se perpetraron 41 femicidios, aunque algunas organizaciones elevan el número a 58. De acuerdo con el último reporte del Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH), 478 uniformados han sido querrelados por sus acciones represivas durante las manifestaciones que todavía continúan, 369 de esos casos son por torturas y malos tratos y 79 por violencia sexual en contra de miles de niñas y mujeres, lo que incluye desnudamientos, amenazas, manoseos y cuatro violaciones.

Dentro de este marco, *Abismos temporales* es un libro imprescindible y, como se señala en la contraportada, «urgente y necesario en el actual contexto de redefiniciones de los cuerpos, sexos y géneros propulsado por el feminismo». El texto relata una historia de conflictos socioculturales que relacionan feminismo, teoría de género, arte y política de una manera inédita. El libro recoge una heterogeneidad de materiales, que evidencian las relaciones entre política y estética. Los ensayos de Nelly Richard presentan varios escritos de distinta naturaleza: entrevistas, reseñas, artículos, ponencias que abren nuevas interpretaciones en relación al posporno, el tra-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-02-13
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Regazzoni, S. (2020). Review of *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*, by Richard, N. *Rassegna iberistica*, 43(113), 201-204.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/019

201

vestismo (desde Lemebel a Felipe Kast) y a términos como género, feminismo y queer.

Nelly Richard (1948, nacida en Francia, residente en Chile) es una teórica cultural, crítica, ensayista, académica, autora de numerosos libros y fundadora de la *Revista de Crítica Cultural*. Richard ha trabajado para abrir, facilitar y profundizar el debate cultural durante la dictadura y la transición a la democracia. Ha sido muy importante en la diseminación por América Latina de la obra de pensadores e escritores contemporáneos importantes como Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini, Jacques Derrida, Ernesto Laclau, Frederic Jameson, Jesús Martín Barbero y Diamela Eltit. Su obra se coloca en las fronteras entre la crítica literaria, la historia del arte, la estética, la filosofía, y la teoría feminista. Una vez retornada la democracia, fue directora de la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008) donde inició investigaciones vinculadas al pensamiento poscolonial y a la teoría de género, continuando su rol como figura destacada en el movimiento feminista de Chile iniciado a mediados de la década del 80. En la actualidad trabaja en la Universidad ARCIS en Santiago de Chile, es miembro del Claustro de Profesores del Doctorado con mención en Estética de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, y del Consejo Asesor del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Princeton.

Abismos Temporales se estructura en cinco partes y empieza su reflexión a partir del Primer Congreso de Literatura Femenina del año 1987, siguen las atrevidas lecturas de las contorsiones travestis de los años de la dictadura y la transición con una entrevista con Pedro Lemebel, hasta llegar a las resistencias de hoy con una teoría queer a la que le cuesta enfocar las corporalidades disidentes del Sur. Richard se mueve entre la academia y las políticas de la memoria, la teoría feminista, las artes visuales y la crítica cultural, escribiendo siempre en oposición a las estructuras de la tradición disciplinaria. Lo que emerge es su pasión por el ensayismo que considera como una posibilidad de expresión que «tantea, conjetura, expone sus procesos de creación con una poética que se escapa de la lengua mayoritaria» (contraportada).

La mezcla de materiales y teorizaciones distintas entre académicos y periféricos es lo que permite estudiar fenómenos que escapan a la lógica del mercado cultural y de ciertos discursos políticos, y que, al menos en el tiempo que N. Richard los escribió, pasaron relativamente inobservados. Este es uno de los méritos del libro: trazar un recorrido 'propio', excéntrico, pero no por eso menos certero. Un panorama con debates cruciales sobre arte, política y género en los últimos treinta años en Chile.

Finalmente me parece importante recordar, con Nelly Richard, que el feminismo no es uno sino múltiple, con varios enfoques y prácticas que lo diversifican internamente.

La puntual selección del material estudiado y el rigor interpretativo nos recuerdan que Nelly Richard ha mantenido durante todo su trabajo intelectual una marca feminista junto con una configuración ensayística que responde a un lugar por fuera de los disciplinamientos formales de los géneros tanto en su dimensión teórica y crítica, como desde sus proyectos editoriales que albergaron aportes fundamentales para el pensamiento en Chile y Latinoamérica.

Jimena Néspolo

Las cuatros patas del amor

Adriana Mancini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Néspolo, J. (2019). *Las cuatros patas del amor*. Buenos Aires: Editorial Caterna, pp. 152.

Las cuatro patas del amor de Jimena Néspolo es una compilación de relatos editados en Barcelona en 2018 y en Buenos Aires en 2019. Néspolo sorprende otra vez con el tenor de su narrativa como ya lo hiciera con sus ensayos y sus poemarios. Aun inconclusa la serie *Pentalogía de Artemisa* – solo fueron publicados en Buenos Aires *Episodios de cacerías* (2015) y *Círculo polar* (2017) – salen a la luz 12 cuentos que traen consigo un Galardón otorgado para su categoría en la 59° edición del Premio Casa de las Américas. Estos relatos exigen una lectura atenta; van armando su totalidad a partir de fragmentos de la historia estructurados en párrafos que introducen otros personajes y otras coordenadas espacio-temporales. Y aunque el lector deba armarlos para completar el argumento y el fin lo encuentra emboscándolo o lo abandona *sin anestesia*, la historia narrada lo seduce más por su crudeza que por su tersura. La escritura es llana y directa, aunque se permita ciertas licencias que dan un matiz singular a la configuración del personaje correspondiente o desestabilizan el discurrir de la narración. Sea como ejemplo ciertas palabras que usa el personaje protagonista de «La sustancia», una joven abusada por su familia, entregada a la prostitución, perseguida y violentada, tratada como un animal por un «Innombrable que me puso el *bozal* y me dio una buena sacudida» (65; resaltados añadidos). Este personaje busca salvarse trepando a un árbol o incluso trata de «armar un buen cuento donde ése se pierda, bien: esos días están ganados, puedo ser» (62), mientras su decir se trastoca esperando la muerte:



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-09-19
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mancini, A. (2020). Review of *Las cuatros patas del amor*, by Néspolo, J. *Rassegna iberistica*, 43(113), 205-208.

Apenas lo vi, lo supe. Bien: éste el problemica y ésta es la hórica. Las seis en punto. Y ya me pierdo, mi piérdico, digo. Que no. Que sí, pero que no...Conque así estamos. Para huir mejor empecé a ser lévida. Lévida, digo. Perdón. La estrategia de la transparencia. Quizá así no me vea y... (66)

Otro recurso ya ensayado en narraciones previas y, por lo tanto, de cierta incidencia en la estética de la escritora, es incorporar párrafos de otro registro - en general de predominio poético - que, aunque aparezcan tachados, no pueden obviarse ni dejar de ser incorporados como dadores de sentido en el contexto del argumento. Así el tejido de voces que compone el texto aporta una hebra, una voz inestable cuyo origen es incierto pero que paradójicamente su tachado resalta. Este recurso aparece en «La oscuridad será tu sombra», un relato que despliega la relación ambigua entre un electrodoméstico - una heladera - que porta pintada en su carcasa la leyenda que se anticipa en el título del cuento y una joven periodista que busca dilucidar la razón y el significado de esa frase.

Asimismo, cierto léxico con aire vetusto con respecto al contexto, aunque pertinente, se incrusta con precisión en alguna de las frases del/la narradora que describen ciertas escenas, desviando por un instante el tono dominante donde el lector se habría apostado para configurar su lectura. Por ejemplo, el término 'presteza' utilizado para cualificar la forma de levantarse de una mujer encinta de apariencia singular que espera en una sala improvisada de una obstetra; o el uso de figuraciones retóricas superpuestas, como el oxímoron que amplía la connotación de la hipálage para dar cuenta de una tarde determinada - «una tarde tediosa y fecunda» (67) - en la que, a su vez, el término 'fecunda' que la califica augura un buen argumento para el relato. Estas puntualizaciones pertenecen a «Las cuatro patas del amor», un cuento cuyo párrafo inicial alcanza el punto álgido en belleza narrativa para la descripción de Inés Heredia, inolvidable personaje de Jimena Néspolo.

Varios son los ejes temáticos que despliegan los relatos, todos tienen su dosis de intriga argumental y atracción narrativa, incluso cierra el libro un relato que recupera el horror de la última dictadura militar en Argentina. La presencia en el argumento de una escena presidida por un automóvil marca *Ford Falcon* estacionado en el frente de un edificio es un emblema identificatorio inconfundible de esa época. No falta tampoco el rastro fantástico en un objeto que destella en «El huevo de Neus» ni el meta-referencial en «Bata rosa pálida mayéutica». Pero, cabe destacar que entre los doce cuentos hay cuatro cuya temática compromete la relación de los humanos con los animales. De diversas maneras, gradualmente, se van presentando situaciones inquietantes que contrastan con el ingenio o la ironía de los títulos que las anuncia. «Dulzuras en familia» presenta a un ma-

trimonio y su hija residentes en la precordillera de los Andes que adoptan como miembros cercanos de familia – y los nombran como tales y los cuidan con devoción – a unos animalitos a los que llaman «conejos» (13) pero que en realidad son cuises – una suerte de roedor salvaje que cava sus cuevas bajo tierra destruyendo campos y jardines y se reproduce vertiginosamente. «La conciencia de los pájaros» otorga el punto de vista del relato a un grupo de palomas que supieron ser palomas mensajeras y en su presente animal narran la cotidianidad de su dueño y la mujer. «La mujer del Dorado» avanza con una escena final erótica entre una mujer que conserva su juventud gracias a sus baños diarios en las aguas de un estanque, hasta que se descubre que acompaña su desnudez un enorme y bellissimo pez de la especie *Salminus Brasiliensis*, llamado comúnmente Dorado, que nada provocativamente entre sus piernas. El último relato de esta serie es el ya mencionado «Las cuatro patas del amor» que otorga su título al libro. La importancia de este relato, más allá del estupor que desencadena en el lector, es que desafía una ley de la naturaleza acerca de la imposibilidad de cruzar especies diferentes con la única excepción del burro y la yegua, mezcla de la que resulta la mula, un ser híbrido sin posibilidades de reproducción y, con menor frecuencia, la burra y el caballo de cuya unión nace un animal también híbrido llamado burdégano.

El embarazo de Inés Heredia, la mujer que espera a la obstetra y que se levanta del sillón de la sala de espera «con presteza» (67), es anómalo. La obstetra descubre atónita el origen del padre de la criatura por nacer y la parturienta, al borde de parir, se escapa rumbo al monte y el cuento finaliza. Lo que hay que considerar en este caso es que si bien esta ficción desafía la ley de la naturaleza acuerda con aquello que la filosofía ha concebido como dable para el fin de la Historia. Giorgio Agamben en «Snob», uno de sus ensayos recogidos en *Lo abierto. El hombre y el animal*, refiere a los conceptos impartidos por Kojève en el curso sobre Hegel, correspondiente a los años 1938-39, con la siguiente cita: «Así, el retorno del hombre a la animalidad no aparece como una posibilidad futura, sino como una certeza ya presente».¹

¹ Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. de F. Costa y E. Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 25.

Davide Barilli

Cuba. Altravana, nel cuore di una città perduta

Francesca Valentini
Università degli Studi di Trieste, Italia

Recensione di Barilli, D. (2019). *Cuba. Altravana, nel cuore di una città perduta*. Roma: Giulio Perrone Editore, pp. 222.

Il testo del giornalista e scrittore Davide Barilli, *Cuba. Altravana, nel cuore di una città perduta* pubblicato da Giulio Perrone Editore si inserisce in quello che ormai sembra essere un *corpus* nutrito di opere italiane sull'isola caraibica, figlia della Revolución del '59. In occasione del 500° anniversario della fondazione de La Habana, Barilli presenta un testo che si colloca a metà tra la forma saggistica, la testimonianza e il romanzo-reportage. Già autore di *Le cere di Baracoa* (2009), *Carte d'Avana* (2010) e di *La ragazza di Alamar* (2012), con *Cuba. Altravana* Barilli si immerge nuovamente nel contesto socioculturale di un'isola che non smette di esercitare il proprio fascino. Cosciente del modulo abusato delle pagine diaristiche che molti viaggiatori hanno sentito l'esigenza di scrivere durante o una volta tornati da un soggiorno nella capitale *de los barbudos*, Barilli si prefigge come obiettivo quello di andare oltre la facciata turistica, oltre i luoghi comuni di un sistema che da sessant'anni attira l'attenzione del mondo intero. Lo scrittore parmigiano non sconfina in territori editorialmente fortunati come quello del *realismo sucio* inaugurato da Gutiérrez, ma si focalizza su quella cultura cubana che rimane ai margini delle narrazioni contemporanee sull'isola. Il testo, diviso in capitoli tematici, si sposta lungo le vie della capitale alla ricerca degli antri nascosti, delle contraddizioni, delle difficoltà quotidiane, alla ricerca delle tracce di un passato che sembra essere sul punto di essere inghiottito da una costante ingerenza



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-12-03
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Valentini, F. (2020). Review of *Cuba. Altravana, nel cuore di una città perduta*, by Barilli, D. *Rassegna iberistica*, 43(113), 209-212.

straniera. Viaggiatore nel tempo, Barilli ripercorre le sue memorie per focalizzarsi su quelli che sono stati i cambiamenti più evidenti e che, a suo parere, rischiano di compromettere la stessa anima cubana: l'abbandono dei luoghi storici della città a favore delle strutture più moderne ed attrezzate, l'evoluzione nel sistema delle comunicazioni, il crescente desiderio dei giovani di affrancarsi dall'arretratezza tecnologica del Paese. La scrittura di Barilli è «un invito ad avventurarsi e a perdersi nelle strade dell'Avana», ad abbandonarsi alle memorie di «un passato eroico e sgangherato e un presente confuso» (111). Il testo analizza quelle che sono le conseguenze dell'evoluzione storica in un Paese che sembra essere rimasto bloccato in un limbo temporale frutto dell'embargo, della chiusura e delle difficoltà economiche: i luoghi comuni sul paradiso tropicale richiamano alla mente immagini stereotipate come quelle delle vecchie e coloratissime Chevrolet degli anni Cinquanta, dando al turista l'illusione di un salto nel passato, di un'occasionale ed estemporanea sospensione della realtà. Barilli invece si sofferma su quelli che sono stati i mutamenti che, a volte impercettibilmente a volte in maniera macroscopica, hanno cambiato il volto della capitale cubana: si sofferma sull'opera di restaurazione portata avanti da Eusebio Leal Spengler, il quale nel 1981 ha iniziato ad adoperarsi per un'intensa operazione di restauro degli edifici de La Habana Vieja, divenuta, anche grazie al lavoro dell'*Historiador de Cuba*, patrimonio dell'UNESCO (1982). Tuttavia, segnala lo scrittore, il profilo storico della città ha perso la propria essenza a favore di una dimensione spendibile dal punto di vista turistico, riducendo progressivamente la presenza dei residenti per lasciare spazio ad esercizi commerciali e turistici. Il Malecón, storico lungomare avanero, è un altro esempio dell'ingerenza della modernità: la ristrutturazione degli edifici che si affacciano sul mare segue la via di una modernità architettonica che non si sposa con quella che è l'immagine storica della città, privandola della «decadenza fascinosa che caratterizzava il leggendario lungomare avanero» (35). *Cuba. Altravana* si inoltra nei quartieri rimasti ai margini di questa modernizzazione, riscopre quella dimensione culturale che è ancora portatrice dello spirito cubano: accanto alle informazioni legate alla quotidianità degli avaneri e ai problemi dovuti alla mancanza di risorse, Barilli esplora quello che è il mondo dell'arte e della letteratura cubana per offrire un affresco di quella che è la ripercussione estetica della modernità incipiente. Lo scrittore inserisce nel testo i suoi colloqui con Pedro Juan Gutiérrez, simbolo dello scrittore conosciuto e amato all'estero, ma anche con autori come Ahmel Echevarría o Emerio Medina. Sono questi ultimi a costituire lo snodo più interessante del testo di Barilli poiché rappresentano quella città che il turista non vede, che non è entrata a far parte di un mercato editoriale interessato a suscitare un interesse legato esclusivamente a tematiche facilmente vendibili. Se il profilo della

città è cambiato, anche la cultura sta cambiando a Cuba: la Feria Internacional del Libro ha assunto le sembianze di una festa popolare con bancarelle straripanti di souvenir calcistici, le opere più richieste sono legate al mondo dell'informatica e della scienza, tuttavia c'è ancora un gruppo di intellettuali che ha come ambizione quella di produrre vera cultura, che lavora per salvare la preziosa eredità del passato e, a tempo stesso, per tracciare il cammino di una nuova estetica cubana. Le voci degli autori con cui Barilli conversa rimpiangono lo studio di Carpentier, di Lezama Lima e denunciano come spesso «tutto si riduce alla ricerca di un ponte immaginario che unisce lo scrittore al successo economico e si scrive solo per questo scopo e non per produrre quella letteratura che questa regione specifica del mondo potrebbe generare» (191). Medina sostiene: «Siamo barocchi, anche se non vogliamo riconoscerlo» (191), sottolineando l'esigenza per la cultura cubana di un ritorno alla propria essenza, alla propria dimensione estetica a prescindere dal mero interesse economico. *Cuba. Altravana* è pertanto un'opera che si inserisce nel contesto letterario italiano spogliando lo stereotipo che il mercato editoriale ha costruito attraverso le scelte traduttive: Barilli mostra al lettore italiano la faccia di una La Habana che va al di là delle immagini forgiate in questi anni dai numerosi volumi dedicati alla città cubana e dalla scelta di tradurre opere che, a prescindere dalla loro qualità artistica, potessero avvalorare l'idea di una Cuba paradisiaca e perduta a tempo stesso.

María Hortensia Troanes

El límite y la gracia

Silvana Serafin

Università degli Studi di Udine, Italia

Reseña de Troanes, M.H. (2019). *El límite y la gracia*. Buenos Aires: Vinciguerra, pp. 130.

Saludo con particular emoción el presente poemario *El límite y la gracia* de María Hortensia Troanes porque después de la colección poética *Escalas* (2002) y el volumen bilingüe de poemas *La sala de los mascarones de proa | La sala delle polene* (2010), tenía curiosidad de ver si la opinión positiva expresada inicialmente sobre su capacidad creativa quedaba corroborada. Debo decir que mi satisfacción es total, ya que el valor de los poemas, analizados desde un punto de vista estético y de contenido, va más allá de mis expectativas. El juego léxico y connotativo que surge de reflexiones profundas sobre los valores de la vida entre el 'límite' y la 'gracia', custodiado y fortalecido por la memoria de la poeta, se extiende simultáneamente al misterio de la creación en un anhelo por lo absoluto que, pese a quedarse sin respuestas, se continúa indagando para encontrar consuelo. Una excavación autobiográfica consolidada en la construcción de una memoria «Ya enriquecida | Por el tiempo» (88) y una geografía particular que, con palabras de Daniel Alejandro Capano, es «personal, íntima, en la que (la poeta) viaja diferentes espacios por medio de sus sensaciones» (posfacio 129). En ella, el uso del mito tiene una función hermenéutica evidente, capaz de ir más allá de la estrecha esfera personal para extenderse al macrocosmos a través del laberinto simbólico de la palabra, no siempre capaz de satisfacer la ansiedad de conocimiento. Los versos «¿Sacia su sed el hombre | En sus decires?» (41) lo demuestran claramente. Sin embargo, la palabra, que envuelve «Con las plumas del ángel», tiene el poder de sorprender a María Hortensia Troanes - «En aquella vertiente prime-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-01-07
Published 2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Serafin, S. (2020). Review of *El límite y la gracia*, by Troanes, M.H. *Rassegna iberistica*, 43(113), 213-216.

ra | Cuando te contemplé con estupor», desafiarla «arcaica | En las alas abiertas de un ave palaciega», «En las trizas del mar | En las trizas del sueño» (37). Una palabra, cuyo impacto poético procede de su concisión y esencialidad, modulándose en los recuerdos de un tiempo pasado, en la observación de la naturaleza externa e interna, donde emerge el misterio del ser y el no ser, «Dónde | La calma | Los sosiegos || Dónde | La angusta humildad | La humildad angusta | Del vuelo sabio de los pájaros | Al atardecer || Dónde» (33). La repetición del verso enfatiza el área limitada de la humildad, un privilegio de muy pocas personas, dentro de un lugar que no está bien identificado, o más bien pertenece al ámbito de lo arcano que rodea a la humanidad. Toda la colección es un canto a la Poesía que «Cayendo aquí y allá | Con sus fragmentos cantos | En grito riesgo para el osado salto || Alcanza contemplar-nos | En las criaturas de este mundo?» (42).

A pesar de la pregunta que subraya la duda propia de la especulación filosófica, destaca la esperanza de reflejarnos en el otro, para penetrar en el abismo de la esencia individual. Dedicado a la memoria del padre, el libro comienza con un «Preludio» muy significativo, donde se citan distintas poesías de Milosz y, además, el fragmento de la película *Lotna* de Andrej Wajda. A través de interpretaciones múltiples y diferentes sobre los conceptos de límite y gracia, se establece una empatía inmediata con el lector, que entra así *in media res* abordando con interés el primer núcleo de ocho poemas («Sed», «Lugar», «Necesidad», «Tiempo», «Ámbar», «Yllina», «Imagen», «Grullas»), incluido en la sección «El límite y la gracia». Se investigan numerosos problemas con versos ágiles e incisivos: desde la antigua inquietud del hombre, hasta la búsqueda constante del conocimiento a lo largo del tiempo y el espacio, el mito y la historia, para encontrar «La libertad en su hamaca | Vulnerable» (23), la necesidad de capturar la «leve dulzura metafísica» (38) de la poesía, de recordar el tiempo que, inexorablemente, se vuelve testigo del paso del hombre en la tierra, «Nosotros | Carne, hueso, alma» (42).

La segunda parte, «Playas de las conchillas», está compuesta por seis poemas («Pueblo», «Gritos», «Una rosa», «Manojo», «Instante», «Manantial»), donde Troanes invoca la palabra para describir la belleza de una playa blanca (69), hacer volar el alma más allá de la inmensidad del cielo (65) «Pretendiendo subir la escaleras | Del Adivino» (73), interpretar «¡Un grito! | En la apariencia de inmortalidad | Del camino de tierra» (78) procedente, quizás, de la infancia para alcanzar «Tal vez otro lenguaje | Más allá del lenguaje» (84). Precisamente en la infancia, inextricablemente ligada a la presencia del padre, la poeta descubre el encanto del mundo natural y, con él, la poesía: «En cuclillas | Inocente | curiosa | Y en silencio | Recibí la poesía | Después... | ¿Jamás así tan verdadera?» (96).

En la tercera sección «Monólogo de Colón antes de las sirenas-musas», los cinco poemas («Manzanar», «Manolo», «Mensaje», «Andrei

Rubliov | Andrei Tarkovski», «*Divina Commedia*») son un himno a los personajes históricos que contribuyeron a su formación cultural y poética. A su vez, ella logra dar forma a «El límite y la gracia de lo humano en la Tierra | Y la promesa de un más allá | Imposible | De aprehender con la sola razón de los sentidos» (126). Es interesante subrayar, además del cuidadoso epílogo de Daniel Alejandro Capano, la inicial carta de la Dra. Graciela Maturo en la que se refiere a ese poemario destacando que, más allá de los temas predilectos de la autora - tiempo y eternidad, historia y geografía en una relación intercambiable, lirismo de la palabra -, «el libro canta y cuenta» (8). De hecho, no siempre es fácil encontrar dentro de una colección poética una unidad narrativa precisa gracias a la cual la palabra, a pesar de su sobriedad, entra en acción como discurso representando el momento que condensa los pasos temporales de un evento y haciendo comprensibles dentro de él tanto las acciones previas como las posteriores.

Una Poesía de los lugares, la de María Hortensia Troanes, real y concreta, pero también metafísica: la mirada, implosionada en la profundidad del ser y al mismo tiempo en lo absoluto, comprende todas las contradicciones, incluso las de la conciencia. Básicamente, la función del poeta es la de captar la profunda esencia ética y estética de su entorno. Sin duda, en esta última colección de versos, se definen con fuerza y originalidad sus notables cualidades estilísticas, en un *continuum* evocador, vibrante por la explosión de luz, armonía y musicalidad. Se investiga el ser mismo de la poesía en su expresión histórica y sagrada, y del poeta capaz de manipular las modalidades del verso, que la 'Palabra' - más incisiva que nunca por la ausencia de superestructuras - convierte en sonoro.

Marco Neves José Cardoso Pires e o leitor desassossegado

Eugenio Lucotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Resenha de Neves, M. (2018). *José Cardoso Pires e o leitor desassossegado*. Lisboa: Guerra e Paz, pp. 175.

Passados vinte anos do falecimento, em 1998, de José Cardoso Pires, a sua fortuna crítica apresenta-se multifacetada e condizente com o prestígio de um autor que durante toda a segunda metade do século XX foi uma das vozes mais influentes do ambiente cultural português. Intelectual ativo na luta contra o salazarismo e, após a democratização do país, atento a desmascarar as aporias da nova sociedade, o seu olhar social e político nunca preteriu uma sensibilidade marcadamente novecentista para o questionamento da linguagem literária, resultando na escrita essencial e na palavra polida, elementos distintivos da sua caligrafia. Não admira, portanto, a quantidade de leituras que se têm debruçado sobre os aspetos mais variados desta produção tão densa, encontrando um terreno fértil para diferentes abordagens teóricas e filológicas. Neste panorama, o estudo recente de Marco Neves contribui para a definição da cartografia cada vez mais complexa da recepção de Cardoso Pires ao trabalhar na oposição entre uma visão ideológica e uma pós-modernista dos seus romances.

A semântica geográfica não surge por acaso: *José Cardoso Pires e o leitor desassossegado* procede na análise da obra cardosiana seguindo vários roteiros traçados num «mapa» imaginário que «esconde muito do que nos espera» (22) e busca reconstruir as estratégias narrativas do autor à luz de novas relações hermenêuticas, fazendo do inesperado a marca estilística de



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2020-03-24
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lucotti, E. (2020). Review of *José Cardoso Pires e o leitor desassossegado*, by Neves, M. *Rassegna iberistica*, 43(113), 217-220.

Cardoso Pires. O estudioso avalia toda a tradição crítica dialogando com os textos de, entre outros, Maria Lúcia Lepecki, Eduardo Prado Coelho, Petar Petrov, Eunice Cabral, Ana Paula Arnaut e Maria Alzira Seixo, para chegar a uma interpretação que identifica no leitor o alvo privilegiado da tensão autoral em vista da transformação da realidade pelo meio literário. É esta a intuição que sustenta um estudo articulado em cinco capítulos, os primeiros três dedicados aos aspetos teóricos da análise, onde sobressai a ideia de crítica como investigação, o quarto e o quinto a propor uma reflexão sobre os espaços, circulares ou retilíneos, do texto cardosiano.

Após um rápido *excursus* pelas contribuições teóricas que trouxeram à atenção da crítica literária a importância do papel ativo do leitor, observa-se em Cardoso Pires «um conjunto de estratégias para caçar todos os leitores e torná-los ‘leitores modelos’» (47), ou seja, leitores atentos e informados, capazes de participar no processo de significação do texto. Cardoso Pires efetuará assim uma manipulação do horizonte de expectativa do leitor, obrigando-o «a trabalho redobrado para ver o que está por baixo da superfície» (95) e acompanhando-o de facto numa aprendizagem que não é tão-somente finalizada ao texto, mas indica a capacidade da literatura de abrir percepções inéditas da realidade: as «estratégias de actuação no leitor» (21) seriam assim o sinal mais claro do engajamento da literatura cardosiana.

O *desassossego* presente no título, categoria indissoluvelmente ligada à experiência pessoana, transfere-se do autor (ou do semi-heterónimo) para o leitor: este se encontraria envolvido numa cumplicidade nunca confortável com aquilo que o desdobramento narrativo tenciona *mostrar-lhe* mais do que *contar-lhe*. O desassossego torna-se assim o motor da descodificação e reconstrução dos significados, propedêuticas para o alcance de uma consciência renovada face ao mundo. É o caso, dentre outros, do romance policial *sui generis* explorado em *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, onde a reversão das coordenadas tradicionais do género provoca um efeito de estranhamento, enquanto o questionamento do contexto que catalisa a ação transcende as regras do jogo literário: «o regresso à ordem habitual existe, mas esse regresso é visto como incomodativo pelo leitor. Assim, este é convidado a mudar as coisas no mundo real» (96).

Sendo este novo modo de olhar para o leitor o fio condutor que norteia a reflexão de Marco Neves, o livro estrutura-se a partir da convergência de tópicos familiares para o romancista como a viagem e a investigação, o desmascaramento das estratégias de poder e a oposição problemática entre aldeia e cidade. A atenção peculiar que Cardoso Pires dirige à cidade de Lisboa tem o poder de desencadear o estudo: em obras como *Balada da Praia dos Cães*, *Alexandra Alpha* e *Lisboa, Livro de Bordo* a cidade torna-se logo objeto de uma *poiesis* voltada a abranger exemplarmente, numa dupla metonímia,

aldeia e país: “temos uma capital à imagem duma aldeia que é Portugal” (115). O autoritarismo no poder condena o país à estagnação até transfigurar a capital sufocando a sua vocação de cidade, que no imaginário cardosiano é espaço de liberdade, possibilidade e vivacidade intelectual, conferindo-lhe as formas de uma grande aldeia: no capítulo *Fuga para a Cidade* Neves aproveita a clássica polarização entre os termos para desvendar o convite de Cardoso Pires a operar um caminho de emancipação que leve “o leitor [a] descobrir a cidade que se esconde (ou que se pode criar) por trás desta aldeia imposta” (141). O percurso da aldeia para a cidade, ou seja, a tensão humanista e emancipadora que busca atingir uma identidade mais livre através das capacidades (cri)ativas do homem, “é uma tentativa de quebrar o círculo, de fecundá-lo para que se avance e mude o mundo – mas esta fecundação e quebra é feita através de mais círculos” (158).

A construção tipicamente cardosiana de enigmas e crimes remete para uma representação da realidade que se dá de facto, como em *Alexandra Alpha*, por *círculos fechados* nos quais se pretende “instaurar uma linha, sem, no entanto, se deixar enleiar em explicações e optimismos históricos despropositados” (142). A noção de linearidade, associada à ideologia, é alvo privilegiado de atenção no estudo em apreço: após ter considerado as suas inevitáveis contradições, evidencia-se o movimento dialético que leva Cardoso Pires a recuperar essa linearidade como único antídoto de que dispõe o leitor para superar a estrutura espiralada da realidade e do romance. Trata-se afinal de uma leitura otimista da poética cardosiana que destaca um forte substrato ideológico e progressivo que rege a substancial autonomia do autor em relação a escolas literárias e a praxe de experimentação estilística, sem desmentir a importância da dúvida frente às certezas. Neves não nega a aproximação do pós-modernismo por parte do autor, mas considera-a unicamente em relação ao uso de determinadas técnicas narrativas; contudo, em relação à sua carga ideológica (ou mais propriamente anti-ideológica), transparece uma consideração da escrita de Cardoso Pires notavelmente afastada desta sensibilidade, a cujos pressupostos de resto não são poupadas críticas.

Ecoando a *Heterodoxia* de Eduardo Lourenço, Marco Neves elaborava uma tensão “que não abdica da ambiguidade, mas não cai na tentação da explicação niilista da obra cardosiana” (155) ao restituir plenamente à interpretação de Cardoso Pires aquele sabor iluminista que o torna um dos mais lúcidos diagnosticadores da sua época. O estudo, portanto, combate ao lado do autor contra qualquer tipo de mistificação irracionalista, rumo ao desvendamento de mitologias textuais evocadoras de outras mitologias, cidadinas ou aldeãs. Na arquitetura literária complexa e questionadora de Cardoso Pires, outro aspeto que emerge nitidamente é a postura determinada em relação à palavra literária. Longe de qualquer ceticismo linguístico, o texto, ao agir sobre o leitor e ao torná-lo consciente, acompanhá-lo-ia num

percurso de progressiva emancipação; a palavra, a narração, encarregar-se-ia, portanto, da tarefa audaciosa de sair de si própria para adquirir um papel ativo na História, o que porventura se afirma como a contribuição mais ressoante do estudo em apreço.

Jon Kortazar (ed.) Bridge / Zubia: Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos

Frederik Verbeke

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Reseña de Kortazar, J. (ed.) (2019). *Bridge / Zubia: Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, pp. 410.

Un nuevo volumen dedicado a la cultura vasca ha pasado a integrar la colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la cultura de España» de la editorial Iberoamericana/Vervuert, con una mirada puesta en el otro lado del Atlántico. Dirigido por Jon Kortazar, catedrático de Literatura Vasca en la Universidad del País Vasco, *Bridge / Zubia: Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos* reúne un total de diecisiete trabajos realizados por investigadores de diversas universidades, abarcando un abanico de temas muy variado (literatura, pintura, escultura, cine, cómic, arte transmedia, canción), y tres aportaciones de creadores vascos que cuentan su experiencia en tierras americanas.

El volumen se presenta como una continuidad de las investigaciones recogidas en el libro *Autonomía e Ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, publicado a finales de 2016 por la misma editorial. Si en aquel momento se propuso una reflexión sobre las tensiones entre estética y compromiso político, entre autonomía literaria e ideología nacional, a las que se enfrentan creadores y artistas vascos, el nuevo volumen reflexiona también sobre la creación de identidades, pero se centra en las relaciones entre la literatura y la cultura del País Vasco y la de Estados Unidos. Unas relaciones complejas y a veces tensas, tal y como se pudo apreciar a finales del siglo XX en la



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2019-04-01
2020-06-19

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Verbeke, F. (2020). Review of *Bridge / Zubia: Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos*, by Kortazar, J. *Rassegna iberistica*, 43(113), 221-224.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/024

221

polémica que acompañó el proyecto de edificación, creación y puesta en marcha del Museo Guggenheim de Bilbao.

A pesar de haber ofrecido en el volumen anterior un original e interesante marco teórico y metodológico, refrendado por un epílogo de Itamar Even-Zohar, las investigaciones del presente volumen no siempre se inscriben (explícitamente) en ese marco. Los investigadores de los trabajos que componen el nuevo volumen «han tenido libertad para tomar el camino que creyeran más oportuno» (13), subraya en la introducción el profesor Kortazar, destacando la riqueza que se obtiene del carácter heterogéneo y multidisciplinar «tanto de los temas como de las metodologías».

El libro se divide en dos bloques. Por un lado, una serie de cuatro trabajos analizan las imágenes que los vascos han producido en Estados Unidos. Asier Barandiaran se centra en la literatura producida en inglés y en euskera por los vascos que viven en América, en la diáspora; David Laraway analiza la novela *Sweet Promised Land* de Robert Laxalt como «*ur-texto* de la literatura vasconorteamericana» (67); Amelia Benito del Valle examina la obra poética *Aita deitzen zen gizona [Un hombre llamado padre]* de Joan Errea desde el punto de vista de la sociología de la literatura; y David Colbert nos brinda un análisis sobre el fragmentarismo, la influencia de la cultura pop y la desterritorialización en el libro *Ero hiria [Ciudad de locos]*, de Javier Cillero.

Por otro lado, un segundo bloque más extenso ofrece una docena de trabajos que estudian las imágenes culturales norteamericanas en el País Vasco. Los seis primeros exploran el sistema literario, desde una panorámica sobre la representación de Nueva York en la literatura vasca contemporánea (Jon Kortazar y Aiora Samp Pedro) hasta la representación de los movimientos migratorios en la literatura infantil y juvenil vasca (Xabier Etxaniz) y la traducción al euskera de la literatura estadounidense (José Manuel López-Gaseni), pasando por unos artículos que examinan de forma más precisa la percepción y representación del espacio neoyorkino en Harkaitz Cano (Santiago Pérez Isasi) y en Kirmen Uribe (Paulo Kortazar Billelabeitia) y el uso híbrido de diferentes géneros literarios en *Nevadako egunak [Días de Nevada]* de Bernardo Atxaga (Iratxe Esparza). Los seis últimos trabajos de investigación exploran otras prácticas artísticas. Ismael Manterola explora las relaciones artísticas entre los Estados Unidos y el País Vasco en el siglo XX, «un tema hasta ahora poco estudiado» (245), Susana Jodra e Iratxe Larrea estudian la influencia en las artistas vascas del expresionismo abstracto realizado por mujeres en el campo cultural norteamericano, y César Coca repasa la polémica que acompañó el desembarco de la Fundación Guggenheim en Bilbao. El cine, el arte transmedia y la canción reciben una atención especial en los últimos tres ensayos: Kepa Sojo y Santiago de Pablo ofrecen un trabajo histórico sobre como el cine del País Vas-

co ha interactuado con la producción fílmica norteamericana, mientras que José Carlos Torre publica unos fragmentos inéditos del diario personal de Juan Carlos Eguillor, que hablan de su viaje a Nueva York, y Jon Martín Etxebeste destaca la importancia de Pete Seeger en la música vasca.

A esos dos bloques con trabajos de investigación hay que añadir un último bloque, «creaciones, confesiones» (375-401), donde se ha dado voz a artistas que vivieron en los Estados Unidos. El escritor Iñaki Zabaleta comparte las sensaciones que tuvo cuando escribió su obra *110 Street-eko geltokia [La estación de la calle 110]*, el pintor Jesús Mari Lazkano comparte sus notas de un viaje a Nueva York y Kirmen Uribe nos lleva a la Costa Oeste.

Con un tan variado espectro de temas y de disciplinas, *Bridge / Zuzia: Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos* ofrece un apasionante e innovador recorrido de la cultura vasca a través de su interacción con Estados Unidos. El libro abre «nuevos caminos en el estudio de los sistemas culturales» e invita incluso a ir más allá de los límites que plantea el propio libro. Cuando Ismael Manterola destaca que «hoy en día, el artista es más nómada que nunca, es casi irrelevante el lugar donde resida» (267), o cuando Susana Jodra e Iratxe Larrea destacan que artistas vascas y norteamericanas están trabajando en la actualidad temas y conceptos similares, y que «han creado [...] una especie de conexión, gracias también a la cercanía que la tecnología posibilita hoy día, donde las fronteras se borran y los estilos no son exclusivos de un lugar» (290), se podría plantear la cuestión de si el análisis de las interacciones culturales en el siglo XXI no reclama un enfoque distinto, más complejo, donde las fronteras nacionales o estatales no gozan de tanto protagonismo a la hora de definir y analizar los (poli)sistemas culturales (como ocurre en el título del libro, con las referencias al País Vasco y a los Estados Unidos). Muy sugerente al respecto es el camino que propone Paulo Kortazar, cuando, en su análisis de la representación que hace Kirmen Uribe del espacio global, recurre a la idea de Parag Khanna sobre la conectografía para ir más allá del marco Estado-nación y recurrir a los conceptos de sociedad en red y de conectividad.

A Alberto Blecua *in memoriam* (Zaragoza 1941-Barcelona 2020)

Un sabio infinito

La muerte de Alberto Blecua es una pérdida inmensa para la filología hispánica. Más allá del tópico. Porque en verdad era un profesor magnífico, entusiasta, con un excepcional sentido del humor. Era un *scholar* riguroso, autor de libros y ediciones imprescindibles. Y tenía una bondad inequívoca, sin caer en la ingenuidad. De apariencia campechana, pero con un sentido del rigor filológico, nos ilustraba con paciencia, ponía en práctica el tópico horaciano *prodesse et delectare*. Era un momento muy especial en la recién creada UAB y tuvimos profesores excepcionales: José Manuel y Alberto Blecua, Francisco Rico, José-Carlos Mainer, Sergio Beser, Joaquim Molas. Fue mi profesor en un apasionante curso de crítica textual que nos impartió en la facultad de Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona a principios de los años setenta. Alberto era un profesor especial, con un gran dominio, teórico y práctico, de la retórica se levantaba detrás de la tarima, empezaba a hablar con voz potente, la pasión hacía que su rostro enrojeciera levemente, mientras iba desglosando áridos conceptos de ecdótica o desplegaba (y nos dejaba manosear) volúmenes raros de su imponente biblioteca que le servían de ejemplo a propósito de alguno de los conceptos expuestos. Era una pequeña facultad que permitía muchas familiaridades. Un día, desesperados por un 'aventón' hasta Barcelona desde la lejana Bellaterra, nos admitió en su coche. Le acompañaba el profesor Rico. Alberto le comentó: «Chico, tengo espadas como labios». A lo que su colega y amigo respondió veloz: «pues tu mujer estará fastidiada».

Alberto formó parte del tribunal de mi tesis doctoral. Y desde entonces profundizamos la relación que como con tantos de sus estudiantes derivó en amistad. Ya profesor, le invité a dar una conferencia sobre retórica y crítica textual. Antes de empezar las sesiones me contó uno de sus secretos: «ves a mear antes de empezar a hablar». De un buen amigo decía: es muy sabio, pero no sabe hablar en público; no mira al auditorio y habla con voz demasiado baja y monótona. Alberto fue para mí un maestro en filología, y también, y eso es muy especial, en bondad y colegialidad, modelo que he intentado, siempre que me ha sido posible, aplicar en mi trato con estudiantes y colegas. Hasta donde llegan los límites de la frontera infranqueable de la estupidez humana. Coincidimos también en actos de la Asociación de Bibliófilos de Barcelona celebrados en la Academia de Bones Lletres de Barcelona y, en parte, le debo el haber sido nombrado miembro correspondiente de la misma.

Alberto tenía un envidiable sentido del humor. En 1987 el profesor Rico publicó una nueva edición crítica del *Lazarillo*. Alberto Blecuca terminaba la reseña diciendo: «mal año para los editores del *Lazarillo*». Entre los que, naturalmente se encontraba él mismo. Él ilustró el primer libro de Pedro Gimferrer, *Mensaje del Tetrarca*. En su discurso de respuesta al exnovísimo, cuando éste ingresó en la Academia de Bones Lletres de Barcelona, dijo: «En el *Mensaje del Tetrarca*, está Gimferrer casi entero, salvo lo veneciano. Pero allí surge el mar, la voz apocalíptica y vertiginosa, el ritmo de los versos y, sobre todo, la lengua poética innovadora y las imágenes - espadas, jinetes, mares». Al recordar las ilustraciones que realizó para el libro afirmó con humildad que «no son las que los poemas exigían» para añadir con ironía característica: «No están, sin embargo, del todo mal».

Alejado de Europa, le visité con frecuencia en su casa en mis visitas a Barcelona. También en la mítica tertulia en un bar zaragozano - a la manera de Borges - en plena calle Muntaner de Barcelona, el Oxford, muy cerca del antiguo Bocaccio. Lugar que se aburguesó en el proceso normal de gentrificación que hemos sufrido. Convertido en bar de *cocktails*, la tertulia se mudó a «El yate» en el edificio de enfrente. Allí le vi por última vez cuando fuimos con Antonio Monegal a entregarle el volumen de homenaje a Claudio Guillén que habíamos editado en la «Biblioteca di *Rassegna iberistica*» y en el que publicó un artículo con unas agudas «Seis notas al *Quijote*». Estaba como siempre, felizmente jubilado, preocupado por el destino futuro de su inmensa biblioteca, plagada de incunables. Asiduo de las librerías de viejo, se dejaba en ellas la mitad del sueldo y, siempre curioso y atento, se preocupaba por los amigos. Me regaló algunas primeras ediciones de literatura catalana del siglo XX que había encontrado durante sus buceos semanales. Famoso es el único endecasílabo que consiguió escribir:

«Oh jodida vejez, putada fina!»

Última reflexión de un sabio infinito, generoso como pocos, amable y cariñoso.

Enric Bou
Università Ca' Foscari Venezia

Alberto Blecua, maestro

Alberto Blecua murió el 28 de enero de 2020, dulcemente, en la cama, como su gran amigo don Quijote. Dejaba tras de sí una dilatada carrera académica e incontables discípulos. Porque lo cierto es que además de haber sido uno de los filólogos más brillantes del hispanismo, Alberto Blecua creó escuela en la enseñanza de la literatura española a todos los niveles de la docencia, desde la primaria, pasando por la secundaria, el bachillerato y la universidad. Multitudes de exalumnos lo quisieron, lo quieren y lo querrán, porque a todos los trató sin excepción con respeto y afecto, y les dio algo que es muy difícil de explicar, pero que resume la palabra libertad.

A Alberto lo teníamos como profesor por primera vez en segundo de carrera, casi recién llegados del instituto de secundaria: en nuestro breve historial habíamos echado mano las más de las veces de los manuales al uso, en una clases muy pautadas, y nos habíamos examinado sabiendo siempre lo que entraba y lo que no entraba, creyendo vanamente después que lo habíamos escrito «todo». Ahora, sentados en los anchos pupitres de pino macizo de la Autónoma, cargados de un respecto sacrosanto por la figura del profesor que teníamos delante, de pronto nos dábamos cuenta de que habíamos aterrizado en un discurso *in medias res*, en el que nuestro profesor ponía voz a los textos clásicos, les daba vida y los glosaba con toda suerte de notas explicativas dando por sentada una erudición remota. No nos servía para nada la cómoda brújula de siempre y sentíamos que estábamos perdiendo pie cuando apenas empezábamos a volar: aquel profesor menudo que se multiplicaba ante nosotros, con sus manos nervudas, los ojos agudos y rientes, cargados de cariño, asomando por encima de las gafas, nos estaba arrojando alegremente y sin paracaídas a la jungla del Siglo de Oro. Así era como emprendíamos la carrera del vivir estudiantil, sobre la marcha, y ya nos podíamos espabilar, porque había que seguirle, y después del golpetazo contra el suelo de nuestra ignorancia, teníamos que abrirnos camino sin más contem-

placiones, lapicero en ristre, en medio de la vasta y bellísima selva de la literatura española que de pronto se nos había puesto por horizonte. Y claro, lo primero que aprendíamos era que no sabíamos nada, y que por mucho que nos empeñáramos seguiríamos siendo unos ignorantes siempre. Que es lo mejor que puede pasar. El golpe a la vanidad daba igual, era lo de menos, porque todo aquello que antes era letra muerta en los manuales, estaba vivo y coleando, y daba comienzo una aventura sin igual, todo eran estímulos, y a muchos, ese aterrizaje asilvestrado – porque no olvidemos que la vocación de Alberto era artística, en bellas artes, y de ahí su vena irrenunciablemente bohemia – ya nos había inoculado el dulce veneno de la investigación: sin decirnoslo, Alberto Blecua nos había dicho que estaba todo por decir, y por hacer, y que bastaba para empezar con sentir curiosidad e insatisfacción con las reducciones ajenas. «No creas nada de lo que leas» fue la primera regla de oro que me dio a mí y supongo que a muchos, cuando acabada la carrera, empezábamos a darle vueltas a la tesis doctoral. Habíamos terminado los estudios, y por entonces no había becas como ahora, pero teníamos la sensación de que aquella aventura acababa de empezar, y el gran culpable, entre otros profesores deslumbrantes como Francisco Rico, Carme Riera o Sergio Beser, era precisamente él. El comienzo era ácrata, sí, pero la metodología rigurosa, avalada las más de las veces por los secretos de la ecdótica, que nadie mejor que él supo sistematizar y explicar al ámbito hispánico. La sombra de Alberto en nuestros trabajos, sobre todo al empezar, pero ya para siempre, era alargada. Bajo su magisterio se imponía siempre el estudio de la tradición, de las fuentes, para poder calibrar la originalidad, y la madre de todo era la crítica textual, con la que Alberto se había propuesto revisar la producción de los más grandes: desde Garcilaso hasta Lope de Vega, este último con una producción que equipara en cantidad y calidad a la de un país entero, y para la que creó ese inmenso proyecto de la Universidad Autónoma de Barcelona que ha arrastrado a más de un centenar de investigadores con él en la edición de su obra dramática completa, que después de más de treinta años de trabajo incansable, está a punto de llegar a su culminación.

No solo se encariñaba con todos y cada uno de los alumnos; en una época bastante dudosa en cuanto al trato a la mujer, los años ochenta y noventa de nuestra juventud, cuando el *Me too*, el *hashtag* «Cuéntalo» eran inimaginables, y cualquier procacidad era un supuesto un halago, Alberto te respetaba. Y eso te permitía atreverte a seguir. Ni más ni menos. Te sentías libre bajo su paraguas. Ese es un detalle que jamás olvidaré de él y por el que le estaré eternamente agradecida. No era un hombre que alardeara de progresía, ni mucho menos, pero te sorprendía, por así decirlo, su praxis feminista: quizá porque era muy respetuoso con la libertad ajena, por eso también lo era con la de mujer – no olvidemos a la libérrima Marcela, que se pa-

seaba por ahí, en su mundo mental cervantino -, y sobre todo porque Alberto amaba por encima de todo la suya. Su libertad. Rosa Mari, su compañera de toda la vida, quien más y mejor lo ha querido, lo sabe muy bien, por eso me ha insistido en que mencione este aspecto de su personalidad. Su amor a la libertad.

Alberto había leído muy bien a Cervantes y se había ido cervantizando. Después de asistir a sus clases y haberle oído dar vida a los múltiples personajes que pueblan las inolvidables escenas del *Quijote*, es imposible leer esas páginas en la soledad de la habitación o en el aula ante los propios alumnos sin oír meridianamente clara la voz de Alberto, como si solo la suya pudiera asumir la del narrador de esta gran novela de todos los tiempos.

Podría recordar muchos más aspectos sobre la personalidad y la obra de Alberto Blecuca, pero quiero cerrar ya estas palabras con las suyas, recogidas en el voluminoso libro de su producción dispersa en artículos, *Signos viejos y nuevos*. Alberto escribía en un capítulo dedicado a Cervantes y la retórica acerca de la fuente en Fray Luis de Granada de aquellas emocionantes palabras que el autor del *Perfiles* escribió en su prólogo, pocas horas antes de morir:

Escribe Alberto:

Fray Luis de Granada aterraba al pecador presentando la agonía del tránsito de la muerte con estas palabras “Llegada es ya mi vejez, cumplido es el número de mis días; agora moriré a todas las cosas y ellas a mí. Pues ¡Oh mundo, quedaos, a Dios; heredades y hacienda mía, quedaos a Dios; amigos, mujer e hijos míos, quedaos a Dios, que ya en carne mortal no nos veremos jamás!” (Libro de la oración)

Y seguía el texto de Alberto, recogiendo unas palabras del autor del Quijote que ahora podrían ser perfectamente suyas: «Cervantes no parodió pero sí dio un giro al pasaje que le sirve de fuente en unas de las últimas líneas que escribió: “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida!”».

Y cerraba su capítulo con esta frase inolvidable, que se te clava en el corazón: «Admirable retórico Cervantes; pero sobre todo, admirable ser humano».

Gracias por tu infinita sabiduría, Alberto, pero sobre todo, gracias infinitas por tu humanidad.

Eugenia Fosalba
Universitat de Girona

Alberto Blecuca, o la leggerezza del filologo

La vena artistica di Alberto Blecuca si manifestava in tutto quello che faceva. Le polemiche della quotidianità accademica, non solo lo stancavano, ma lo avvilitavano profondamente quanto più erano distanti dalla riflessione intellettuale e dal piacere della scoperta. La sua personale università si ricreava quotidianamente secondo la propria misura delle cose: il rapporto umano, diretto, che parte dal riconoscimento, la passione per la verifica della conoscenza, l'amore per la parola, la venerazione per i libri che, prima di tutto, si annusano. Questa fisicità del rapporto con i testi trasformava gli incontri e le lezioni in momenti di grande potenza emotiva. Alberto trasmetteva con apparente semplicità, leggerezza e gusto per la condivisione i segreti del sapere umanistico, che venivano distribuiti preferibilmente nei contesti più inusitati: lungo un corridoio affollato, in coda al bar della Facoltà, alla mensa, per strada, in una vecchia automobile da Bellaterra a Barcellona tra le curve infinite della Collserola. Ad esempio. Solamente dal visionario Alberto Blecuca poteva nascere un progetto scientifico così irraggiungibile da divenire, quasi trent'anni dopo, il punto di riferimento di varie generazioni di ispanisti e di numerose iniziative costruite con modalità editoriali analoghe. Prolope (*Proyecto Lope Edición*), il progetto di edizione critica delle più di quattrocento commedie che costituiscono l'intera opera teatrale di Lope de Vega, nasce all'inizio degli anni novanta del secolo scorso più come una scommessa, o un gioco, che con l'obiettivo concreto di arrivare al termine. Sono i progetti migliori, perché nascono leggeri, senza grandi aspettative, ma pronti per accogliere una grandissima energia vitale. Alberto aveva individuato in alcune persone il nucleo di partenza per la creazione di una comunità di filologi, spesso studenti giovanissimi, che solo attraverso la costante interazione tra loro avrebbero potuto impostare un nuovo modo di intendere la ricostruzione del patrimonio letterario. Un piccolo studio alla UAB, un paio di computer, qualche tavolo, pochi cataloghi e tante fotocopie, hanno prodotto per anni un dibattito straordinario attorno alla filologia dei testi teatrali del Siglo de Oro, i cui risultati sono oggi a disposizione della critica. Molti di noi sono letteralmente nati come studiosi e hanno realizzato importanti percorsi di ricerca grazie a quegli incontri, che sono diventati leggendari per la famiglia allargata dei *proloperos*. Alberto entrava nelle riunioni con leggerezza, come per caso, ci osservava attorno al tavolo con le nostre ridicole, ma efficaci *collationes* collettive, smontava e rimontava alcune teorie che avevamo faticosamente costruito, ma solo se interpellato direttamente, e poi si andava tutti a mangiare, obiettivo principale della giornata. Non c'erano gerarchie, a parte quelle dettate dallo *stemma codicum* e dalla profonda diffidenza di alcuni nei confronti dei *codices descripti*. Il concetto di 'errore', alla base della

costruzione dello stemma, si misurava costantemente con le infinite complicazioni della tradizione testuale, ma soprattutto con gli entusiasmi plateali di ciascuna individualità presente in quella occasione. La diversità di Alberto Blecua nel panorama accademico ha reso possibile questo e tanti altri fenomeni fondativi dell'ispanismo attuale; è stata la causa della sua grande popolarità e del profondo, unanime affetto dell'intera comunità scientifica, ma anche, probabilmente, il motivo della sua fragilità come umanista in un mondo in cui i libri troppo spesso rimangono oggetti inerti, sopraffatti da dinamiche estranee all'attività ermeneutica.

Marco Presotto
Università di Bologna

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de la Literatura Española Contemporánea – Anuario Valle-Inclán XVIII*, Universidad de Santiago de Compostela, 44-3° (2019), 45-1° (2020)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, 76-2° (2019)
Bollettino del C.I.R.V.I., 75 (2017), 76 (2017)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 29-1° (2019), 29-2° (2019)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAEC-AECID, 831 (2019), 832 (2019), 833 (2019), 834 (2019), 835 (2020), 836 (2020)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 130 (2019)
Letras. Studia Hispanica Medievalia XI-2°, UCA, 78 (2018)
Revista Iberoamericana, Pittsburgh University, 268 (2019), 269 (2019)
Rivista italiana di studi catalani, 9 (2019)
Strumenti critici, 150 (2019), 151 (2019)
Testo a fronte, IULM, 60 (2019)

Libri

- Alonso, D. (2019). *Gioie della vita*. A cura di P. Menzio; postfazione di A. Duque Amusco. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. LXXII + 84
- Bono, S. (2019). *Guerre corsare nel Mediterraneo. Una storia di incursioni, arrembaggi, razzie*. Bologna: il Mulino, pp. 296
- Di Pastena, E. (a cura di) (2019). *Meditazioni letterarie: itinerari, figure e pratiche*. Pisa: Pisa University Press, 2 voll.
- El amor a escena (1520-1535). La "Comedia Aquilana" de Bartolomé de Torres Naharro, la "Tragicomedia de Don Duardos" de Gil Vicente y la "Farsa de Costanza" de Cristóbal de Castillejo* (2019). Kassel: Edition Reichenberger, pp. VI + 186
- Enríquez Gómez, A. (2019). *Política Angélica*. Ed. crítica, estudio y notas F. Gambin. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 294

- Fernández Rodríguez, N. (2019). *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visua-
lidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Edition Rei-
chenberger, pp. VIII + 280
- Graña, M.C. (a cura di) (2018). *Un lungo respiro. Otto poemetti ispanoamerica-
ni del Novecento: Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz, Olga Orozco, Rosario
Castellanos, Blanca Varela, Cristina Perin Rossi, Margara Russotto, Susana
Romano Sued*. Selezione, introduzione e postfazioni di M.C. Graña. Trad.
di B. Tarozzi e M.C. Graña. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 169
- Guerrera Almagro, B. (2019). *José Antonio Ramos Sucre y el viaje enamorado en
la "Divina Comedia"*. Roma: Bulzoni, pp. 182
- Martínez, C.D. (2019). *Una biografía secreta*. Córdoba: Alción Editiora
- Pérez de Montalbán, J. (2019). *Obras. Segundo tomo de comedias*, vol. 2.1. Kas-
sel: Edition Reichenberger, pp. VI + 314
- Simões, M. (2019). *Confluências. Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: No-
va Vega, pp. 219
- Simões, M. (2019). *Matéria Avulsa: contos, crónicas e afins*. Lisboa: Edições Co-
libri, pp. 134
- Spinato B., P. (2019). *Giuseppe Bellini tra Mediterraneo e Atlantico "En músicos
callados contrapunto"*. Roma: Bulzoni, pp. 392
- Sunyer, M.; Samper, E. (eds) (2019). *La llegendà*. Kassel: Edition Reichenber-
ger, pp. VI + 250
- Zurita, R. (2018). *La vida nueva. Versión final*. Santiago de Chile: Lumen, pp. 612

Rivista semestrale

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



Università
Ca' Foscari
Venezia

