

Rassegna iberistica

Vol. 47 – Num. 121

Giugno 2024

e-ISSN 2037-6588



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica

Direttore
Eric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/>

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini †

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

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (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 Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (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) Laura Nadal (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) Alessandra Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (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 Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Sofo

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 | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2024 Università Ca' Foscari Venezia

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

The section of this journal issue “Donne e violenza nella stampa femminile in ambito iberico (XIX-XX)” is funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033, within the scope of the project PID2020-113138GB-I00.



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: 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: 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

- Why, Where, and When Was Garcilaso's
Ode ad florem Gnidi Conceived?**
Eugenia Fosalba 9
- Un ejemplar propio: el *Marinero en tierra*
habitado por María Teresa León**
Irene García Chacón 27
- «Quieta la voz». Transcripción, reproducción y edición
de dos poemas inéditos de *Valverde, 20*, de Antonio Gala**
Pedro J. Plaza González 47
- Erasmus in Borges, Borges in Erasmus: primi rilievi
di una genealogia inesplorata**
Pier Paolo Pavarotti 67
- «¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida?»
Tiburón o de la escenificación de la otredad**
Angela Di Matteo 93
- La identidad dúctil de María Rivera
como estrategia de autonomía**
Sofía Mateos Gómez 111



DONNE E VIOLENZA NELLA STAMPA FEMMINILE
IN AMBITO IBERICO (XIX-XX)

Introducció

Cèlia Nadal Pasqual 135

**¿Autocensura o ironía? La retórica del silencio
en «Las literatas» de Rosalía de Castro**

María Xesús Lama López 139

Matilde Cherner y las ambigüedades de un discurso pionero

Los artículos de *La Ilustración de la Mujer* (1875)
y la novela *María Magdalena* (1880)

Elena Losada 157

**La violencia subliminale contro le donne in *Flores y Perlas*
(1883-84), una rivista del e per il *bello sexo*: due casi**

Donatella Siviero 173

«No és un llibre de convenció per a damisel·les».

Literatura i dones al tombant del segle XX

Un exemple de *Feminal*

Cèlia Nadal Pasqual 187

La voce sommersa di Felip Palma

Francesco Ardolino 205

NOTE

***El don de la siesta* de Miguel Ángel Hernández:
resistencia privada en la época de la transparencia**

Alessandro Mistrorigo 219

A questão da língua em Ana de Castro Osório

Vanessa Castagna 225

Pascoli i Maragall: lectures i reescriptures

Lluís Quintana Trias 231

RECENSIONI

- Montserrat Jiménez Sureda
Prisioneros de guerra y campos de concentración en España durante la guerra contra la Convención (1793-1795)
Miguel Correa Cronemberger 239
- Carlos Femenías Ferrà
A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural
José Teruel 243
- David Roas y Anna Boccuti (eds)
Fantástico y humor en la ficción española contemporánea
Claudia Fogliani 247
- Beatriz Gutiérrez Mueller (ed.)
«México es cosa mía». Antología. Gabriela Mistral en la memoria de México
Manuel López Forjas 251
- Eugenia Scarzanella
Isabel e la sua ombra. Dall'Argentina degli anni Trenta all'Italia occupata dai nazisti
Susanna Regazzoni 255
- Gabriel Ferrater
Donar nous als nens
Marina Porras
Al mig de la vida, jo
Enric Bou 259
- Pubblicazioni ricevute** 263

Articoli

Why, Where, and When Was Garcilaso's *Ode ad florem Gnidi* Conceived?

Eugenia Fosalba
Universitat de Girona, Espanya

Abstract This article aims to provide arguments, based on historical and literary events, to place the conception of the *Ode ad florem Gnidi* in Leucopetra, the palace of Bernardino Martirano, during the two days of November 1535 when Emperor Charles V's entourage stayed in its chambers and gardens, while waiting for the grand celebration in Naples of the imperial military triumph over Tunis.

Keywords Leucopetra. Bernardino Martirano. Ode ad florem Gnidi. Alfonso d'Avalos. Onorato Fascitelli. Luigi Tansillo. Girolamo Borgia.

Summary 1 Introduction. – 2 The Historical Context. – 3 The Neapolitan Venus.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2024-01-17
Accepted 2024-03-13
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Fosalba | 4.0



Citation Fosalba, E. (2024). "Why, Where, and When Was Garcilaso's *Ode ad florem Gnidi* Conceived?". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-8] 9-26.

1 Introduction

Was the *palazzo* of Bernardino Martirano, Secretary of State of the Kingdom of Naples, the setting for the conception of the *Ode ad florem Gnidi*? The beautiful *maseria* or villa of Leucopetra, the Hellenic name for Pietra Bianca, rested on the slopes of Mount Vesuvius, facing the sea. It was surrounded by a lush water garden with a pool or *sguazzatorio*, and a nymphaeum in a grotto, lined with shells that housed various classical statues.¹ As discovered by Sánchez García, this villa in Portici was also the backdrop for Juan de Valdés' *Diálogo de la lengua*.² The finding discloses the active involvement of this humanist, who had fled Spain due to his emerging heterodoxy, as an active participant in the literary coterie of Pietra Bianca. Indeed, he would later become a pivotal figure in the spiritual trajectory of Mario Galeota,³ to whom the *Ode ad florem Gnidi* is dedicated in code.

Other humanists who participated in the pseudo-academy of the *maseria* included Agostino Nifo, Berardino Rota, Scipione Capece, as well as the brothers Giano and Cosimo Anisio (Minieri Riccio 1880, 143), both friends of Garcilaso, to whom they dedicated several epigrams soon after his arrival in Naples. Another important figure was the young protégé of our poet, Luigi Tansillo, who visited Pietra Bianca from a very early age, along with Antonio Tilesio, a native of Cosenza like the brothers Coriolano and Bernardino, who played the role of hosts. It is not a coincidence that Garcilaso dedicated a Latin ode to Tilesio, conceived as soon as he settled in the city of Parthenope. Interestingly, in a composition that blends elegy and epistle ("Martirane tui decus immortale poetae"; Rota, *Carmina*, 83-4), Berardino Rota lamented the absence of its owner from Leucopetra, who apparently stayed in Rome at that time, away from its cheerful gardens, sparkling waters, and beautiful forest. Rota also insists that in Leucopetra, every year, tender violets and hyacinths bloomed (vv. 27-42).

This publication is part of "Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano (2020-2024)", Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2019-107928GB-I00. I thank Maria Czepiel, Mark Riley and Adalid Nieves for their wise suggestions.

1 Mormile (1617, 66) describes it like this: "Bernardino Martirano Cosentino Secretario del Regno nel tempo dell'imperadore Carlo V vi edificò la sua bella Villa, latamente Leuco petra detta e dal vulgo Sguazzatorio di pietrabianca, con bello palazzo, e commode stanze, e tra l'altre cose degne, vi è una grotta di maraviglioso artificio tutta di conchiglie marine, con gran magistria composte, il cui pauimento è di varii, e belli marmi vermiculati, con tanta abbondanza d'acqua viua, che perciò è chiamato il Sguazzatorio, luogo in vero da ciascheduno non solo desiderato di goderlo, ma di vederlo..."

2 Sánchez García 2018, with additional data in 2020.

3 Galeota also appears as a member of the renowned literary and theatrical academy in Siena from an early period (Toscano in Martirano 1993, 19).

The gardens of Leucopetra are also hinted at in the natural scene filled with violets in the *Sylva* dedicated by Rota to Mario Galeota, included in his *Metamorphoseon liber* and entitled *Viola* (“*Quis violas Galeota tibi, quis carmina nolit*”). This flower also abounds in the brief epigram of the same poet (“*Quas Charites pictis violas iunxere corollis*”), again dedicated to Galeota. This perhaps explains the names of the protagonists of the Latin *Sylva*: Iolas, identifiable with *viola* (alluding to his transformation into the favorite flower of his beloved), and Hyanthis with Hyacintho, Jacinto. Indeed, it is in this *Sylva* where the metamorphosis of Iolas, a reflection of the young Galeota, takes place. He is an unrequited lover of the nymph Hyanthis, who, falling into a faint, transforms into the flower he loves so much, similar to the conversion of the protagonist condemned to the galleys of love in the *Flor de Nido*, when, languishing for love like Iolas, he eventually collapses before transforming into a *viola*.⁴

2 The Historical Context

However, there are other reasons, in addition to this confluence of floral and poetic elements, that suggest the setting of Leucopetra in the *Ode ad florem Gnidi*. It would be worth considering contextual details to see if indeed it was in that palace where its lyrical stanzas were conceived. Moreover, it would be advisable to ascertain whether its creation took place during the two momentous days (23-24) of November 1535 when the Emperor's stay occurred. The event, commemorated on a plaque, the only piece that remains standing from the ancient *palazzo* buried beneath the current Villa Nava, took place during the triumphant journey of the Emperor through Calabria upon his return from Tunis. During this time, he finally settled in the palace of the Secretary of State, waiting for Naples to adorn itself for the reception of his immense entourage. In that brief period, it is known that, among numerous others, the poem *Il pianto d'Aretusa* was recited, in which Garcilaso is mentioned serving in the battle as the faithful squire of the Duke of Alba.⁵

⁴ In the *Rusticus*, Poliziano specifies that the violet is not satisfied with just one color: it is white, it is red, or yellow, revealing the paleness of lovers (“*Nigraque non uno viola est contenta colore: | Albet enim rubet & pallorem ducit amantum*”). The *salaminiaci flores Jacinthes*, on the other hand, are red, associated with death, and also with the suffering of love (Pliny XXI, 38; Ovid, *Met.*, X, 162-219; Virgil, *Buc.*, III, 63, indicates its color: *rubens*). See the introduction and edition of Poliziano's *Silvas* by Galand (1987, 177, 196).

⁵ There is undoubtedly an association between Merion Lasso and Garcilaso in a passage that intimately depicts him as closely linked to the Duke (*Idomeneo d'Alba*), since Merion Lasso is portrayed as both his squire and relative: “*Ecco la strage grande, ecco il fracasso, | e d'Alarbi e di Turchi e di Africani: | il grande Idumeneo d'Alva, che'l passo | apre col ferro e con le invitte mani; | ecco il cortese e forte Merion Lasso, | che*

To provide further arguments, it is important to consider the months leading up to the event, beginning with August 7, 1535, a crucial date when Garcilaso was still in Africa. On that day, Pietro Bembo wrote back to his friend Onorato Fascitelli, overcoming as best he could the desolation caused by the loss of his beloved Morosina, who had died just a few hours earlier. He acknowledged the receipt of several Latin odes from Garcilaso and praised their high quality:

La terza cosa e delle ode del S. Garcilasso, che egli [he, that is, Girolamo Seripando, via Onorato Fascitelli] mi manda. Nella quale molto agevolmente et molto volontieri posso sodisfarlo, dicendogli che quel gentile huomo e ancho un bello et gentil poeta; et queste cose sue tutte mi sonno sommamente piacute; et miritano singular commendatione et laude. Et ha quello honorato spirito superato di gran lunga tutta la nation sua; et potra avenire, se egli non si stancherà nello studio et nella diligenza, che egli supererà ancho dell'altre, che si tengono maestre della poesia. (Bembo, letter 1707, 608)

Onorato in turn sent both Bembo's letter and a poem dedicated to Alfonso d'Avalos with his letter to Girolamo Seripando, written posthaste on August 8.⁶ He was in a hurry to send *De gestis Alphonis Davali Marchionis Vasti* to the protagonist of the 212 heroic verses, which Bembo had just approved, before the imminent arrival of the Emperor from Tunis. For Seripando, the fastest channel was to forward them to Garcilaso, attaching Bembo's Italian letter bearing the precious compliments. Opportunely, Bembo remarks that he is not surprised that D'Avalos wanted Garcilaso with him ("Non mi maraviglio se il S. Marchese del Vasto l'ha voluto seco"). This comment reveals that both Bembo and Fascitelli were aware that Garcilaso was currently in the service of the great military man, known for his fondness for literature. There is no doubt that our poet had to be the one to hand-deliver the *Alfonsus* to the Marquis del Vasto. Bembo's flattery about Garcilaso's Latin odes, whose sincerity cannot be

dentro il sangue nuota di que' cani | e, mentre al suo signor combate a canto, | acquista il pregio e d'ogni onor il vanto". See Martirano, *Il pianto d'Aretusa*, 89.

⁶ The letter is dated August 8, 1535, from San Giorgio Maggiore in Venice. It is an autograph letter from Fascitelli, found in manuscript XIII AA 64 (pages 13-14) of the National Library of Naples. There is a modern publication by Cassese (2002, 1-3). Regarding the relationships Garcilaso-Seripando-Fascitelli-Bembo, see the annotations by Mele (1923). Tobia Toscano has addressed this specific letter in his detailed study about this same chain of letters: "Se ne deduce che Fascitelli scriva a Seripando appena ricevuta la lettera che Bembo gli aveva inviato da Padova con l'articolato e lusinghiero giudizio sulle composizioni latine di Garcilaso, inserendola nello stesso plico con la sua ('glielie mando l'una e l'altra')" (Toscano 2018, 186-7). See also the recent study by Eugenia Fosalba (2018).

doubted, had, therefore, this very specific ulterior motive, and it is possible that he was expected to provide D'Avalos with initial information about the situation of the confiscated assets of the Fascitelli family. Through the powerful Marquis, close to the Italian cause but perfectly integrated into the highest imperial circles, the aim was to pull the strings leading to the recovery of the fiefs lost by the Fascitelli's family in the war against the French.

An unmistakable trace of the profound effect that the words of Bembo's Italian letter had on Garcilaso's mind is evident in his twenty-fourth sonnet, where our poet contemplates filling the dry bed of classical poetry with the waters of the Spanish language (the Tajo River waters). Garcilaso presents himself in the middle of the slope ascending Mount Helicon, hopeful of reaching its challenging summit, provided he does not falter on the path to being the first to accomplish this lyrical feat – the danger of fatigue or discouragement about which the great master had warned him in the mentioned missive that accompanied the *Alfonso* (“et potra avenir, se egli non si stancherà nello studio et nella diligenza, che egli supererà ancho dell’altre”):

*si en medio del camino no abandona
la fuerza y el espirtu a vuestro Laso,
por vos me llevará mi osado paso
a la cumbre difícil de Helicon.*

If his strength does not falter, if he perseveres, our poet knows that he will reach the highest peak of classical Spanish poetry. To take this novel and daring step, he has felt duly encouraged by the supreme authority of the time, as evidenced by both the encouragement and admonitions of the master printed in those hopeful hendecasyllables. Therefore, there is no doubt that Seripando promptly conveyed these praises to Garcilaso, along with the *Alfonso*.

Bembo's second letter, the Latin one (not to be confused with the Italian), is dated August 26. This time it was explicitly addressed to Garcilaso, and from its wording, it seemed to serve as an introduction for Onorato himself, who would be responsible for delivering it upon the former's return from Tunis. The impression it must have made on Garcilaso was immense, as it confirmed the overcoming of the burden of Spanish cultural delay that, from the Italian perspective, weighed on the cultural roots of Spain and, by extension, on himself.⁷

⁷ The Italian perspective that Garcilaso had adopted in his letter to Doña Jerónima Paloma de Almagávar, published as a preface to the Boscanean translation of Castiglione's *Cortésano*.

However, another event, of the opposite nature, shook Garcilaso's heart before leaving Sicily: the Emperor, in Palermo, refused to recognize his many merits as a messenger, strategist, and, above all, a military man, employed in the preparations and execution of the Tunis campaign. All he offered was what had already been granted a year earlier, the governorship of Reggio. However, this time, the monarch addressed the Viceroy directly to ensure that he would compel Garcilaso to accept it since he had not yet taken possession of it.⁸ In fact, the poet would resign after only six months. It is clear that it was a concession he had not requested or desired, as settling in Reggio went against the pardon of exile, one of his most fervent desires.

To return to November 1535, if Garcilaso conceived the *Ode ad florem Gnidi* with these two opposing feelings in the background of his mind - frustration at the Emperor's lack of recognition for his services in the Tunis campaign on one side, and the intellectual boost received from Bembo on the other - it would not be surprising that, as had happened in other intimately critical moments, despite the beauties or splendors of the environment, the poet was inclined to isolate himself and focus solely on the masterful art of his verses. This would explain why, in the midst of the pomp over the success of the African enterprise, he refused to flatter the powerful:

no pienses que cantando
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido,

ni aquellos capitanes,
en las sublimes ruedas colocados
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados. (11-20)

While writing a panegyric might have seemed a tempting opportunity to strive for the longed-for lifting of the punishment, instead he renounced it and delivered a subtle and cutting snub. The *recusatio* that appears in the ode is thus not merely a literary exercise imitating Horace, characteristic of a "precioso juguete", a "joya menor" (Lázaro Carreter 2002, 61). On the contrary, the shift away from the military subject-matter clearly engages with the immediate wartime context, which the poet deliberately disregards, preferring to take on the role of a meddler in some less-than-admirable love affair involving

⁸ Archivo de la Corona de Aragón, Real Cancillería, Registros, núm. 3969, 184v.

Galeota.⁹ This is noteworthy, considering Mario was married and had eight children around that time, while Violante de Sanseverino, as we shall see, was a young woman of noble birth, facing dire straits as her family had been left in the care of her mother. An advantageous marriage was her only chance to escape ruin and disgrace. When reading the poem taking into account the context for the first time, Violante's refusal to yield to Galeota's adulterous infatuation becomes perfectly justified, whereas Garcilaso's frivolity is even more striking.

The Horatian rejection of such a resounding triumph in favour of frivolous themes constitutes a particularly deafening silence in the light of the panegyrics of all kinds that were poured forth on the occasion of the Emperor's advent, celebrating his victorious and regal figure, along with the most varied requests for grace, favor, or reward. Hymns to the Tunisian victory of the Emperor, often in Ariostan octaves, were sung so in unison that one voice could barely be distinguished from another. Recall, to mention just a few, the verses of Alessandro Verini in *La rota di Barbarossa a Tunisi*, the *Crudelissimo pianto di Barbarossa*, the *Stanze di M. Lodovico Dolce composte nella Vittoria Africana*,¹⁰ the latter lavishing special attention on the Marquis del Vasto and other Italian captains, as well as the Castilians Alarcón and the Duke of Alba; nor should we forget the octaves dedicated to *Carlo Cesare Affricano* by Pompeo Bilintano, Bernardino Rota's epigram *Fama ad Carolum V Caesarem loquitur*, also composed for the festivities (Rota, *Carmina*, 197). It is also worth remembering the stanzas in the vernacular dedicated to *Carlo Quinto Imperadore, vincitor dell'Africa* and *Carlo Quinto Imperatore Trionfante dell'Africa*, or sonnets like *Se quel che spese la tedesca rabbia* and *Re degli altri superbo, almo paese*, all from the pen of Antonio Sebastiano Minturno,¹¹ alongside other numerous Latin examples, such as the extensive hexameter

9 The poet refuses to write about his own love suffering. In this sense, it seems that the disillusionment is deeper than in Canción III, where Garcilaso reacts defiantly to adversity and hints at a much more intimate source of pain. The nest (*nido*) that the poet fears may be missing upon his return to Naples in Elegy II, might be a coded allusion to a high-ranking lady from the Seggio di Nido, to be more precise, Isabel de Villamarino, beautiful and wise. Morros, referring to Sonnet XIX, detects the keyword that opens up this possibility: "parece desvelar su nombre mediante un juego paronímico basado precisamente en él: 'y a sabella de vos del alma mía'. Podría estar diciendo de alguna manera que Isabella es esa parte de su alma ('Isabella del alma mía') en la que nunca puede dejar de pensar, incluso cuando no la tiene a su lado (vv. 1-2)" (2009). The Emperor's flirtation with this cultured and beautiful lady circulated from mouth to mouth during the Neapolitan celebrations.

10 All these compositions are collected in volume 4 of *Guerre in ottava rima: Guerre contro i turchi* (Beer, Ivaldi 1988, 441-615).

11 Minturno, *Rime et Prose*, 166, 176. The first one, follows this way: "Se quel, che spense la Tedesca rabbia | col ferro ardente, e quel che ti difese | dal Gallico furore, e quel, che'n gabbia | rinchiuso à forza il gran Cartaginese | purgando te de la enemica scabbia | N'hebbe più rar'onor ch'è non attese, | Italia mia quanto conuien, che n'habbia | Cesare tuo di più lodate imprese", 88.

poem by the same author, *De adventu Caroli V. Imperatoris in Italiam* (circa 1536),¹² or Girolamo Borgia's lengthy praise in *Africana Caesaris Victoria*, subtitled *Hieronymi Borgii ode de laudibus Illustris. Domini Petri Toleti Praesidis Regni Neapolitanum*, where the Muses pay tribute to Viceroy Pedro de Toledo, verses celebrating the growth of the empire under Caesar's protection and encouraging Partenope to rejoice in the fading danger. In another composition by the same poet, this time a dialogue in dactylic hexameters between Mercury and Rome, titled *Africanus Caroli Quinti, Caesaris Romanorum Imperator*,¹³ the entire journey and exploits of the army led by the Emperor during the maritime journey and the conquest of La Goleta are summarized. Of course, as a loyal servant (Borgia was the tutor of his son Luis de Toledo), no mention is made of captains who rivaled the Viceroy, who at that time was at risk of losing his position. There is silence regarding adversaries like Alfonso d'Avalos, who was leading the opposition of the Neapolitan aristocracy at that point, conspiring to discredit the Marquis of Villafranca before the Emperor and thus secure his removal, taking advantage of his majesty's presence in Naples.¹⁴ Borgia, on the other hand, puts in Charles's mouth a fervent praise of the Duke of Alba, his lord's nephew, with whom the monarch shares in advance the honor of victory, in the midst of the troops' rallying speech at the gates of Tunis. In these verses, Borgia describes Fernando as the flower and honor of the Iberian world, a prince in whom Alba rejoices with illustrious titles, establishing Alba proudly over the Tagus, his distinguished monument (and it must be read between the lines that the exalted place is Toledo, as it honors his name).¹⁵

12 Published for the first time many years after its composition, in Minturno, *Antonii Sebastiani Minturni Poemata*, occupying the first place without pagination. See the comprehensive study by Roland Béhar (2012).

13 We consulted the copy housed in the Biblioteca Nazionale di Napoli with the call number S.Q.XXV K 57, under the title *Ad Carolum Caesarem Optimum Maximum Monarchiam*, and in the colophon: *Romae per Antonium Bladum Asulanum ídib. Septembris 1542*. Carlos J. Hernando is one of the few connoisseurs of these works by Borgia, which he cites in a note (2001, 475). I thank doctoral candidate Laura Avella for providing me with her transcription of these works by Borgia.

14 Nevertheless, in May, Borgia had placed his highest hopes and praises in the figure of the Marquis del Vasto, whose figure is repeatedly and highly praised, comparing him favorably with Mars, who with a strong hand and vigilant mind, with his daring, will change the great downfall of Latium, heading towards the shores of Libya. *Ad Phoebum de laudibus Illustris. Alfonsi Avali Vasti March. Ducis armipotentis*: "Phoebe quo vatem rapis? ecce in altos": "Marte romanus iterum potenteis: | In iubae terram comitante classes | Pro Deo aeternum decus auspicatur | Inclyta virtus | Par quidem antiquae: nitet inter acres | En duces Heros ducibus trecentis | Editus claris, Avalumque nomen | Tollit olympo. | Qualis Immanes latii ruinas | Cum manu forti vigilique mente | Vertit audendo libycas in oras | Martis alumnus", in *Ad Carolum Caesarem Optimum Maximum Monarchiam*, 1542.

15 Herrera (1580, 650) considers this possibility in the first place, among others.

Tu Ferrande virum flos et decus orbis iberi
 Principe quo gaudet titulisque illustribus Alba:
 Alba superba Tago: monumentum insigne tuorum:
 Fortiter ulte patris pulchram cape praemia, mortem.¹⁶

This passage leads to suspect that Eclogue III must have been written in the context of the war hinted at in its verses (“tomando ora la espada, ora la pluma”), in Tunis, during the summer of 1535, when Garcilaso was in the direct service of the Duke of Alba, grateful for the significant support he received after the setback with the wardenship of Reggio. The María to whom the eclogue would be dedicated would be María Enríquez Álvarez de Toledo, as the verse addressed directly to its recipient shows, giving a key (“con recebillo tú, yo m'enriquezco”). She was the cousin and wife of the Duke, and the poet would present her surrounded by her sisters in an eclogue that pays tribute to her double surname, as she was a Toledo both by her own lineage and by marriage. In any case, it is clear that the eclogue could not have been dedicated (wholeheartedly) to the wife of Pedro de Toledo since in the summer of 1534 the Viceroy requested the position of constable of Reggio for Garcilaso, marking a date of estrangement in his relations with Garcilaso. Instead, placing it just before the reception of Bembo's commendatory letters makes perfect sense. When the poet refers in Sonnet XXIV to this new channel of the river, hitherto dry, that he is going to fill with the waters of the Castilian language (the Tagus), he must be referring, therefore, to the Horatian aspect rather than the bucolic, since it is the praise of his Latin odes that is going to give a new turn to his poetry. Consequently, the culmination of his poetic trajectory would not be this eclogue, as has been repeatedly assumed, but rather the *Ode ad florem Gnidi*.

This acclaim, directed to Alba and his uncle, Pedro de Toledo, by Borgia, the faithful servant of the latter, contrasts with the above-mentioned hexameters praising the armed Mars of Alfonso d'Avalos, which Seripando sent to Garcilaso around the same time, composed by Fascitelli in anticipation of the Tunisian Campaign and received by the Spanish poet immediately after. In these verses, the great Italian captain is presented proudly leading a chariot, a recent victor over the French, erasing sorrow from Campania: he exhorts his followers from there to erase sad events from their hearts. Fascitelli calls blessings down on the victorious hero and announces new captive cities. By alluding to

¹⁶ And so, with sacred studies (literary), the sweet Siren watches over the poet at the summit of the mountain in blissful leisure, and the kindly goddess (the Muse) favors not only Virgil. In a verse note acting as a postscript, Girolamo adds a few lines dedicated again to his lord, not forgetting him even though he has devoted himself extensively to praising the Emperor. He now portrays himself, filled with new joy, in this same triumphant procession (“pompa”), taking notes with a swift pen.

the hosts that Italic Mars brings with him – countless legions subdued by his power, monuments of his glorious triumph, like the Ethiopian Meroe,¹⁷ distant Bactriana,¹⁸ the Dacians,¹⁹ the Sabaeans (Arabs), those whom unfortunate Mecca sustains (Muslims), and those who drink from the Indus, as well as the twice one hundred cities of Caria,²⁰ and all the others whom the great world surrounds and Amphitrite embraces with her Ocean – Fascitelli is identifying Alfonso d'Avalos, presented *all'antica*, with the mythical figure of Alexander the Great, on his emblematic chariot sowing peace in his devastating wake:

Meus, meus ecce propinquat
 Quadriiugo invectus Campana per oppida curru
 Alfonsus, pacemque ferat, finemque malorum
 qui statuat; curasque iubens procul esse sequaces,
 aeterna inducat miserarum obliviam rerum.
 Victor io trahit ecce tot incluta regna, tot urbes
 captivas; montesque novos ostendit; et arces
 Montibus, et rapido fluviorum vortica tutas
 Victor agi, clari secum monumenta triumphi:
 Innumeras Italo prostatas Marte phalanges;
 Aethiopum Maroën, et Bactra extrema, Dahasque,
 Quosque habet infelix Mecha Sabaeos,
 Quique bibunt Indum, et centumgemina oppida Cari
 Neque alios, aliosque omnes, quos maximus ambit
 Orbis, et Oceano complectitur Amphitrite. (102-16)

Significantly, the identification of Alfonso d'Avalos with Alexander the Great provides the key to the enigma related to *aquellos capitanes* in Garcilaso's ode, writing of them:

en las *sublimes ruedas* colocados
 por quien los alemanes,
 el fiero cuello atados,
 y los franceses van domesticados...

17 Meroe was a city in the region of Kush, north of present-day Sudan. It was not located precisely in Ethiopia, but it was situated in a nearby area.

18 It was an ancient region located in Central Asia, where there are now areas of Afghanistan, Tajikistan, and Uzbekistan. The Greco-Bactrian civilization, following the conquest of the region by Alexander the Great in the fourth century BC, maintained a Hellenistic influence in the region for some time after Alexander's death.

19 It is an ancient Indo-European people that inhabited what is now Romania and parts of Moldova and Bulgaria in antiquity.

20 Former region on the southwest coast of Asia Minor, where part of Turkey is now located. It bordered Lydia and Phrygia to the north, Lycia and Pisidia to the east, and Ionia to the west. The region had a coastline along the Aegean Sea.

The allusion to the *sublime wheels* can only refer to those that ascend, lofty as wings, to the heavens: a clear cross-reference to Alexander, highlighting one of his attributes, that is, the mythical flight of his chariot, implicit in the image of the Alexandrian quadriga evoked by Fascitelli, which leaves behind mountains and seas, providing a complete view of the world left in the rear [fig. 1].²¹



Figure 1 *The Ascension of Alexander*. Twelfth century. Marble relief. Northern facade of the Basilica of San Marco (Venice, Italy). Mentioned by Rodríguez Peinado 2018, 13. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Alessandro_Magno_%28scultura_da_Constantinopoli_XIsec.%29.jpg

A glance at the stylized wheels of the emblematic quadriga of the King of Macedonia in the relief on the facade of the Basilica of San Marco suffices to visualize the poetic image of the sublime wheels upon which Garcilaso places his captains (plural for singular), in the apothotic flight of Alfonso d'Avalos. Our poet was very aware of D'Avalos's identification with Alexander by Fascitelli, that autograph that had passed through his hands in a very simple chain: Bembo-Seripando-Garcilaso-d'Avalos, the latter being the protagonist of the poem, coinciding with the moment immediately preceding the Emperor's court's two-day stay in Leucopetra. However, Garcilaso states that he refuses to sing for him, in favor of the lady whom the poet also refuses to flatter unless she leaves behind her fierceness (*fieresa*), and various motives for this can be surmised. Firstly, as we have seen, Garcilaso did not want to evoke warlike motives associated with the furious Mars (Charles V?) or Alfonso d'Avalos (Alexander the Great), who had just played a role in one of the most unforgettable imperial feats,

²¹ On the other hand, the figure of Alexander the Great remains omnipresent in the iconography of the perfect captain "sia per il culto dell'eroe cavalleresco che per quello modellato sull'archetipo classico" (Fantoni 2001, 30).

celebrated with great fanfare. Garcilaso's poetic evasiveness toward his current protector, D'Avalos, could be due to additional reasons: in particular, he did not want to express his current preference for D'Avalos over the Viceroy, uncle of the Duke of Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo, to whom he was indebted so much in general and at this precise moment. This would have been an affront to the Marqués de Villafranca due to the ugly conspiracy that the Marqués del Vasto was about to lead, which was also soon thwarted. This ambiguity with regards to political matters was much to the poet's liking, and can also be seen in the enigmatic sonnet XXI, *Clarísimo Marqués, en quien derrama*, which could be read as referring to either marquis. Garcilaso prefers this strategy of ambiguity: he does not want to mention Alfonso, but he does mention him, of course, in a symbolic and synecdochic image, where the defeated are only the French (for war-related reasons present in Fascitelli's poem) and the Germans (more a wish than a reality, since the struggles against the Germans were for religious reasons and were far from being resolved);²² on the other hand, the Turks defeated in La Goleta, who are present among other exotic civilizations in Fascitelli's poem, and mentioned straightforwardly in Borgia's poem, are conspicuous by their absence.

22 In the documentation provided by Simancas from periods preceding the preparation of the fleet against Barbarossa, princes resistant to Catholic pacification, such as the Landgrave of Hesse, and less frequently the Duke of Württemberg or the Dukes of Bavaria, who were always conspiring with Francis I, constitute the main concern, especially for Antonio de Leyva from Milan, who had better control of the northern zone. However, it is mostly about resolving conflicts and suspicions through diplomacy and agreements rather than armed conflict. See related letters, such as those from Rodrigo Niño to the Emperor on April 10, 1533, Archivo General de Simancas (AGS) fasc. 1309, cc. 89-90; November 19, 1533, Governor of Marano to the Emperor, AGS fasc. 1310, c. 76; June 6, 1534, Count of Cifuentes to the Emperor, AGS fasc. 862, cc. 32-33; June 11, 1534, Emperor to the Prince of Amalfi, AGS fasc. 29, cc. 2-3; July 21, 1534, Count of Cifuentes to the Emperor, AGS fasc. 861, cc. 121-129; and January 2, 1535, Emperor's instructions to the Count of Rœulx departing from Madrid to Italy, Germany, and Flanders, AGS fasc. 1458, c. 38.

3 The Neapolitan Venus

Now, let us consider other grounds that bring us closer to Leucopetra and the events of November, also based on references from the *Ode ad florem Gnidi*. It is evident that the context of the neoclassical-inspired gardens of the palace could have contributed to the depiction of the extraordinarily beautiful lady who, but for her hard-heartedness, possesses all the qualities to be Aphrodite. Not in vain, the nymphaeum described by Martirano himself in his *Il pianto d'Areusa*, lined with shells of white, black, and yellow, included, among various statues such as Neptune, Doris and her daughters, Cupid and the Graces, Acis and Galatea, a Venus that could only be the Cnidian, given the aquatic surroundings. All copies of Praxiteles' original sculpture depict the Venus of Knidos about to take a purifying bath: the goddess languidly abandons her garments on the hydria and covers her pubis with the other hand; the slight tilt of her face contains the entire serene intention of the impending movement and, at the same time, the instinctive surveillance against any outsider's gaze. The model for its sculptor seems to have been the courtesan Phryne, and the story told by pseudo-Lucian about the youth who left the thigh of one of the first female nude in history stained with his semen lends this unsurpassed artistic representation of female beauty a double layer of sexual and ecstatic charge, in an ambivalent combination of nobility and plebeian nature that is not only in the background of this version of the goddess but also in the subtext and tone of the entire Garcilasian composition.²³

In addition to the metamorphosis of Arethusa (“perduta avendo ogni sua forma umana | ivi piangendo, divenne fontana”), a new conversion, very close to that of Anajarete in Garcilaso's ode, appears in the same poem in the transformation into stone of Leucopetra, who gives her name to the villa. Leucopetra was a huntress nymph who had dedicated her virginity to Diana and was aptly transformed by Jupiter into rock, a just punishment for her hardness of heart towards Vesuvius and the River Sebeto. This legend fills the ancient vengeance of Nemesis with Neapolitan resonances and verbal echoes which recall Garcilaso's playful admonition.

Ma la superba, che mutati vede
i giovani infelici a sé davanti,
né pietosa si pente, né si crede
dever render ragion d'uccider tanti.

²³ See, for example, the Italian version around the time of Garcilaso in *Dialogi di Luciano*, specifically, “Dialogo di Licino e Theomnesto”, Vinegia, Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, 1527, 135-49.

Ma quei sospir saliti a l'alta sede
 (donne, imparati a disamar gli amanti!)
 chiesero tanto su nel ciel vendetta,
 ch'avventò Giove in lei la sua saetta.²⁴

E come dura fu vie più che i sassi,
 piacque al gran padre trasformarla in pietra:
 e mentre corre, ecco, le ferma i passi,
 i membri indura, l'arco e la faretra:
 un bianco scoglio al mar vicino stassi,
 ch'è detto ancor da tutti Bianca Pietra,
 indi poi a' prieghi del cortese Crate,
 le prime mebra le furon tornate. (estr. 84-85)

However, it is Tansillo, dear friend of Garcilaso, who provides a clue about the unspecified nymphaeum in Martirano's poem: in the second piscatory song "Qual tempo avrò giamai che non sia breve":

Nel più bell'antro che la terra copra,
 che fra le meraviglie
 del mondo non è forse la minore,
 ove si vede la mirabil' opra
 di pietre e di conchiglie
 torre et al ferro et al pennel l'onore,
 Crate, brutio pastore,
 signor del luogo egregio,
 per amor mio *le tue bellezze sante*
col nome fe' ritrar, perché fra tante
 opre che fiano in pregio
 mille e mille anni in quelle sacre mura
 il mondo onori ancor la tua figura.
 Ivi splendor si vedon le tue lode
 fra cento Ninfe belle,
 in mezzo a Leucopetra et Aretusa. (vv. 66-79; emphasis added)²⁵

As these verses reveal, there were more than a hundred prominent ladies of Naples portrayed as nymphs in Martirano's cave, with their names written beneath their faces. Now it is easier to understand

²⁴ Cf. "No quieras tú, señora, | de Némesis airada las saetas | probar, por Dios, agora...". Regarding the transformation of Violante into stone, see the verses by Mario Galeota indicated by the illuminating article by Tobia Toscano (2010, 186) about Mario Galeota disguised under the mask of Fabio. The motive was also present in Bernardino Rota, who was part of the sodality discussing Galeota's infatuation with this maiden, see Fosalba (2021).

²⁵ Luigi Tansillo, *Rime*, 350.

how Garcilaso came up with the idea of promising a lady to associate her name not with just any nymph but with the very Venus of Knidos. Provided she fulfilled his request, of course. Around that time of imperial festivities, praises for Neapolitan ladies became fashionable, and among the many circulating, there is one that offers a clue about the family of Violante de Sanseverino at the delicate moment when her family had just lost the Nido palace and the duchy of Somma.²⁶ However, out of loyalty, Giacomo Beldando, in his *Specchio delle Bellissime donne napoletane* (printed by Sultzbach, in Naples, in February 1536), persists in calling her mother by the title already lost to the Spanish. The stanza reads as follows:

Alhor senti' chiamare «O mia Duchessa
di Soma [= Somma]» da le tre che venian dietro;
indi presi a mirar la gloria istessa
che tralucea come nascosta in vetro.
Ella rispose: «O mia Violante, o d'essa
care sorelle, che vedere impetro
hor quivi meco a la stagion migliore
a render gratie di bellezze Amore,

felici voi, s'a la bellezza vostra
si giungerà il valor come conviensi».

On the other hand, *Il triumpho de Carlo V a cavallieri et alle donne napoletane* by Giovanni Battista Pino, printed on September 8, 1536, by Sultzabach, Naples, clarifies that the Duchess of Somma from the Seggio di Nido was *Maria Diacarlona*; in other words, Maria Diaz Garlon, the mother, indeed, of Violante Sanseverino. In the *Specchio*, the young lady is affectionately named by her mother while addressing the ladies who follow her; she was certainly a woman of great beauty, just as extraordinarily beautiful as her predecessors had been, including Violante Grappina, her grandmother. The latter's beauty had been praised by Sannazaro in a brief epigrammatic dialogue between Venus and Cupid where he employs a play on words between the Viola flower, a *senhal* of the lady, and her name.

We now know that Maria Diaz Garlon had married Alfonso Sanseverino in 1509. She contributed a dowry to his nobility, which she vehemently defended when her husband squandered everything due to his reckless and profligate behavior. Sanseverino had purchased the possessions of Somma in Terra di Lavoro from Guglielmo de Groy in 1521,

²⁶ By the way, is Garcilaso probing the wound of the recently vacated Seggio by Violante's family? Is he playfully suggesting that if she succumbs to Galeota's affections, she will enter the most prestigious *sedile* in Naples? Will she once again belong to the aristocracy?

thus acquiring the title of Duke at that time. When the Duke joined the Angevin cause, always burdened by economic distress, he paid off his debts and increased his estate. However, when the Imperial forces prevailed, he had to leave for France, while his wife, a true Mother Courage, did not follow him (De Negri 1991). She stayed behind to try unsuccessfully to reclaim the duchy that Neapolitan poets maintained for her, and she managed to marry her daughters to men who saved them from ruin. Violante finally married Giulio Orsini, a *condottiero* supporting the French cause. At the time Garcilaso wrote his Ode dedicated to her, the marriage had not yet taken place, and her virtue, along with her mother's firm hand, was the only thing that could save her from being lost.

The Ode had to be written, thus, before the wedding of Violante with the rough mercenary, a moment that Rota, sympathizing with his friend Mario, describes in an epigram depicting Ursus (Orsini) tearing with its bear claws the delicate violets over which Galeota had wept, while stripping and dishonoring its immaculate beauty.

Ad Marium Galeotam

Quas Charites pictis violas iunxere corollis,
 quas Venus auratis implicuitque comis,
 quasque rigavit Amor, lacrymis quas lavit amantum
 in primis lacrymis mi Galeota, tuis.
 Ecce ferus subito foedatis unguibus Ursus
 colligit, intactum dedecoratque decus.
 Deceptum agricolae semper genus: i, cole flores:
 Quas meruit violas Iuppiter, Ursus habet.
 (Rota 1991, 102, quoted by Mele 1923, 125-6)²⁷

The brutality of the image of Ursus possessing Violante puts an end to Galeota's love affairs, while suggests that the mercenary was not a refined man like Rota's friend. Furthermore, it implies that the young woman was deflowered upon becoming his wife, as corroborated by the family genealogy.

One could conclude here that the *Ode ad florem Gnidi*, pierced by the painful needle of disillusionment, written in the hope of the highest artistic excellence, stands at the culmination of Garcilaso's art and also at the chronological end of his poetic trajectory. Meanwhile, Eclogue III should be repositioned in the phase of maturity immediately prior to the reception of Bembo's letters.

²⁷ The data provided by the Tavola 6 of the genealogical tree *Linea del Monte Ramo de Monterotondo*, from the marriage of Violante Sanseverino and Giulio Orsini, son of Mario Orsini (deceased in 1529) and Virginia della Rovere (deceased in 1567), does not indicate any descendants, see Mora 2016, 286.

Bibliography

- Beer, M.; Ivaldi, C. (a cura di) (1988). *Guerre in ottava rima*. Vol. 4, *Guerre contro i turchi*. Modena: Panini; Istituto di Studi Rinascimentali.
- Béhar, R. (2012). “Le *De adventu Caroli V. Imperatoris in Italiam* (ca. 1536) de Minturno: la célébration héroïque et mythique de Charles-Quint”. Castellan-Dufrêne, N. (éd.), *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité Tardive à la Renaissance*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 117-32.
- Bembo, P. (1992). *Lettere*. Vol. 3, 1529-1536. A cura di E. Travi. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Cassese, M. (2002). *Girolamo Seripando e i vescovi meridionali, 1535-1563*. Vol. 2, *La corrispondenza: edizione critica*. Napoli: Editoriale scientifica.
- De Negri, F. (1991). s.v. “Diaz Garlon, Maria”. *Dizionario biografico degli italiani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-diaz-garlon_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Di Leo, M. (1894). *Lodi di dame Napoletane del secolo decimosesto dall'Amor prigionero*. A cura di G. Ceci e B. Croce. Napoli.
- Fantoni, M. (a cura di) (2001). *Il 'perfetto capitano': immagini e realtà (secoli XV-XVII) = Atti dei seminari di studi, Georgetown University a Villa Le Balze, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1995-1997*. Roma: Bulzoni.
- Fascitelli, O. (1776). *Honorati Fascitelli aeserniensis Opera*. Napoli: excud. Raymundii Fratres.
- Fosalba, E. (2018). “La carta de Bembo a Garcilaso”. *Ínsula*, 862, 9-13.
- Fosalba, E. (2021). “La *sodalitas* como fuente de inspiración en la poesía de Garcilaso”. *Studia Aurea*, 15, 227-54.
- Hernando Sánchez, C. J. (2001). “El Glorioso Triunfo de Carlos V en Nápoles y el Humanismo de Corte entre Italia y España”. *Archivo Storico per le Province Napoletane*, 119, 447-521.
- Herrera, F. (1580). *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones*. Sevilla: Alonso de la Barrera.
- Lázaro Carreter, F. (2002). “La *Ode ad florem Gnidi*”. Lázaro Carreter, F., *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*. Madrid: Alianza Editorial, 39-61.
- Martirano, B. (1993). *Il Pianto d'Aretusa*. A cura di T.R. Toscano. Napoli: Loffredo.
- Mele, E. (1923). “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”. *Bulletin Hispanique*, 25, 136-7.
- Minieri Riccio, C. (1880). “Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli”. *Archivo Storico per la Provincia Napoletane*, 5, 131-57, 349-73, 578-612.
- Minturno, A. S. (1559). *Rime et Prose del Sig. Antonio Minturno, nuovamente mandate in luce all'illustrissimo sig. Don Girolamo Pignatello*. Venetia: Francesco Rampazetto.
- Minturno, A. S. (1564). *Antonii Sebastiani Minturni Poemata, ad Consaluum Pyretium*. Venetiis: Apud Io. Andream Valuassorem.
- Mora, E. (2016). *L'Archivio Orsini. La famiglia, la storia, l'inventario*. Roma: Viella.
- Mormile, G. (1617). *Descrittione del amenissimo distretto della città di Napoli, et della antichità della villa di Pozzuolo*. Napoli: Pietro Antonia Sofia Libra-ro, nella stampa di Tarquinio Longo.
- Morros, B. (2009). “La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y de otros poemas”. *Criticón*, 105, 5-35. <https://doi.org/10.4000/criticon.12464>.
- Poliziano, A. (1987). *Les Silves*. Éd. par P. Galand. Paris: Les Belles Lettres.

- Rodríguez Peinado, L. (2018). "La ascensión de Alejandro Magno. Su iconografía medieval". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10(18), 9-23.
- Rota, B. (2007). *Carmina*. Torino: Edizioni Res.
- Sánchez García, E. (2018). "Un cenáculo napolitano para Juan de Valdés: la villa de Leucopetra de Bernardino Martirano y el Diálogo de la lengua". Fosalba, E.; de la Torre Ávalos, G. (eds), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles: redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*. Bern: Peter Lang Verlag, 249-72.
- Sánchez García, E. (2021). *Nombres y hombres. Onomástica y significación del Diálogo de la lengua*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Tansillo, L. (2001). *Rime*. A cura di T. Toscano. Roma: Bulzoni Editore.
- Toscano, T.R. (2000). *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*. Napoli: Loffredo.
- Toscano, T.R. (2001). "Le muse e i colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano nel trionfo di Carlo V (1535)". Martínez Millán, J. (ed.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. 3. Ed. por J. Bravo Lozano y F. Labrador Arroyo. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 301-10.
- Toscano, T.R. (2010). "Fabio o Mario Galeota? Sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo". *Filologia e critica*, XXXV(2-3), 178-203.
- Toscano, T.R. (2018). "Onorato Fascitelli 'alma de verdadero poeta': dall'amici- zia possibile con Garcilaso all'invettiva contro l'*hispana avaritia*". Fosalba, E.; de la Torre, G. (eds), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles: redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*. Bern: Peter Lang Verlag, 185-219.

Un ejemplar propio: el *Marinero en tierra* habitado por María Teresa León

Irene García Chacón
Universidad de Valladolid, España

Abstract This article examines the visual and material aspects present in a book that, due to a series of interventions, becomes a unique work. In the 1930s Rafael Alberti (1902-1999) illustrated a copy of the first edition of *Marinero en tierra* (1925) as a gift for María Teresa León (1903-1988). She made her own marks in the book during her lifetime, converting it into her own space. This intimate space is transformed into a cultural crucible where creative complicities and historical realities, such as the Spanish Civil War, exile, and refuge, are summarized. The volume, by the will of the gift giver and the gift receiver, is no longer another printed copy of an important book, but is instead a living work with new and different connotations. Through this article, one reflects upon the book as an object and the value of drawings in books.

Keywords María Teresa León. Rafael Alberti. Illustrated books. Drawing. Albums. Exile.

Índice 1 Libros que se habitan. – 2 «Lo primero que dejó Rafael Alberti en mis manos» – 3 «Abro el libro donde está el dibujo. Es mío. Es mi propiedad». – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2023-09-22
Accepted 2024-03-14
Published 2024-06-17

Open access

© 2024 García Chacón | 4.0



Citation García Chacón, I. (2024). "Un ejemplar propio: el *Marinero en tierra* habitado por María Teresa León". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-20] 27-46.

1 Libros que se habitan

Carmen Bernárdez Sanchís (2001, 429) calificó el dibujo como «una forma de arte tradicionalmente silenciosa». A diferencia de otros géneros, requiere de materiales humildes y portables, se puede practicar en cualquier rincón y suele acabar por colarse a través de las rendijas de los quehaceres cotidianos. Se trata, pues, de una expresión estética sigilosa que, a pesar de tener una especial transcendencia tanto en las enseñanzas como en las prácticas artísticas, ha pasado en frecuentes ocasiones inadvertida para la historiografía.

Durante las vanguardias históricas en España el ejercicio del dibujo fue muy importante y los artistas con frecuencia practicaron este género en soportes que en trabajos precedentes hemos calificado como «no hegemónicos», es decir, aquellos que no se integran en el arte o el mercado convencional.¹ Entre estos dibujos destacan, sin duda, los que se llevaron a cabo en ejemplares una vez terminados y tras haber salido de la imprenta. Existe, pues, un número nada desdeñable de dibujos que se esconden, silentes, en libros y que, sin embargo, emiten multitud de gritos cuando posamos nuestra atención en ellos.

Así ocurre con la obra que nos proponemos estudiar en este artículo: una edición príncipe de *Marinero en tierra* que el poeta Rafael Alberti embelleció para la escritora María Teresa León, quien fue la propietaria del mismo. Posteriormente, pasó a su hija Aitana Alberti. En la actualidad se halla en una colección particular y cuenta con una edición facsímil (Alberti 2002). El dibujo, por el simple y a la vez determinante hecho de estar, personaliza el ejemplar, que deja de ser una copia en circulación para convertirse en una pieza única, pues ha sido modificada a mano por el artista, adquiriendo nuevas connotaciones. De esta manera, los libros con dibujos como este *Marinero en tierra* nos recuerdan algo que a veces olvidamos: los ejemplares no son textos, sino objetos que, además de contener palabras que relatan historias, tienen sus propias intrahistorias. Esta condición de piezas materiales los convierte en espacios físicos de unión, de uso, de intercambio y de conservación o de destrucción.²

Este artículo se ha escrito en el marco de una ayuda Recualificación Profesorado Universitario financiada por la Unión Europea NextGenerationEU (UVa-CONVREC-2021-185) y de los proyectos PID2020-117133GB-100 y PID2020-117997GB-100.

1 Empleamos el concepto de «dibujos en soportes no hegemónicos» y planteamos sus características tanto en nuestra tesis doctoral (defendida en 2018 en la Universidad Complutense de Madrid) como en García Chacón 2017.

2 Jo Labanyi (2010) propuso entender los textos como formas de expresión de las prácticas culturales, destacando la importancia de su materialidad y de su capacidad para generar emociones.

María Moliner (2007, 1514) definió *habitar* como «ocupar, poblar». Los ejemplares habitados mediante elementos plásticos son objetos que se ocupan, se pueblan, no solo con la lectura, sino con los cinco sentidos. También, como veremos a través de los testimonios de León y Alberti, con el corazón. Se pueblan, en primer lugar, por la persona que realiza los trazos. El dibujante no podrá ya ser enajenable del objeto que ha reconfigurado. No obstante, en la mayoría de ocasiones el dibujo, cual dedicatoria, se elabora para alguien y el propio acto refuerza el obsequio que supone este gesto. El otro, por su parte, se filtrará en el ejemplar dibujado. Al estudiar los paratextos, Gérard Genette (2001, 120-2) señaló que la dedicatoria del ejemplar, a diferencia de la impresa, no supone solo «un acto simbólico sino también un acto efectivo» que revela el «carácter privado» tanto de un vínculo como de la propia comunicación. En esta manera de relacionarse con el otro podemos entender la inclusión de un dibujo como una forma doble de expresar consideración, ya que no solo muestra ese interés hacia el receptor, sino que, además, lo hace alejándose de los convencionalismos esperados. Se trata de dibujos destinados a una persona específica, es decir, *dedicador* y *dedicatario* quedan unidos de forma material y simbólica en una misma página.

Habitar un ejemplar, poner el cuerpo y la mente en él, significa transformarlo, darle alma, a la vez que considerarlo, en algún sentido, una pequeña parte de uno mismo. Walter Benjamin (2015, 55-6), bibliófilo empedernido, fue quien advirtió este lazo que se establece entre el propietario y un objeto estimado, incidiendo en que el verdadero coleccionista asume a través de «la posesión»:

la relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata [...] de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas.

Así pues, cuando un ejemplar es capaz de humanizarse a través de un dibujo, un ser humano puede mediante un dibujo habitar un objeto.

2 «Lo primero que dejó Rafael Alberti en mis manos»

Rafael Alberti dibujó de manera asidua en libros. En el catálogo de la exposición *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, retrospectiva dedicada a su trayectoria, se recogen alrededor de una treintena de volúmenes con dibujos confeccionados por el poeta, además de otros ejemplos que le dedicaron compañeros como José Bergamín o José María Hinojosa (Pérez 2003).³

Entre los dibujos en ejemplares realizados por Alberti encontramos uno con gran significación. Es un libro. Sus páginas fueron impresas en 1925 en Madrid por Biblioteca Nueva. Sin embargo, no es solo un libro. Su encuadernación de piel azul y su adorno de plata dan cuenta de la importancia que tuvo para sus autores y propietarios. Es un ejemplar. Su lomo ajado y la acidez de sus páginas expresan el paso del tiempo. Sin embargo, no es un ejemplar más. Tiene un dibujo elaborado con tinta negra y ceras de vivos colores. Asimismo, posee un conjunto de anexos visuales y anotaciones manuscritas que remarcan la importancia del libro como objeto. A través de los añadidos en diversas páginas el poeta y la escritora invadieron sus espacios, fortificaron su papel y alteraron su composición y, por ende, su propia lectura. Sabemos, además, que estas acciones llevadas a cabo en el ejemplar no fueron baladíes. Este *Marinero en tierra* tuvo tanto para Alberti, autor e ilustrador del volumen, como para León, receptora e interventora del mismo, un especial valor sentimental. Ambos escritores dedican a esta pieza diferentes pasajes de sus memorias y, como recogen, fue uno de los pocos objetos que se llevaron consigo cuando tuvieron que exiliarse en 1939. En *Memoria de la melancolía* (1970), la escritora desvela los orígenes de este ejemplar:

Lo primero que dejó Rafael Alberti en mis manos fue un dibujo. «Naufragio y Salvación de Rafael Alberti», está escrito debajo de una Virgen a quien ha rodeado de una cinta: «Nuestra Señora del Amor Hermoso». (León 1999, 206)

Aunque Gregorio Torres Nebrera, responsable de la rigurosa edición de *Memoria de la melancolía* que citamos, explique en sus notas que no tiene noticia del dibujo descrito por León, los títulos aportados por la narradora, así como las memorias de su hija Aitana, quien escribió acerca del volumen y relató el valor familiar que le fue concedido (Alberti 2009, 186-9), nos llevan a afirmar que hace referencia al

³ La exposición, comisariada por Juan Manuel Bonet, Carlos Pérez y Juan Pérez de Ayala, se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Posteriormente, el Gremio Madrileño de Libreros de Viejo organizó la muestra *Dedicatorias* cuyo catálogo tiene una sección de los ejemplares dedicados de Alberti (Marchamalo 2009, 95-111).

ejemplar que aquí estudiamos. Si, como hemos visto en estas líneas, lo «primero que dejó Rafael Alberti» en sus manos «fue un dibujo» (León 1999, 206), se realizaría hacia 1930, año en el que coincidieron por primera vez.⁴ A pesar de que para esa fecha Alberti tenía poemarios más recientes –*Cal y canto* o *Sobre los ángeles* eran de 1929–, eligió regalar un ejemplar de *Marinero en tierra*, título que tenía una especial importancia, ya que había sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura 1924-25 y le había otorgado una notable visibilidad en el campo cultural de la época. Ante las inseguridades de juventud, *Marinero en tierra* había supuesto su afirmación como escritor, arraigando su nombre en el panorama literario. Por tanto, Alberti no regaló una obra cualquiera. Tampoco una copia cualquiera. De manera generosa, ofreció a León su ejemplar personal que le había acompañado los años previos en los que él mismo había ido habiéndolo, pues en el interior de cubierta poseía adjunto un papel con una anotación que había encontrado cuando recogió del Ministerio el original presentado al Premio, manuscrito que había guardado y pegado en su libro [fig. 1]. En *La arboleda perdida* (1959) relató de esta forma el descubrimiento:

Aquella misma noche, al andar en mi cuarto hojeando mi manuscrito, saltó de entre sus páginas un papelillo amarillento, medio roto, escrito con una diminuta y temblorosa letra. Decía:

MAR Y TIERRA

Rafael Alberti

Es, a mi juicio, el mejor libro de poemas presentado al concurso.

ANTONIO MACHADO

¡Con qué alegría y estremecimiento leí y releí aquel hallazgo inesperado! Todavía lo conservo en la primera página de un ejemplar viejísimo de *Marinero en tierra*, lo único que por una rara casualidad pude salvar conmigo de la guerra española. (Alberti 1975, 202)

⁴ Sobre el encuentro entre Alberti y León, cf. Ferris 2017, 83-94.

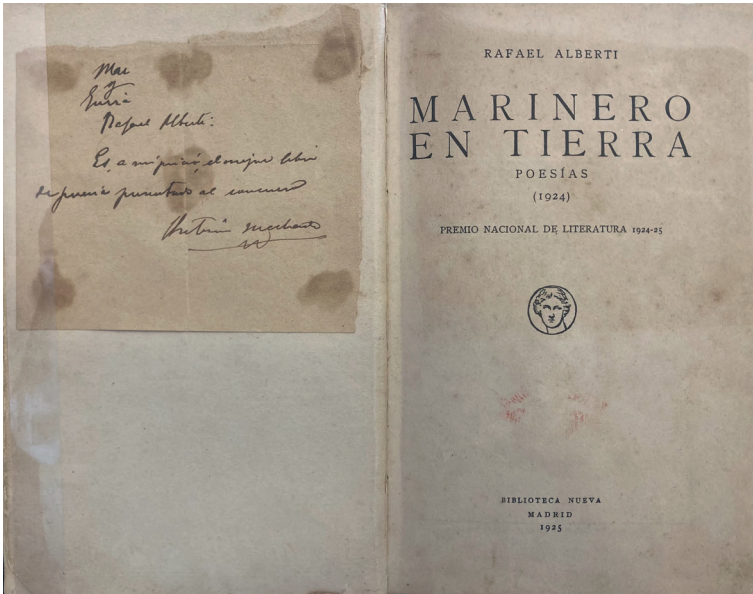


Figura 1 Antonio Machado, anotación manuscrita adherida al ejemplar de *Marinero en tierra*, interior de cubierta. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

Además de este adjunto, Alberti personalizó el regalo creando un dibujo para León en el que la presenta cual Virgen, portando hábito, corona y un largo rosario que pende de sus manos [fig. 2]. Se yergue en una humilde barca de madera, como la de los pescadores, en cuyo borde se inscribe el letrero «NTRA. SRA. DEL AMOR HERMOSO».⁵ Cuatro aves envuelven la figura que queda enmarcada por unas alegres guirnaldas que evocan las festividades relacionadas con la Virgen del Carmen, patrona de los marineros. En contraste a los colores cálidos de la zona superior, destaca el azul de la parte inferior con el que se plasman el mar, dos peces y un marinero. Se trata de un joven Rafael que brota de entre las olas para sujetarse en la barca. No hay duda de quiénes son los dos protagonistas de la composición, pues se reconocen gracias a sendas fotografías recortadas y pegadas que se han usado para construir los rostros. Este *collage* finaliza con un texto. En letras rosas y mayúsculas se traza una leyenda que puede dar título a la obra: «NAUFRAGIO Y SALVACIÓN DE

⁵ El culto a la Virgen María bajo la advocación de la Madre del Amor Hermoso se remonta a la edad patristica. Alberti podría haberla elegido para esta composición por el evocador nombre.



Figura 2

Rafael Alberti, *Naufragio y salvación de Rafael Alberti*. Ca. 1930. Dedicatoria dibujada realizada en el ejemplar de *Marinero en tierra*, p. 6. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

RAFAEL ALBERTI». Estas palabras subrayan un aspecto llamativo del propio dibujo: la mano derecha de Alberti, expresiva y de importante tamaño, se sostiene en la barca de León, hecho que le permite flotar e impide su hundimiento. Alberti incide aquí, mediante el gesto plástico, en una idea expresada en composiciones poéticas del propio *Marinero en tierra*. En el poema «Día de amor y bonanza», por ejemplo, había escrito:

Que tú me salvarás, ¡oh marinera
Virgen del Carmen!, cuando la escollera
parta la frente en dos de mi navío [...] (Alberti 1925, 173)

Asimismo, no podemos olvidar que la impronta popular en las formas y los temas de este dibujo está presente en otras representaciones pictóricas de los años de juventud del gaditano. Según el testimonio de Alberti, el día que conoció a Federico García Lorca recibió el encargo de retratar al granadino junto a un olivo. Sobre la copa debía aparecer la Virgen del Amor Hermoso, la misma identificada con el rostro de María Teresa León en este ejemplar de *Marinero en tierra* (Alberti 1975, 168). También para Lorca hizo el cuadro titulado *Aparición de la Virgen de los Milagros al rey Alfonso el Sabio*, que

muestra una Virgen enmarcada en guirnaldas en la parte superior – en esta ocasión sin rostro– mientras que una figura masculina la observa en la zona inferior.⁶

Sin embargo, como hemos indicado, en el *collage* del libro que estudiamos el rescate está encarnado por la figura de León. Con la ilustración ofrendada Alberti declaraba un sentimiento y manifestaba lo que había significado conocer a la escritora, quien lo había salvado. La importancia de este encuentro, escenificada en la imagen de que el poeta «braceaba en lo oscuro» (como las aguas del dibujo) cuando León apareció para rescatarlo, volverá a ser expresada mediante otros cauces y en otras épocas, tal como demuestran los versos de «Retornos de un amor recién aparecido» (Alberti 2006, 328). Se trata de una misma emoción narrada en dos tiempos diferentes. El tiempo es, precisamente, otro agente esencial a la hora de analizar este *Marinero en tierra*. El preciado objeto acompañó al regalador y a la regalada a lo largo de sus trayectorias y, según el momento vital en el que se encontrasen, fue adquiriendo distintas connotaciones. De hecho, podemos entender el gesto albertiano de entregar su propio ejemplar, con el manuscrito machadiano que tanto había significado para él, como una forma de compromiso personal y creativo. De alguna manera, al ofrecer este libro de su pasado literario, Alberti proponía a León un proyecto de futuro.

La pieza ofrendada se convirtió en materia de una historia compartida. A diferencia de otros ejemplares dibujados por Alberti, el poeta no se desprendió por completo de él al obsequiarlo. Es más, pensamos que las intervenciones de Alberti no acabaron con la entrega del regalo a León. Posteriormente, el poeta pudo seguir utilizándolo y trabajando con él como hacen intuir las cruces que reflejan una selección de poemas, algunos de los cuales se recogen en la antología que configura *Poesía 1924-1930* (Madrid: Cruz y Raya, 1935) o la presencia de algunas tachaduras, cambios y correcciones que más tarde introducirá en la segunda edición de *Marinero en tierra* (Buenos Aires: Schapire, 1943). Asimismo, en la página 23, al final del segundo soneto, hallamos un recorte de la traducción al francés. En este sentido, se trata de un ejemplar en modificación por el regalador a lo largo de los años, un ejemplar de referencia y consulta, un ejemplar al que acudir y a partir del cual seguir creando. No en vano, de ese libro primigenio terminaron naciendo otros libros.

⁶ Sobre la historia de estas dos composiciones albertianas, cf. Jiménez Gómez 2010, 39-42. Aitana Alberti (2009, 187) relaciona el nombre de la composición para León con el cuadro encargado por Lorca. En la mencionada edición de *Memoria de la melancolía* Torres Nebrera apunta el nexo entre la descripción del dibujo que hace León con el último cuadro citado de Alberti (León 1999, 206-7). La Virgen de los Milagros, a la que Alberti dedica un poema en *Marinero en tierra*, es patrona de El Puerto de Santa María, localidad natal del escritor.

3 «Abro el libro donde está el dibujo. Es mío. Es mi propiedad»

María Teresa León advirtió la significación de la ofrenda hecha por Rafael Alberti. Conviene recordar que tanto el texto de *Marinero en tierra* como el ejemplar físico que aquí estudiamos tuvieron en la escritora una impronta destacable. Por un lado, en esos años treinta – cuando Alberti entregó el dibujo dedicado y cuando, según el propio testimonio del gaditano, se pasaba las horas trabajando con León en algunos poemas (Alberti 1975, 301)–, colaboraron en *Rosa-Fría, patinadora de la Luna* (1934): un libro de cuentos de León con ilustraciones de Alberti para el que la escritora eligió un título que procedía de uno de los poemas que formaban parte de *Marinero en tierra*.⁷ Por otro lado (y quizás el aspecto más sugerente), el objeto libro *Marinero en tierra* no estuvo concluso ni cerrado cuando pasó a ser propiedad de la receptora del obsequio. También la dedicataria modificó el ejemplar, dando lugar a un libro en comunión en el que ambos, regalador y regalada, dejaron trazas constantes de su presencia (Alberti 2009, 187). Además de los añadidos con intención práctica de Alberti que hemos señalado en el epígrafe anterior, destacan las acciones de León, quien prosiguió modificando vivamente el libro mediante diversos anexos. De esta manera, el ejemplar se convirtió en la materialización de la complicidad existente entre ambos escritores al tiempo que muestra cómo la intervención en un objeto cotidiano provocó su metamorfosis en una pieza única.

En la portada, es decir, nada más abrir el libro (pues este ejemplar no conserva la portadilla) encontramos la impronta de unos labios de carmín. En sus páginas el volumen contiene quince recortes de viñetas de aleluyas y de un juego infantil que en algunos casos guardan relación con los poemas a los que acompañan.⁸ En ese sentido, podemos entenderlos como ilustraciones a los versos, ya que refuerzan aspectos del texto. Por ejemplo, hallamos un recorte de un barco navegando sobre las aguas con sus velas izadas justo antes de los primeros versos de la página 8:

⁷ Analizamos la colaboración textual-plástica en *Rosa-Fría, patinadora de la Luna*, la importancia de *Marinero en tierra* en los inicios de la relación entre Alberti y León, así como otros aspectos señalados en García Chacón 2020.

⁸ Estos recortes se encuentran en las páginas 8, 44, 45, 51, 53, 61 (no aparece en el facsímil), 67, 81, 85, 92, 98, 143, 144 (se encuentra en la 57 del facsímil), 157, 198 del original. El facsímil presenta las diferencias indicadas con el original debidas bien a errores de composición del facsímil bien a cambios efectuados en el original tras la realización del facsímil.

Yo, marinero, en la ribera mía,
 posada sobre un cano y dulce río
 que da su brazo a un mar de Andalucía,
 sueño en ser almirante de navío,
 para partir el lomo de los mares,
 al sol ardiente y a la luna fría. (Alberti 1925, 8)

En la página 45 una imagen de papel de un tren complementa los versos «El tren de la una... | el tren de las dos...» que se sitúan a su izquierda (Alberti 1925, 44). En la 198 una figura toca un instrumento sentada en la orilla en el poema titulado «Ribera» [fig. 3]. Estas adhesiones de papel, a su vez, inciden en la condición material del ejemplar.



Figura 3

Recorte de papel adherido al ejemplar de *Marinero en tierra* junto al poema «Ribera», p. 198. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

Asimismo, contribuyen a este hecho diecinueve fotografías en blanco y negro de diferentes dimensiones –una de ellas, un retrato de León tomado hacia 1930, es recorte de prensa de la imagen que apareció ilustrando un artículo dedicado a la escritora en *La Gaceta Literaria* (R.M. 1930, 12)-.⁹ Suponen recuerdos en imágenes de diferentes mo-

⁹ Las fotografías se encuentran en las páginas 7 (León en su niñez), 17 (León y Alberti en un barco, años 30), 31 (León en la playa, años 30), 41 (Alberti en el claustro románico

mentos vitales que enlazan con el pasado. Hay un retrato que traslada a la infancia: la primera fotografía que encontramos, desvaída, muestra a una León niña que sonríe, despreocupada y con todos los posibles caminos de la vida por delante. No en vano, acompaña el primer título del libro, «Sueño del marinero», por lo que palabra e imagen inciden de manera poética en las oportunidades del porvenir. Distintas fotografías capturan instantes de época vanguardista. En una composición cinematográfica, ya que puede recordar a los enredos de las comedias de cine mudo que el propio Alberti homenajeó en el grupo de poemas «Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos» (1929), el gaditano intenta escapar mientras un policía, jocosamente, lo agarra del brazo. Una escenográfica imagen muestra a Alberti y José Herrera Petere de perfil en un vagón de tren. Los dos poetas se habían conocido en el verano de 1929 en Cercedilla, donde Alberti había acudido para compartir unos días con su pareja de ese momento: la pintora Maruja Mallo. Esta fotografía del álbum y la siguiente, en la que el gaditano empuja un tonel, guardan cierta relación con la conocida serie de fotografías que por esas fechas Mallo realizó con su hermano Justo, en las que también encontramos toneles, vagones y vías de tren. Algunas imágenes hablan de la guerra civil española. Tras el poema «Funerales» aparece una estudiada foto, que ilustró el libro *Poesía, 1924-1937* (Madrid: Signo, 1938), en la que Alberti, en contrapicado, dirige su mirada hacia el cielo mientras que de fondo se divisa publicidad antifascista. En otra la escritora posa con actitud teatral y con el traje que usó para la representación de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en la Alianza de Intelectuales Antifascistas [fig. 4].

Como podemos ver, las imágenes recogen tanto períodos en los que los escritores todavía no se habían conocido como otros en los que ya habían decidido emprender una historia en común. Se fueron adhiriendo al ejemplar fotografías que eran recuerdos que León y Alberti conservaban antes de encontrarse junto con otras que fueron tomadas tras la existencia del propio ejemplar dibujado y regalado.

de Santo Domingo de Silos, 1925), 73 (Alberti con los escritores Fernando Villalón y Manuel Altolaguirre en la plaza de Cibeles de Madrid, 1928), 93 (Alberti y un policía, años 20-30), 101 (Alberti y el poeta José Herrera Petere posando de perfil en un tren, ¿Cercedilla, 1929?), 103 (Alberti y ¿Herrera Petere? moviendo un tonel, ¿Cercedilla, 1929?), en el facsímil esta fotografía se encuentra en la página 102), 109 (los poetas Adriano del Valle, Villalón y Luis Cernuda, años 20), 118 (recorte de prensa de fotografía de León, 1930), 129 (busto de Alberti recortado, años 20-30), 131 (Alberti y León junto a cuatro amigos, años 30), 135 (Gustavo Durán y su mujer Bonté Crompton), 165 (el escritor Jules Supervielle y Alberti en Port-Cross, 1931), 177 (interior de una bodega; en el facsímil esta fotografía se encuentra en la página 41), 178 (León y Alberti, años 30-40), 203 (León vestida con traje y posición teatral, ca. 1938), 205 (Alberti en Port-Cross, 1931), 210 (Alberti en contrapicado durante la guerra civil) del original. La datación e identificación de las fotografías es complicada. Hemos optado por indicar la información que nos parece más plausible siguiendo Alberti 2002, s.p. [índice de ilustraciones]; Pérez 2003, 142; Alberti 2009, 187-8.



Figura 4

Fotografía de María Teresa León en posición teatral con la indumentaria de la representación de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* adherida al ejemplar de *Marinero en tierra*, p. 203. Colección particular. Fuente: Alberti 2002

Cabe destacar que las fotografías no se ordenaron de forma cronológica de acuerdo con la presumible lectura del libro, por lo que retratos de los años treinta ocupan páginas anteriores a capturas de los veinte. En esta mezcla de tiempos y escenarios (tan característica de la autora en *Memoria de la melancolía*), un retrato del matrimonio abrigado entre la nieve [fig. 5] convive con Celestino Espinosa, un joven con el que un también joven Alberti había entablado amistad tras su mudanza a Madrid, que está presente en el texto de la dedicatoria de uno de los poemas del libro. El hecho de elegir el ejemplar como soporte provoca un vínculo inevitable con el texto que dota de significación a las propias fotografías y que obliga a compartir el protagonismo. No supone un cuaderno en blanco, aséptico y con múltiples posibilidades, sino que las imágenes deben adaptarse a los espacios que dejan las letras impresas, a sus tamaños, a los recovecos del libro. Tampoco puede pasar desapercibida una hoja seca de trébol guardada entre las páginas 58 y 59. Con estos añadidos este *Marinero en tierra* se convirtió en un álbum familiar. No hay que olvidar que, como recuerda Elizabeth Edwards (2009, 335) en un trabajo sobre «las fotografías como objetos de memoria», en época victoriana muchos:



Figura 5

Fotografía de María Teresa León y Rafael Alberti adherida al ejemplar de *Marinero en tierra*, p. 178.

Colección particular.

Fuente: Alberti 2002

family albums assumed the physical form of «sentimental albums» in which women, in particular, kept locks of hair, pressed flowers, keepsakes, poems, watercolours and drawings.

Al mismo tiempo, este *Marinero en tierra* era un álbum propio, pues mediante todas estas adhesiones que León realizó tras recibir un dibujo dedicado acabó por apoderarse del libro de Alberti, que pasó de ser un simple objeto a convertirse en una seña de su identidad. La escritora misma incidía en este sentimiento de pertenencia al recordar el ejemplar:

Quando necesito recobrarne, abro el libro donde está el dibujo. Es mío. Es mi propiedad. En ese ejemplar de *Marinero en tierra* están todos mis sueños. No sé cómo lo he conservado. Creo que fue mi madre la que lo salvó al terminarse la guerra de España. No lo enseñé nunca. Apenas si nos quedan recuerdos del pasado. (León 1999, 206-7)

El acto en sí de composición del ejemplar-álbum llevado a cabo por León, así como el tiempo destinado a su contemplación contribuyeron, sin duda, a fortalecer el sentimiento de propiedad que expresa

la escritora. Elegir cada recorte, buscar el sitio adecuado y pegar fueron acciones llenas de sentido. Podríamos decir que quien organiza el álbum, más allá de que aparezca en las fotografías, cuenta una historia, introduce su voz en el relato:

Una parte muy importante de la narratividad y el significado del álbum de familia recae en la edición y composición de ese álbum, en su unidad y conjunto, en su rigidez e impermeabilidad, en su presencia como objeto sagrado. La fotografía, al ser archivada, es procesada, estructurada e inevitablemente interpretada. En el álbum de familia todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas, y el álbum se transforma en un registro del paso del tiempo, de la memoria y del olvido, de determinadas ausencias y presencias; [...] El álbum representa la oportunidad de ordenar y controlar el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, de (re)organizar nuestra vida, de estructurar nuestro pasado. (Vicente 2013, 13-14)

Así pues, con estas intervenciones León subraya la condición única del ejemplar y hace del libro de Alberti su libro propio. Los anexos que introduce se vuelven fundamentales para el libro, ya que terminan por cambiar su naturaleza, lo dotan de otras lecturas y recalcan sus propiedades físicas. Precisamente su condición de objeto material es clave para entender el significado que tuvo para la escritora riojana, pues, al ser una pieza tangible del pasado, posibilitaba el viaje en el recuerdo y ofrecía el reencuentro con personas pertenecientes a otros momentos de su vida. En este sentido, el *Marinero en tierra* de María Teresa no solo fue leído, sino también mirado, tocado -como veremos más abajo, la autora reconoce pasar los dedos sobre la escritura-, olido, y hasta saboreado, con intención alegórica, al poner la huella de unos labios de carmín en una de sus páginas. En *Memoria de la melancolía*, la narradora expresaba el valor sentimental y las capacidades evocadoras del ejemplar:

Volví a encontrar a don Antonio Machado en Valencia [...]. Le complació ver de nuevo a Rafael, a quien él había dado el Premio de Literatura del año 1924, escribiendo en un papelito que conservo pegado en la primera edición del *Marinero en tierra*: «Es a mi juicio el mejor libro de poesía presentado al concurso». A veces, paso los dedos sobre la escritura de Machado desvaneciéndose, quisiera detenerla. Rafael me hizo con este libro su primer regalo. Así volvió a mí la imagen de aquel poeta que yo conociera con los pies sobre el braserillo pobre, consolando a un amigo. (León 1999, 341-2)

No podemos olvidar las importancias metafóricas nada despreciables que una pieza estimada del pasado puede despertar en dos exiliados

que se vieron obligados a desprenderse de tanto. La memoria se materializó en este libro transformado en un álbum donde la escritora afirma que están todos sus sueños. Un volumen de estas características puede convertirse en lo que María Luz Mandingorra Llavata (2000, 18) ha denominado un «objeto-memoria»:

al conservar esos objetos-memoria creemos guardar vivo no sólo un recuerdo, sino todo un pasado, que es el que conforma nuestro presente, el que define nuestra identidad. Un pasado al que volvemos con intenciones y actitudes muy diferentes: la voluntad de autocelebración, el recuerdo melancólico de aquello que nunca regresará, el recuerdo compulsivo de lo que se perdió y no es posible recuperar, la curiosidad divertida, la búsqueda de unas raíces y, en definitiva, la justificación última de nuestra propia identidad.

El ejemplar brindó una guarida donde resistir o a la que volver para encontrar abrigo. La experiencia del exilio otorgó gran valor a estos «objetos-memoria». No en vano, en las diferentes formas de escrituras del yo que desarrollaron los artistas exiliados es frecuente encontrar descripciones de cosas destruidas en la guerra civil y de objetos milagrosamente preservados a los que se traslada una parte de la propia identidad. Este ejemplar-álbum supone una reafirmación vital para León a la vez que una forma tangible y simbólica de luchar contra el desarraigo. Ella, que confesó estar «cansada de no saber dónde» morir y que esa era «la mayor tristeza del emigrado» (León 1999, 97), acudió a este ejemplar-álbum para fundar un hogar de papel. Este *Marinero en tierra* pudo ser así un espacio que habitar, una pertenencia propia, un universo individual a la vez que compartido en el que reconstruirse. Frente a las pérdidas que conllevó la Historia de España, las historias que contenía este ejemplar-álbum posibilitaban los encuentros con un pasado sublimado. El dibujo, el manuscrito, los recortes, las fotografías (r)establecían unas vidas lejanas, papeles con los que se podía, de forma ilusoria y transitoria, viajar por el tiempo o, mejor aún, detenerlo. El volumen, su contemplación y su conservación dieron a la escritora un posible sentimiento de permanencia.

En este sentido, el ejemplar transformado en álbum de recuerdos alcanzó un carácter melancólico que podemos entender no solo de forma individual, sino también colectiva, puesto que las historias narradas podrían crear sensaciones parecidas en otros exiliados al hacer referencia a una España que ya no existía y a la que no se podía volver. Ante la fragilidad de la Historia y del papel, el poder de las historias y de este documento que, no obstante su delicadeza, conseguía resistir para contar su relato. Este aspecto se desprende de los fragmentos memorísticos de León y Alberti. Ambos expresan la sorpresa que supuso la preservación del ejemplar. «No sé cómo lo he conservado»,

explica como vimos la escritora (León 1999, 207). Es «lo único que por una rara casualidad pude salvar conmigo» en la guerra civil, puntualiza el poeta (Alberti 1975, 202). El estado de preservación del volumen, de su dibujo, de sus recortes y de sus fotografías deja constancia de las vicisitudes que experimentó. Debido a la problemática conservación del papel y a los viajes sufridos por el ejemplar, posee numerosas señales de acidez. Asimismo, el paso del tiempo dejó marcas de adhesivo que constatan tanto los trasvases como la falta de fotografías.¹⁰ Son trazas materiales de la ausencia sobre espacios en blanco que sugieren contactos con otros añadidos, cambios o pérdidas.

Los propietarios, quizás conscientes de esta fragilidad, quizás convencidos de la importancia de este ejemplar, decidieron encuadernar en algún momento el volumen [fig. 6]. Con la intención de proveer protección y reflejar su envergadura, este *Marinero en tierra* está provisto de unas tapas de piel firmadas por «Magda», quien deja con su nombre y un pequeño dibujo floral su sello. Con el lomo muy ajado, posee engastada una media luna de metal que, como explica Aitana Alberti (2009, 186), representa un dibujo parecido a los que Rafael realizó para ilustrar el ya citado *Rosa-fría, patinadora de la Luna*. En sus memorias Aitana habla de este libro, que no fue un título más de los conservados por sus padres. De hecho, la hija de los escritores, quien con el paso del tiempo también fue propietaria del volumen, quiso dejar su propia huella en el ejemplar familiar, quiso seguir dándole vida, y escribió un comentario personal en las páginas 7 y 8 dirigido a sus hijas como futuras herederas de este *Marinero en tierra*. El ejemplar-álbum siguió, pues, transformándose conforme fue pasando de unas manos a otras.

4 Conclusiones

Los ejemplares no pueden ser confundidos con los textos que albergan. La riqueza de los aspectos visuales no impresos (el dibujo-*collage*, los recortes y las fotografías) de este *Marinero en tierra* demuestra la necesidad de estudiar este tipo de materiales, ya que pueden poseer gran interés cultural. Se trata de volúmenes personalizados en los que se emplean diferentes recursos capaces de generar lecturas poliédricas con múltiples niveles de aproximación.

Como hemos visto, Alberti no solo eligió un libro de especial transcendencia (su propio ejemplar con el manuscrito machadiano), sino que lo transmutó con la introducción de un dibujo. Con este gesto demostró la importancia del regalo otorgado al tiempo que incidió en el carácter inalienable de su obsequio: su nombre estaría siempre

¹⁰ Sucede así en las páginas 15, 21, 41, 54, 55 y 181 del original.



Figura 6 Magda, encuadernación en piel con adorno de plata realizada para el ejemplar de *Marinero en tierra*. Colección particular

presente en un volumen que había escrito, modificado y, por ende, tocado con sus propias manos. La escritora supo ver el capital simbólico del libro ofrendado e intervino activamente en él con el fin de añadir elementos únicos que diferenciaran, aún más, su volumen de otras copias impresas de *Marinero en tierra*. Así, mediante estas trazas materiales, León convirtió conscientemente su libro en un álbum de vida. Estas transformaciones posibilitaron que la escritora se adueñase del libro del poeta, que introdujese también su firma, que acabara sintiéndolo suyo. De ahí que podamos apreciar en este ejemplar una doble autoría.

El carácter evocador y afectivo de los anexos se intensificó al incluir las capturas de algunos momentos de sus vidas, presentándolos sobre un libro con significado y significación. El texto fue esencial tanto en la elección del regalo como en la composición del álbum, ya que marcó los espacios en blanco en los que se podía insertar la selección de fotografías y recortes y, en ocasiones, determinó la propia inclusión de los mismos. Sin embargo, las cualidades visuales del ejemplar-álbum acabaron por fagocitar su referencia textual. El fin de este *Marinero en tierra* no es ya ser leído, sino que tiene que ser, por fuerza y cual álbum, mirado. Estos anexos convirtieron el ejemplar, contenedor de un escrito público en circulación, en un álbum familiar y privado, en un dietario personal y emocional. De hecho, la propia León confesó en su autobiografía que no lo mostraba nunca.

Incluir estos añadidos que se habían almacenado en diferentes momentos vitales supuso un intento de preservación a la vez que ofreció la posibilidad de revivir algunas experiencias del pasado. En esta pieza, un objeto del ayer que había podido conservarse para el mañana a pesar de la abrupta historia de la España del siglo XX, se condensa de forma metafórica el propio exilio. El libro es, por tanto, mucho más que el soporte del texto de *Marinero en tierra*, representa una historia compartida, un conjunto trasladable de recuerdos que se materializan y se hacen imborrables a través del propio objeto. Al pasar sus páginas, León y Alberti evocarían instantes vividos en otra época. En este sentido, la lectura y contemplación de este ejemplar supone un acercamiento a un pasaje de la biografía de dos escritores que estuvo atravesada, como el objeto sobre el que versa este artículo, por el exilio.

Bibliografía

- Alberti, A. (2009). *La arboleda compartida*. Madrid: Sur Editores.
- Alberti, R. (1925). *Marinero en tierra*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberti, R. (1975). *La arboleda perdida. Libro I y II de memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- Alberti, R. (2002). *Marinero en tierra*. Ed. facsímil. Madrid: Visor.
- Alberti, R. (2006). *Obra completa. Poesía III*. Ed. de J. Siles. Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, W. (2015). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Trad. de F. Ortega. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Bernárdez Sanchís, C. (2001). «Consideraciones sobre el dibujo en el arte español del siglo XX». Cabañas Bravo, M. (ed.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 429-41.
- Edwards, E. (2009). «Photographs as Objects of Memory». Candlin, F.; Guins, R. (eds), *The Object Reader*. London: Routledge, 231-42.
- Ferris, J.L. (2017). *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- García Chacón, I. (2017). «No tener las manos quietas: reflexiones sobre la autonomía del arte a través de algunos dibujos de las vanguardias en soportes no hegemónicos». Zúñiga, J.F. (ed.), *Autonomía y valor del arte*. Granada: Comares, 291-305.
- García Chacón, I. (2020). «Mil palabras valen más con una imagen: la colaboración textual-plástica de María Teresa León y Rafael Alberti en Rosa-Fría, patinadora de la Luna (1934)». Delrue, E. (ed.), *La narrativa española y las artes visuales (1916-1935)*. París: Indigo & Côté-femmes éditions, 159-73.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Trad. de S. Lage. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jiménez Gómez, H. (2010). *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*. Madrid: Renacimiento.
- Labanyi, J. (2010). «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-33. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.
- León, M.T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Ed. de G. Torres Nebrera. Madrid: Castalia.
- Mandingora Llavata, M.L. (2000). *Conservar las escrituras privadas, configurar identidades*. Valencia: Universitat de València.
- Marchamalo, J. (2009). *Dedicatorias. Un siglo de libros dedicados*. Madrid: Gremio Madrileño de Libreros de Viejo.
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- R.M. (1930). «María Teresa León». *La Gaceta Literaria*, 86, 12.
- Pérez, C. (ed.) (2003). *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Vicente, P. (2013). «Apuntes a un álbum de familia». Vicente, P. (ed.), *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial de Huesca, 11-19.

«Quieta la voz». Transcripción, reproducción y edición de dos poemas inéditos de *Valverde, 20*, de Antonio Gala

Pedro J. Plaza González
Universidad de Málaga, España

Abstract This article presents Antonio Gala's most unknown facet: his poetry. To do this, firstly, I present a current state of the art about how Gala has been presented in various stories of Spanish contemporary literature and on the dimensions of his lyric. Secondly I focus on the research carried out within the "Phonodia" group of Ca' Foscari University of Venice. Thereby, not only the importance of Antonio Gala as a contemporary poet will be proven, but also the relevance of his poems in the framework of the relationships between voice and poetry through sound files, which allow to make known, even, as an unexpected discovery, two unpublished texts of *Valverde, 20*, whose reproduction, transcription and edition are offered, exclusively, in this article.

Keywords Antonio Gala. Phonodia. Voice. Poems. Recordings. Sound files. Unpublished texts. *Valverde, 20*.

Índice 1 La figura y la obra de Antonio Gala a través de las historias de la literatura española contemporánea. – 2 Transcripción, reproducción y edición de dos poemas inéditos de *Valverde, 20*, a partir de dos autófonos y dos mecanoscritos. – 3 Conclusiones y líneas futuras de investigación sobre los archivos sonoros de Antonio Gala: texto, voz y música.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-10-27
Accepted 2024-02-23
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Plaza González | 4.0



Citation Plaza González, P.J. (2024). "«Quieta la voz». Transcripción, reproducción y edición de dos poemas inéditos de *Valverde, 20*, de Antonio Gala". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-20] 47-66.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/003

1 La figura y la obra de Antonio Gala a través de las historias de la literatura española contemporánea

Antonio Gala ha sido, sin atisbo alguno de duda, un escritor extremadamente versátil y polifacético; sin embargo, es normal que, en casos como el suyo, algunas de sus facetas hayan logrado imponerse, por distintos motivos, sobre las otras. Acudiendo, por ejemplo, a uno de los manuales más actuales de literatura española contemporánea de referencia, como es el firmado por los profesores Ángel L. Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro en el año 2007, comprobaremos, sin sorpresa, que la presencia del Gala dramaturgo –con mayor o menor grado de valorativa entre los que defienden o detractan esta faceta– resulta ineludible en nuestra historia de la literatura reciente al bosquejar el panorama artístico de la época:

Quien más expectativas suscitó como renovador del teatro en este ámbito específico fue Antonio Gala (1936), un autor excelentemente dotado para el teatro y de gran expresividad lírica. La capacidad que mostró para sostener su modelo durante el franquismo, la transición y las últimas décadas del siglo habla tanto de su facultad para referirse a lo universal humano como de la vaguedad ideológica de sus consideraciones sobre el hombre y la sociedad. Sus obras, con elementos del teatro poético que va desde el Modernismo al primer Lorca, y con algunos ingredientes del drama burgués remozados con indiscutible destreza y calidad de escritura, cautivaron al público ya desde *Los verdes campos del Edén*, en 1963. [...] Vista hasta aquí la obra de Gala en su conjunto, el atractivo de la propuesta era evidente, pero había en ella ciertos

Este artículo fue realizado con el apoyo de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU18/01702), tutelada por el profesor José Lara Garrido. Asimismo, se desarrolló en el seno del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete; en el seno del proyecto «Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI (Continuación)» (PID2022-138918 NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz y la profesora Natalia Vara Ferrero en la Universidad del País Vasco; y, sobre todo, en el seno del grupo de investigación «Phonodia», vinculado a la Università Ca' Foscari Venezia y creado y dirigido por el profesor Alessandro Mistrorigo. Esta última colaboración filológica fue posible gracias a la concesión de una Ayuda de Estancias de Investigadores de la Universidad de Málaga en Centros de Investigación de Calidad del Plan Propio de la Universidad de Málaga en el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de 2021 bajo la tutela del profesor Mistrorigo. Este trabajo es la continuación lógica y natural de otro publicado en el número 119 de *Rassegna iberistica*, «'La poesía debe leerse en alto': los archivos sonoros de Antonio Gala» (Plaza González 2023).

rasgos que, por su persistencia y su intensidad, terminaron perjudicándola. El primero es un verbalismo poético que deshace el conflicto dramático en las volutas líricas que lo envuelven. El segundo, la profusa y a veces pretenciosa red de símbolos que sostiene y, en los peores casos, asfixia dicha propuesta, pues resulta difíciles de conectar a los acontecimientos a los que remiten. [...] El lirismo, siempre obvio, recuerda la poeticidad más literaria que teatral de las obras de Alejandro Casona, y reblandece los aspectos dramáticos del teatro de Antonio Gala. (2007, 231)

Pese a la tenaz insistencia en el lirismo y en el simbolismo de Gala que, desde una postura en parte personal y tendenciosa –al rechazar de pleno lo oportuno o lo enriquecedor de tales rasgos en el teatro– en el aprecio descompensado que denunciaban las palabras de Prieto de Paula y de Langa Pizarro, lo cierto es que tan acusado lirismo no le ha valido jamás para aparecer, paralelamente, entre la nómina oficial de los poetas de la Generación del 50 (60-72) –como en principio le correspondería al situarlo generacionalmente–, aun cuando algunos de sus más estrechos coetáneos sí han sido resaltados en el catálogo de la susodicha generación, «[...] cuyo signo distintivo consistía más en la amistad de sus componentes [Gloria Fuertes, José Hierro, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones o Félix Grande] que en la confluencia de tendencias poéticas» (Porro Herrera 2011, 39). Por el contrario, sí que se dedicaban en el *Manual de Literatura Española actual* de Prieto de Paula y Langa Pizarro algunas líneas a hablar del Gala prosista:

Y, en 1990, el Planeta premió la primera novela del dramaturgo Antonio Gala (1936), *El manuscrito carmesí*, un relato de época que recrea el reinado de Boabdil. Después, Gala siguió cultivando, con gran éxito de ventas y no pocas reservas de la crítica, el relato [...], las memorias [...] y la novela. (2007, 169-70)

Esas reservas y esas minusvalorativas evocadas son, para ser exactos, de esta desacertada índole, anclada a menudo exclusivamente en el personaje público, querido y admirado por muchos y odiado y envidiado por otros tantos, y dejando de lado por completo en su tasación al creador y a su obra literaria:

Pero esa literatura mostrada machaconamente como tal, ese trascendentalismo evidenciado, que un lector fino no puede dejar de ver como algo hortera, ese brillo de betún y de volutas es lo que tanto complace a las señoras de clase media y media edad que constituyen el público principal de Gala, Moix (Terenci), Sampedro y otros pocos grandes vendedores de libros. (Tubau 1994)

A pesar de todo, ha sido el propio Gala quien ha dicho, en varias ocasiones:

Es verdad que los críticos no me quieren mucho, pero no sé si se dan cuenta de lo poco que me importa. Por ningún precio me traicionaría ni traicionaría al lector por una buena crítica. (Gutiérrez 2005, 94)

De otra parte, sin abandonar el campo de las referencias historiográficas recientes, conviene rescatar las palabras de Jordi Gracia y de Domingo Ródenas vertidas en el volumen correspondiente de la *Historia de la literatura española* dirigida por el profesor José-Carlos Mainer. En el epígrafe titulado «Para llenar las salas» (Gracia, Ródenas 2011, 637-41), indicaban la plausible relación entre vida y obra en el particular de Gala y manifestaban cierto desacuerdo entre la crítica a la hora de enjuiciar, ya que todo lo que *a priori* parecía excesivamente literario y elevado en esta exégesis de su teatro habría de transformarse aquí, de súbito, en una propuesta que cabría calibrar como demasiado mediática y popular para un cuestionado público, la cual derivaría en estas reticencias historiográficas:

La suerte de Antonio Gala (1936) fue radicalmente distinta, pues nunca le ha faltado la popularidad, aunque esta haya tenido que recabarse entre un público de gustos poco exigentes. El tema de la lucha por la afirmación del sujeto frente a un entorno incomprendido u hostil recorrerá toda su obra y tiene hondas raíces biográficas, desde la imposición de su padre de que estudiara Leyes y luego opositara a abogado del Estado hasta la humillación que sufrió en las milicias universitarias al ser degradado como alférez debido a su homosexualidad. (637-8)

Anteriormente, en la *Historia y crítica de la literatura española* cuidada por Francisco Rico, en el primer suplemento dedicado a la literatura contemporánea, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, el profesor Gracia había vertido ya otras tantas palabras no carentes, en mi opinión, de aversión y sí de fundamento filológico -más allá de la mera afirmación gratuita, que lo devalúa profesionalmente y lo desacredita- contra la obra en prosa del creador:

Antonio Gala es desde hace ya mucho tiempo el escritor predilecto para malhablar de los lectores sin criterio estético y ninguna exigencia literaria -la trama de una obra como *La pasión turca* (1993) reproduce el esquema de una madurez femenina sometida que redescubre la sexualidad y la vida, contada con prosa alambicada y menos cursi que directamente relamida y previsible-, aunque es un autor de polifacéticas dedicaciones literarias y grandes

ventas garantizadas, incluso para sus *Poemas de amor* (1997; sobre su vida y obra existe un pintiparado libro de conversaciones de José Infante [1994]). (2000, 218)

Antonio Rodríguez Jiménez, quien fuese director del suplemento cultural *Cuadernos del Sur* del *Diario Córdoba* durante más de tres décadas, en el volumen compilatorio de reciente factura *La sociedad secreta de los poetas. Estéticas diferenciales de la poesía española contemporánea*, reservó, en contraposición a los referentes anteriores, una de sus cuarentaiocho semblanzas críticas a la lírica de Gala, titulándola «La brillante austeridad y la clara vocación de clasicismo en la poesía de Antonio Gala» (2017, 293-9). En este acercamiento, Rodríguez Jiménez aportaba algunas notas sobre los versos de *Enemigo íntimo*, el trato con el Grupo Cántico o la contemplación en su discurrir literario de las geografías andaluzas, advirtiendo desde el principio:

Quiero abordarlo no como el dramaturgo, novelista, articulista, afamado escritor que es, sino como poeta, como un sencillo poeta. Pero claro, a Gala no se le puede diseccionar a no ser que lo anestesiemos, lo pongamos en la mesa de operaciones y con un bisturí tratemos de separarle las capas de la piel. Aunque si algún erudito tratara de experimentar eso se encontraría con que lo que busca en estado puro, aislado, no existe. Gala es un laberinto y lo tomes por donde lo tomes siempre acabas viéndole los ángulos poéticos. (293)

Y continuaba, subrayando su apartamiento de las líneas poéticas imperantes en la época y su indagación en la estética moderna, *lato sensu*:

La escritura poética de Antonio Gala supone en sus inicios el oponerse a contracorriente del realismo crítico y social triunfante en los años 60. Hay en él un gran fervor por el lenguaje, una predilección por la palabra, una vuelta a la imaginación proscrita en la lírica española desde la Generación del 27. (296)

Verdaderamente, el caso singular de Gala como poeta desconocido vendría a probar, en su formulación paradigmática, el diagnóstico general de Andrew P. Debicki en cuanto a la dificultad que entraña historiar la literatura:

Cualquier esfuerzo de escribir una historia literaria resulta hoy en día problemático. El concepto mismo de historia *literaria* ha sido cuestionado, y se ha cuestionado, durante décadas. Los críticos analíticos de la década de los cuarenta y los cincuenta (especialmente Dámaso Alonso en España) ya indicaron que las historias

literarias tradicionales ofuscaban la individualidad de muchas obras, e invitaban a los lectores a tratar poemas complejos como si fueran ejemplos *simplistas* que representen movimientos o corrientes. (1997, 7)

2 **Transcripción, reproducción y edición de dos poemas inéditos de *Valverde, 20*, a partir de dos autófonos y dos mecanoscritos**

Valverde, 20, es, en realidad, una dirección del callejero de Madrid que señala el lugar exacto en el que el joven Antonio Gala vivió una temporada con sus hermanos mayores, cuando marchó a la capital española por vez primera. Este dato residencial se esconde entre las páginas de la espléndida y meticulosa biografía de José Infante, *Antonio Gala, un hombre aparte*, donde desvelaba:

En sus carpetas se van amontonando además poemas, relatos... Ha escrito ya un libro de versos que titula *Valverde, 20* -la casa donde ha vivido sus años de estudiante con sus hermanos-, y hay otro proyecto de libro que se llama *Perseo*... Luego surgió *Enemigo íntimo*, que ha logrado por fin organizar y ha enviado un día al Premio Adonáis. (1994, 44)

Se intuye, por ende, que la génesis del poemario hubo de producirse diametralmente dentro del domicilio que habitaron los hermanos Gala, sirviendo este de refugio para el amor y de refugio del desamor. La genealogía de este libro, frente a la de otros títulos líricos del poeta, como los *Sonetos de La Zubia* (Plaza González 2022, 121-3), que motivan un estema hartamente intrincado y laborioso, es muy sencilla: *Valverde, 20*, tan solo se ha publicado en una ocasión y, por lo tanto, tan solo se conserva un testimonio que puede ser objeto de estudio. Me refiero a su inclusión en la inaudita antología de *Poemas de amor* de 1997. Se publicaron entonces un total de diez poemas (Gala 1997a, 66-8). Ha de haber, plausiblemente, en los archivos personales del autor manuscritos que contengan más textos de este poemario, mas resulta muy complicado en estos momentos acceder a ellos porque, después de que Antonio Gala vendiese su casa de Madrid, todas sus pertenencias se trasladaron a su fundación y muchas de ellas todavía prosiguen empaquetadas en cajas y conservadas en carpetas, dificultando su localización por parte de sus albaceas. La ordenación, la accesibilidad y la gestión de su legado documental son tareas aún por hacer que debe asumir dicha institución después de la muerte del creador.

Sucede, sin embargo, que el disco simultáneo *De viva voz* contenía dos poemas inéditos que no aparecían en las hojas de *Poemas de amor*. El primero de ellos llevaba por título «Recuerdos». Reflejo,

a continuación, la transcripción que he realizado yo mismo de este a partir de la metodología instrumental de «Phonodia» (Mistrorigo 2018, 41-5),¹ teniendo en consideración no solo las pausas versales que son perceptibles mediante la escucha crítica, sino también la tipología de versos aparentemente predominantes de *Valverde, 20*:

Abrid, abrid la puerta |
y se irán sonriendo. ||

Uno tendrá la frente conmovida, |
quieta la voz. | Su paso |
despertará el aroma de la tarde. |
Otro, azul, un hablador penacho,
adulterio del aire, |
llevará en la cabeza |
vuelta siempre hacia atrás, |
como el que va temiendo |
o el que abandona un don. |
Otro, quizá desnudo, |
surja y desaparezca en pleno día. |
Todos saldrán despacio, |
circunspectos, con los ojos perdidos... ||

Los recuerdos todos salen. |
Y tú, ¿por qué > te quedas? ||
(Gala 1997b)

Como puede observarse en la lectura, el verso más común en el poema recitado es el heptasílabo, seguido por el endecasílabo, que tiene tres ocurrencias en la sistematización que he llevado a cabo de sus estrofas. Asimismo, podemos encontrar repartidos algún hexasílabo, algún decasílabo y algún octosílabo. Tras haber elaborado esta transcripción solamente de oído, pude hallar, durante una estancia breve en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba en el mes de julio de 2021, en los archivos del autor un mecanoscrito con correcciones de su propia mano, el cual reproduzco en estos instantes por su enorme interés crítico [fig. 1].

1 «Como se puede intuir, en la transcripción del movimiento de la voz que se propone aquí la barra vertical | indica una pausa, una cesura, un corte en el avanzar de la voz, en su trayecto durante la lectura. Por otra parte, el signo > indica el punto donde hay un encabalgamiento, o sea, cuando la voz del autor-lector no se detiene al final de un verso, sino que sigue su movimiento prosódico pasando al verso siguiente. Este tipo de transcripción, que se ha hecho con solo escuchar empíricamente el poema, se puede comprobar a través de los instrumentos que en lingüística sirven para el análisis prosódico del habla» (Mistrorigo 2018, 44).

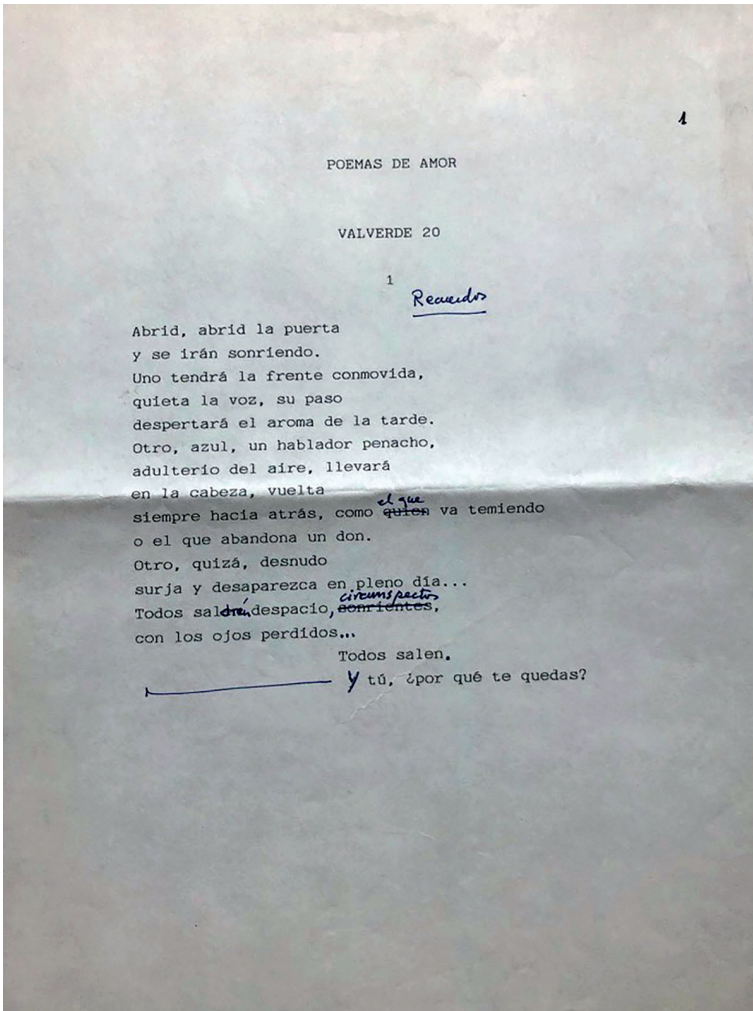


Figura 1 Mecanoscrito del poema «Recuerdos» de Valverde, 20. Archivos de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba

Tal y como puede advertirse, en el mecanoscrito Gala anotó con tinta azul el título, «Recuerdos»; y cambió *quien* por *el que*, el presente *salen* por el futuro *saldrán* y el adjetivo calificativo *sonrientes* por *circunspectos*; añadió tres puntos suspensivos después del sintagma preposicional *con los ojos perdidos*: optó por aislar enteramente el último verso, al poner un punto en la oración anterior; y atrasó los versos que había desplazado con mucha sangría hacia la derecha. Entre el mecanoscrito y el autófono hay una única variante textual:

mientras que en el primero escribía «Todos salen», en el segundo leía «Los recuerdos todos salen». Así las cosas, creo que el poema «Recuerdos» habría de fijarse, en su edición, como sigue, habiendo ajustado su puntuación y dotándolo de estructura estrófica:

Abrid, abrid la puerta
y se irán sonriendo.

Uno tendrá la frente conmovida,
quieta la voz. Su paso
despertará el aroma de la tarde.
Otro, azul, un hablador penacho,
adulterio del aire, llevará
en la cabeza, vuelta
siempre hacia atrás, como el que va temiendo
o el que abandona un don.
Otro, quizá desnudo,
surja y desaparezca en pleno día...
Todos saldrán despacio,
circunspectos, con los ojos perdidos...

Los recuerdos todos salen.
Y tú, ¿por qué te quedas?

El texto presenta un desfile de recuerdos personificados -uno con *la frente conmovida*, otro con *la cabeza vuelta siempre hacia atrás* y otro *desnudo*- que conduce hasta la memoria imborrable del amado, que no logra marcharse de su corazón y que deja sin respuesta y sin aliento al sujeto lírico. En el terreno de la intertextualidad, Antonio Gala habría de poner en práctica como recurso retórico la personificación de los recuerdos en el artículo «Los recuerdos» -fechado el 2 de julio de 1995- de *La casa sosegada*:

A veces te asaltan, te acosan, te derriban, te inmovilizan sobre el suelo; o se desprenden de las altas y poderosas ramas del olvido como enmascarados seres amigos. A veces, por el contrario, aparecen igual que impuntuales invitados, tropezando y balbuceando, cuando ya había dejado de esperarlos, y solicitan permiso para entrar. A veces están dentro de ti, brotan, crecen, se invisten de facciones, modales y actitudes conocidos, aunque borrosos ya, se incorporan frente a ti y te miran, con rencor o con delicadeza, de hito en hito... Tú sabes quiénes son: son los recuerdos... (Gala 1998, 14)

El segundo de los poemas inéditos, en contraposición, carece de título -rara excepción en *Valverde, 20*, quizá tarea pendiente-, por lo que habría que enunciarlo con su primer verso, «¿Quién hablará de

ti [...]» -según lo leído, no lo escrito, por lo pronto-, siendo esta su transcripción a partir del autógrafo:

¿Quién hablará de ti |
 cuando en las blancas montañas |
 donde habita tu recuerdo |
 olvide yo mi oficio de luciérnaga? ||
 ¿Quién hablará de ti |
 cuando la sangre se seque |
 y brote yerba de esta herida? ||

Quiero > decir cómo eras, |
 criatura humana, |
 criatura de sueños renacientes |
 que anegaba mi vida; |
 dejar aquí tu huella |
 para que otros amantes se adivinen |
 cuando por vez segunda hayamos muerto; |
 hablar de ti, ser predilecto mío, |
 mitad del alma a la que más quería. ||

Ahora yo te sostengo, |
 tú no eres más > que porque yo soy. |
 Eres la llaga poderosa. |
 Te amé, y eso es ya todo. |
 Pague el canto mi deuda apasionada, |
 porque si hacemos cuentas de esta historia |
 tuyo > queda el puñal, |
 y el dolor mío. ||
 (Gala 1997b)

En este caso, el periodo heptasílabo «¿Quién hablará de ti [...]» se repite dos veces en la declamación de la primera estrofa. En la primera repetición se acompaña con dos octosílabos y un endecasílabo. En la segunda repetición se acompaña con un octosílabo y un eneasílabo. En el resto del poema nos topamos, en lo relativo a la métrica, con seis versos heptasílabos más, con dos pentasílabos, con un decasílabo, con siete endecasílabos y con un eneasílabo. En comparación con «Recuerdos», la versificación a la hora de recitar el texto difiere mucho más de la escritura original si lo confrontamos con su mecanoscrito, el cual logré rescatar en la misma estancia mencionada en la Fundación Antonio Gala [fig. 2].

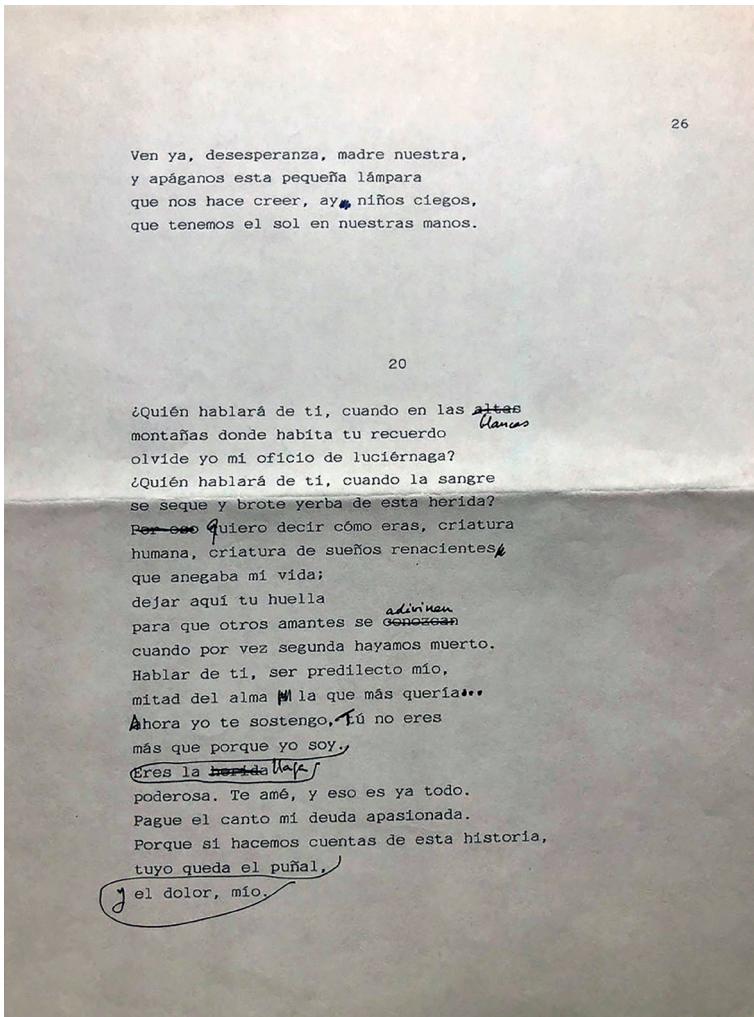


Figura 2 Mecanoscrito del poema «¿Quién hablará de ti cuando en las blancas [...]» de Valverde, 20. Archivos de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba

Nuevamente, este mecanoscrito presenta correcciones de la mano del autoproclamado poeta cordobés, esta vez con tinta negra. Sustituyó el adjetivo *altas* por *blancas*, decantándose por describir el color; eliminó el conector discursivo *por eso*; borró la coma después de *sueños renacientes*; conmutó el verbo *conozcan* por *adivinen*; puso tres puntos suspensivos tras *más quería* y corrigió la mayúscula de *ahora*; puso punto después de *sostengo* y corrigió la mayúscula de *tú*; cambió el sustantivo *herida* por *llaga* para paliar la repetición de

esa palabra en la composición; añadió el nexos copulativo *y*; *y*, aparentemente, quiso subir el último verso para unirlo con el que lo precedía. Intuyo que la *a* del sintagma *mitad del alma a la que más quería* debió de tacharla por equivocación, pues no tendría sentido. A la luz del autógrafo y del mecanoscrito, el texto habría de quedar, a mi juicio, fijado -con algunos ajustes tocantes, otra vez, a la puntuación y a la división estrófica- en estas coordenadas:

¿Quién hablará de ti cuando en las blancas
montañas donde habita tu recuerdo
olvide yo mi oficio de luciérnaga?
¿Quién hablará de ti cuando la sangre
se seque y brote yerba de esta herida?

Quiero decir cómo eras, criatura
humana, criatura de sueños renacientes
que anegaba mi vida; dejar aquí tu huella
para que otros amantes se adivinen
cuando por vez segunda hayamos muerto;
hablar de ti, ser predilecto mío,
mitad del alma a la que más quería...

Ahora yo te sostengo. Tú no eres
más que porque yo soy.
Eres la llaga
poderosa. Te amé, y eso es ya todo.
Pague el canto mi deuda apasionada,
porque si hacemos cuentas de esta historia
tuyo queda el puñal,
y el dolor, mío.

Este poema trata, igualmente, de la memoria, pero desde otra perspectiva. El yo poético se convierte aquí en guardián de la memoria del amado, oficio que peligra ante el paso inexorable del tiempo y ante la amenaza de la muerte. El único remedio para sobrevivir a estos dos fieros enemigos naturales ha de ser cantar, desde la pasión, los atributos del amado, sean de carácter positivo -*criatura humana, criatura de sueños renacientes, ser predilecto mío*- o negativo -*llaga poderosa, tuyo queda el puñal*-.

Transcribir, reproducir, editar y publicar sendos textos inéditos a partir de sus autófonos y de sus mecanoscritos destapa una serie de cuestiones ecdóticas que los circundan. En primer lugar, cabe preguntarse si estos deberían verdaderamente tener alguna clase de división estrófica, y la respuesta parece ser afirmativa porque todos los poemas del compendio, por cortos que sean, sí la tienen. En «Recuerdos» mi división estrófica ha obedecido a la estructura interna

marcada por el discurso, en la que vemos, al comienzo, una exhortación para desencadenar la memoria; seguidamente, una enumeración de los tres recuerdos que van desfilando por el texto y sus características; a la postre, una conclusión en la que se comparan esos mismos recuerdos que salen y se marchan con el amado, que siempre permanece. En «¿Quién hablará de ti cuando en las blancas [...]» he preferido, similarmente, una estructura tripartita que se basa en dejar las dos preguntas retóricas al principio, situar el deseo de describir fielmente la memoria del amado en el centro y reservar el reproche de amor para el final.

En segundo lugar, cabe preguntarse qué posición ocuparían exactamente estos poemas dentro del libro, y mi hipótesis es que estos podrían colocarse armónicamente al fin de *Valverde*, 20, como números 11 y 12, puesto que, a partir del 7, «Poema al 16 de diciembre, día del desamor», todas las composiciones líricas abordan la temática del desamor en textos y versos largos que llegan hasta el poema 10, donde uno y otro se acortan. Se me antojan, por estas razones, estos dos poemas inéditos como una evolución y un epitome lógico e ideal en cuanto a su versificación y en cuanto a su contenido para el material que ya está publicado. De lo contrario, «Recuerdos» podría acomodarse al *incipit*, como prólogo justificativo, a la manera de los cancioneros petrarquistas, trasladándonos del tiempo presente al tiempo pasado.

En tercer lugar, cabría preguntarse por qué Gala publicó solamente estos dos textos en *De viva voz* y no en *Poemas de amor*. Una explicación válida y plausible podría ser que el mismo triunvirato editorial formado por Planeta, Espasa-Calpe y Círculo de Lectores le pidiera –o le exigiera– la inclusión de algunos inéditos en las grabaciones para justipreciar el producto y sumarle un plus literario y comercial. Otra explicación de este horizonte de posibilidades es que el propio autor quisiese obsequiar *motu proprio* con estos inéditos a sus lectores y lectoras más leales y quisiese aprovechar este nuevo espacio de difusión y de preservación poéticas que nos tiende la contemporaneidad.

3 Conclusiones y líneas futuras de investigación sobre los archivos sonoros de Antonio Gala: texto, voz y música

Tal y como advertía con gran acierto Alessandro Mistrorigo en *La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, en lo tocante al estudio de los archivos sonoros,

se trata de un ejemplo del tipo de descubrimientos que se pueden hacer con solo prestar atención y escuchar el material que ya existe publicado. No solo eso: también de cómo, en los casos de las grabaciones, es fundamental el rigor filológico. (2018, 67)

Es claro que este artículo y el anterior –donde realizaba un exhaustivo corpus descriptivo de los archivos sonoros de Gala (Plaza González 2023)– publicados ambos en la prestigiosa revista científica *Rassegna iberistica* han sido un comienzo, un primer acercamiento a un campo netamente inexplorado que ofrece un amplio abanico de posibilidades de estudio que gozan de enorme interés filológico. Conviene, pues, anotar desde ahora esas líneas maestras que podrán ser abordadas con mayor detenimiento en un futuro próximo.

Amén de la transcripción, la reproducción, la edición y el análisis de los dos poemas inéditos de *Valverde, 20* –que he llevado a cabo en este asedio y que puede extenderse con la consulta de otros mecanoscritos con correcciones que sí fueron publicados en *Poemas de amor*–, surge, en primera instancia, la posibilidad de estudiar la voz y la forma de recitar un mismo poema en momentos diversos de la vida y de la trayectoria literaria de Antonio Gala. Este estudio podría hacerse a partir de una serie de textos del corpus establecido relativo a *Testamento andaluz*: «Playa de El Palo» y «Alhambra», que se registraron en 1985, en 1997 y en 2013; «Sierra de Córdoba», que se registró en 1985, en 2013 y en 2014; «Guadalquivir en Sanlúcar», que se registró en 1985 y en 1997; «Medina Azahara» y «Mezquita de Córdoba», que se registraron en 1985 y en 2014; y a partir de «Miró mi corazón», «No por amor» y «Nadie mojaba el aire», que se registraron en 1997 y en 2014. Puede concretarse someramente en estos instantes, como adelanto, uno de estos ejemplos, «Playa de El Palo», grabado en tres ocasiones a lo largo del tiempo. En la versión de 1985, contenida en *Testamento andaluz*, la voz del poeta dialogaba con la música del difunto guitarrista Manolo Sanlúcar y, puntualmente, quedaba oscurecida por no estar bien calibrados los sonidos, de modo que en algunos pasajes resulta difícil oír con claridad la dicción. Si bien el recitado era muy profesional, la voz de Gala estaba aún tomando volumen y corporeidad y llenándose de tantas experiencias vitales para alcanzar su característico tono áspero y suave a la par. En la versión de 1997, contenida en *De viva voz*, es donde encontramos la grabación de mayor calidad de las tres, sin ningún atisbo de interferencia, pudiendo apreciarse, aun, la respiración entre verso y verso o el chasqueo de la saliva. En la versión de 2013, contenida en «Poetas de Córdoba», tenemos tanto la voz como la imagen del escritor y el análisis se torna transmedial. Se observan algunas constantes como el alargamiento del pronombre posesivo *mío*, el estiramiento del sonido /s/ en *olas* o la precipitación del ritmo de la voz en el polisíndeton del nexa y en la parte final del texto.

Surge, en segunda instancia, la posibilidad de estudiar los distintos estadios del poema «Bangkok», o sea: a) su manuscrito original –que sí que está en mi poder, frente a otros manuscritos, gracias a la ayuda inestimable de Luis Cárdenas García, secretario personal

y albacea-; b) la publicación de este texto en la antología de *Poemas de amor* (1997), dentro del incompleto *Tobías desangelado*; c) la grabación en el disco *De viva voz* (1997), autógrafo que no coincide con ninguno de los otros estadios anteriores ni con el posterior; y d) la publicación definitiva en *El poema de Tobías desangelado* (2005), como cierre del libro.

Surge, en tercera instancia, la posibilidad de analizar la voz y el estilo de declamar del autor los sonetos, molde poético tan atractivo y particular en nuestra tradición, en los casos de *Para Mirta (sonetos barrocos)* y de *Sonetos de La Zubia*, partiendo de los registros sonoros de 1997. En relación con el proyecto «Phonodia» de la Università Ca' Foscari Venezia y con la figura investigadora del profesor Mistrorigo, cumple recalcar aquí que en el marco general de los estudios acerca de la obra galiana es muy relevante el uso crítico de sus artículos y de sus entrevistas, siendo el ejemplo paradigmático el volumen *Trece noches* (1999), que recoge por escrito las valiosas trece noches en las que semanalmente Antonio Gala y Jesús Quintero conversaron en la televisión autonómica de Andalucía, Canal Sur, para delicia de los espectadores y de las espectadoras de entonces.²

Pero las relaciones interdisciplinarias que pueden ser estudiadas a través de la escucha crítica no se limitan al texto y a la voz, sino que estos elementos se entrecruzan, igualmente, con la música más allá del acompañamiento. Así, es todavía otra vertiente sin atender el trasvase de los poemas de Gala a las versiones musicales de no pocos artistas de renombre nacional e internacional: Antón García Abril, Víctor Mariñas, Clara Montes, Antonio Vega, Ana Belén o Klaudia Delmer. El compositor turolense Antón García Abril musicó en la obra *Canciones de Valldemosa* (1979) «Agua me daban a mí», «A pie van mis suspiros» y «No por amor», todas ellas piezas de *Baladas y canciones* cantadas por Ainhoa Arteta o María Orán. Asimismo, Gala y García Abril crearon conjuntamente y *ex profeso* el «Cántico de la Pietá» (1992). El cantautor extremeño Víctor Mariñas, en su álbum *Víctor Mariñas canta diez sonetos de amor de Antonio Gala* (1997), musicó los siguientes *Sonetos de La Zubia*, presentados en este orden: «¿Quién te dijo que sí? ¿Qué filo frío [...]» (29),³ «Tú me abandonarás en primavera [...]» (17), «Viene y se va, caliente de oleaje [...]» (16), «Desembocara junio en el verano [...]» (13), «Si te vas lejos tú, me llevas lejos» (9), «Cuándo tendré, por fin, la voz serena [...]» (11), «Ya yo me voy y tu promesa llevo [...]» (28), «La luna nos buscó desde

² Las *Trece noches* están disponibles en la plataforma virtual Canal Sur Más: <https://www.canalsurmas.es/videos/category/11987-13-noches>.

³ Indico, entre paréntesis, el número de cada soneto según la edición de *Poemas de amor* de 1997.

su almena [...]» (6), «Cuando te vas me duelen la mañana [...]» (38) y «Es hora ya de levantar el vuelo [...]» (3).⁴

La cantante madrileña Clara Montes publicó el CD *Clara Montes canta a Antonio Gala* (1998), con diez temas que urdían su origen en la poesía del vate cordobés y dos temas que había escrito para ella: «Agua me daban a mí», versión del primer poema de *Baladas y canciones*; «Hoy encuentro, temblando ya y vacía», versión del soneto 54 de los *Sonetos de La Zubia*; «Tú me abandonarás», versión del soneto 17 de los *Sonetos de La Zubia*; «Buscador», que fue escrito en exclusiva para el disco; «A pie van mis suspiros», versión del segundo poema de *Baladas y canciones*; «Qué dolor de la verde grama», versión del décimo poema de *Baladas y canciones*; «Adiós», que también fue escrito en exclusiva para el disco; «A trabajos forzados», versión del soneto 19 de los *Sonetos de La Zubia*; «No por amor», versión del tercer poema de *Baladas y canciones*; «Sevillanas», versión del undécimo poema de *Baladas y canciones*; «Soneto de la luna», versión del soneto 6 de los *Sonetos de La Zubia*; y «Hoy vuelvo a la ciudad enamorada», versión del soneto 62 de los *Sonetos de La Zubia*. Montes, posteriormente, publicó *Vuelvo a Antonio Gala* (2013), trabajo con otros doce temas procedentes de la lírica de Gala: «Arrebátame», versión del soneto 23 de los *Sonetos de La Zubia*; «Cuando tendré», versión del soneto 11 de los *Sonetos de La Zubia*; «Volé contigo», poema número 18 del conjunto «Vuelo a Nueva York» de *El poema de Tobías desangelado*, que aparecía bajo el título de «Homenaje a san Juan de la Cruz»; «Todo termina», versión del soneto 1 de los *Sonetos de La Zubia*; «Déjame ahora», versión del soneto 61 de los *Sonetos de La Zubia*; «Ella», versión del soneto 1 de *Para Mira (sonetos barrocos)*; «El arma que te di», versión del soneto 47 de los *Sonetos de La Zubia*; «El enamorado», versión del soneto 2 de *Para Mira (sonetos barrocos)*; «La sangre», versión del soneto 51 de los *Sonetos de La Zubia*; «Voy a hacerte feliz», versión del soneto 35 de los *Sonetos de La Zubia*; «Me desperté», versión del soneto 14 de los *Sonetos de La Zubia*; y «Quién pudiera», versión del soneto 15 de los *Sonetos de La Zubia*. Recientemente, Clara Montes ha lanzado «Tú sigue» (2023),⁵ versión que fusiona el flamenco y el jazz de «Amor», uno de los inéditos que Luis Cárdenas García y yo hemos compilado en *Poemas de lo irremediable (inéditos 1947-1952)* (Gala 2023, 218-21) y que se integraría al año siguiente, como homenaje y celebración, en *De Gala 25 años y ++* (2024), un nuevo álbum en el que, con el estilo antes señalado, la artista ofrece nuevas versiones de las

⁴ En una conversación telefónica Luis Cárdenas García me contaba que alberga en su poder una partitura de Mariñas titulada «Canción para los bellos durmientes». Al parecer, fue este un tema compuesto como una suerte de prefacio a la pieza teatral *Los bellos durmientes* (1994) de Gala.

⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uaGvY8LFLw4>.

exitosas «Hoy vuelvo a la ciudad enamorada», «Arrebatame», «Cuando tendré», «A pie van mis suspiros», «Soneto de la luna», «A trabajos forzados», «Agua me daban a mí», «Volé», «Tú me abandonarás» y «Adiós», más la versión de los inéditos «Tú sigue» e «Y tú te irás» de *Poemas de lo irremediable* (Gala 2023, 218-21 y 204-5).

Antonio Vega, el mítico cantante de la banda Nacha Pop, nacida en los años ochenta en la movida madrileña, realizó, animado por Montes, la versión musical de «A trabajos forzados me condena [...]» (19), uno de los más icónicos y versionados de los *Sonetos de La Zubia*, la cual se incluyó en el álbum *De un lugar perdido* (2001) y fue bautizada como «A trabajos forzados». ⁶ En 2011, la actriz y cantante Ana Belén recreó esta versión de «A trabajos forzados» en *A los hombres que amé*. La artista griega Klaudia Delmer cantó en su disco *Ainola* (2001), de la mano de Rafael Jiménez, otros tres *Sonetos de La Zubia*. Uno de ellos, «Viene y se va, caliente de oleaje [...]» (16), había sido versionado *a priori* por Mariñas; los otros dos, «Atardeció sin ti. De los cipreses [...]» (31) y «Árabe de Granada tú, y romano [...]» (37), eran de nueva factura. En 2007, Delmer versionaría, junto al compositor griego Mimis Plessas, «Playa de El Palo», de *Testamento andaluz*, en el álbum *Lamar*, pese a que en el título del tema se trocace la preposición *de por en*, «Playa en El Palo».

Existe, incluso, una versión reciente, «Corazón hecho pedazos» –adaptación del soneto «Me sorprendió el verano traicionero [...]» (20)–, del guitarrista malagueño Daniel Martínez Martín, quien fuera residente de la decimocuarta promoción de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba, de uno de los *Sonetos de La Zubia* en el espectáculo *Espuma y viento*. A este vasto catálogo habría que añadir la estupenda adaptación –sin voz– de Rubén Jordán Flores inspirada ⁷ en uno de los textos de *Testamento andaluz* dedicados a la provincia de Jaén, «Olivares de Mancha Real», ⁸ dentro del proyecto «Aljibe 2.0», emprendido alalimón con el artista plástico Rafael Laureano; y la innovadora adaptación de uno de los textos de *El poema de Tobías desangelado* –el número 6, para ser exactos, escrito en China (Gala 2005, 120-1)–, llamada, tomando uno

⁶ Disponible, en directo, en <https://www.youtube.com/watch?v=nEn5efE6jsg>.

⁷ Jordán se inspiró, de igual modo, en varios textos de Gala para sus *Tres piezas para piano*: «I. Quizá el amor es simplemente esto», de la cual existe una versión nunca publicada con la voz del poeta a partir del recitado del año 1997; «II. Anda, luz»; y «III. Quien urge aquí es la vida», de la cual también existe una versión inédita con voz a partir de la grabación de 1997. Disponibles las tres en <https://www.youtube.com/watch?v=VnhSqHdFaHo>. Acaba de publicarse, además, la grabación de estas tres piezas a cargo del pianista Mac McClure, disponible en <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZRFYJVqQishMnYJTIQI244P6iA8o3Mhm>.

⁸ Estrenada en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores el 14 de diciembre de 2016, está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pV8Fr89p7vg>.

de sus versos, «Los infinitos jades». La interpretación corrió a cargo de la agrupación Todos los Tonos y Ayres, conformada por los instrumentistas Abigail R. Horro y Rubén García Benito, contando con el percusionista Luis Vives como colaborador habitual.⁹ El resto de las interpretaciones del concierto, titulado casi homónimamente *Los infinitos jades. Colores de China para versos de Antonio Gala*, fueron combinaciones de diferente calibre de los poemas 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16 y 17 del conglomerado «China» de Gala con múltiples piezas de la música antigua china. Se estrenó, por vez primera, en la Casa Museo Antonio Gala La Baltasara de la villa de Alhaurín del Grande a finales de julio de 2022.¹⁰

Quede, en fin, como cierre amplificador de este recorrido lleno de textos, de voces y de notas musicales, la noticia de un magnífico proyecto, *Montserrat se viste de Gala*, que, por desgracia, nunca llegó a publicarse, aunque hay indicios suficientes para asegurar que se grabó y, de hecho, se conservan algunos vestigios de él en una cinta en formato radiocasete. Quién sabe, tal vez algún día pueda rescatarse la maravillosa voz de la soprano Montserrat Caballé interpretando catorce –o algunos más– de los *Sonetos de La Zubia*:

Con Montserrat, amiga cuanto es posible en una diva, y a la que siempre veo con mucho gozo, grabé, casi improvisando, catorce sonetos de amor míos, con tres guitarras, un bajo, una flauta y un piano, en un precioso estudio de la calle del Álamo, en Madrid. Fueron unos días brillantes de intenso trabajo. Yo salía para una turné editorial americana y no podía ampliarlos: era preciso condensarlo todo. El disco habría sido un éxito seguro; pero el mundo de la música es aún más turbio y enrarecido que el del teatro hoy. Las discográficas deciden. Y, en la de este caso, su niño mimado era José María Cano, del que acababa de grabar Montserrat una canción, «El hijo de la luna», añadida a sus arias. Cuando José María se enteró de que preparábamos un disco teñido de andaluz, él exhibió su proyecto *Luna*, ópera más o menos andaluza, y la discográfica detuvo la aparición de nuestra obra. Es decir, Montserrat, contra lo que yo creía, ni siquiera con Carlos Caballé era omnipotente en ese campo. (Gala 2000, 89)

⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QLliIEmXjQ>.

¹⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=e1uIdWQQfWQ>.

Bibliografía

- Debicki, A.P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Editorial Gredos.
- Gala, A. (1997a). *Poemas de amor*. Editado por P. Gimferrer. Barcelona: Editorial Planeta; Espasa-Calpe; Círculo de Lectores.
- Gala, A. (1997b). *De viva voz*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A. (1998). *La casa sosegada*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A. (2000). *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A. (2005). *El poema de Tobías desangelado*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A. (2023). *Poemas de lo irremediable (inéditos 1947-1952)*. Editado por L. Cárdenas García; P.J. Plaza González. Prólogo de P. Gimferrer. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A.; Quintero, J. (1999). *Trece noches*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gracia, J. (2000). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9(1), *Los nuevos nombres 1975-2000*. Editado por F. Rico. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gracia, J.; Ródenas, D. (2011). *Historia de la literatura española*. Vol. 7, *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Editado por J.C. Mainer. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gutiérrez, B. (2005). «Antonio Gala no es tonto, pero enceguece, trastorna y altera». *Agenda*, 94-5.
- Infante, J. (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodía. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-236-9>.
- Plaza González, P.J. (2022). «Las imágenes que no cesan: Símbolos naturales comunes entre Miguel Hernández y Antonio Gala. Confluencias de *El rayo que no cesa* y *Sonetos de La Zubia*», en P.J. Plaza González (ed.), «*Por la sombra del último descanso: Relecciones sobre la obra de Miguel Hernández ochenta años después de su muerte*, núm. monogr., *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 15, 119-69. <https://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/251/159>.
- Plaza González, P.J. (2023). «'La poesía debe leerse en alto': los archivos sonoros de Antonio Gala». *Rassegna iberistica*, 46(119), 63-82. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/004>.
- Porro Herrera, M.J. (2011). «Antonio Gala: cauces poéticos». Padilla Mangas, A. (ed.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 33-66.
- Prieto de Paula, Á.L.; Langa Pizarro, M. (2007). *Manual de Literatura Española actual*. Madrid: Editorial Castalia.
- Rodríguez Jiménez, A. (2017). *La sociedad secreta de los poetas. Estéticas diferenciales de la poesía española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Tubau, I. (1994). «Teoría de Antonio Gala». *La Vanguardia*, 24 de junio.

Erasmus in Borges, Borges in Erasmus: primi rilievi di una genealogia inesplorata

Pier Paolo Pavarotti
Facoltà Teologica dell'Italia Centrale, Firenze, Italia

Abstract It seems impossible to identify areas of the Borgesian corpus that have not been studied by experts from all latitudes and periods, but in fact this is true in relation to the presence of the Dutch humanist Erasmus of Rotterdam. Taking as a starting point similarities in content and style between Erasmus' *The Praise of Folly* and some of Borges' narrative prose, essays and poems, as well as, conversely, from eight occurrences of Erasmus in seven of Borges' short essays, this article aims to stress this literary relationship. This pioneering though certainly not exhaustive study also unearths a wide and unexpected network of authors linking Erasmus and Borges across centuries and continents.

Keywords Erasmus of Rotterdam. Jorge Luis Borges. The Praise of Folly. Cervantes. Irony.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Profilo biografico di un anacronistico alter ego. – 3 *Elogio della Follia*: struttura, temi e possibili rimandi borgesiani. – 4 Presenza in Borges. – 5 Conclusioni e una ultima *locura*: Baudelaire al contrappasso.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-12-02
Accepted 2024-02-26
Published 2024-06-17

Open access

© 2024 Pavarotti | © 4.0



Citation Pavarotti, P.P. (2024). "Erasmus in Borges, Borges in Erasmus: primi rilievi di una genealogia inesplorata". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-26] 67-92.

1 Introduzione

Sembrirebbe impossibile trovare ambiti dell'opera di Jorge Luis Borges (1899-1986) su cui non si sia esercitata la critica di ogni tempo e latitudine, eppure compulsando le più aggiornate bibliografie e gli indici delle riviste specialistiche non si trova traccia di studi sul rapporto fra Erasmo da Rotterdam e lo scrittore *porteño*. Non che manchi il fondamento a una ricerca del genere in quanto le citazioni dell'umanista olandese non difettano nell'argentino, né le tematiche di comune interesse. Si vuole perciò istruire un dialogo fra l'erudito Erasmo e Borges e, considerata l'ironia che li contraddistingue e per mezzo della quale hanno guardato alle speculazioni più ardite dei teologi,¹ si concentrerà lo sguardo su quelle citazioni e su questa categoria intellettuale. Anche la sterminata produzione del primo impone la concentrazione in un corpus ristretto, più consona a un'indagine inaugurale come quella che, senza alcuna pretesa di completezza, si offre in queste pagine. Il metodo adottato in questo contributo sarà perciò tematico e stilistico (uso dell'ironia) per quanto riguarda le affinità di pensiero tra alcuni passi del celebre *Encomium* erasmiano su teologi e filosofi e l'opera di Borges (Borges in Erasmo), nonché per alcuni aspetti delle rispettive biografie. Più precisamente letterario e diacronico per quanto riguarda invece il susseguirsi cronologico dell'analisi delle citazioni erasmiane in Borges (Erasmo in Borges). Naturalmente la prima fase potrebbe assumere un intollerabile carattere anacronistico, quindi si fa ricorso a un'inevitabile dose di paradosso parlando di Borges in Erasmo.

Quale punto di partenza si propone un breve profilo di Erasmo.

2 Profilo biografico di un anacronistico alter ego

Desiderius Erasmus Roterodamus, nato Geert Geertsz (Rotterdam, 1466/69-Basilea, 1536), presbitero, teologo, filologo, è stato uno dei maggiori umanisti del suo tempo. Rimasto cattolico fino alla morte, per quanto coraggioso critico della chiesa romana (*Enchiridion*, 1501) e della teologia scolastica, non disdegnò di confrontarsi col nascente luteranesimo² su questioni come il libero arbitrio (*De libero arbitrio*, 1524) e la presenza reale nell'Eucaristia (1530). Tanto che in vecchiaia si ritrovò invisato a entrambi gli schieramenti, compiendo una

¹ Si veda il numero monografico «Medioevo storico e medioevo fantastico in Jorge Luis Borges» della rivista *Doctor Virtualis* (Parodi 2003).

² Nella ristampa Froben del 1518 dell'*Enchiridion militis christiani*, opera che introduce in ambito cattolico la *devotio moderna* di matrice evangelica, Erasmo aggiunge un'introduzione a difesa di Lutero dopo i primi attacchi seguiti dalla pubblicazione delle Tesi di Wittenberg.

parabola esistenziale che lo portò dalla proposta del cardinalato da parte di Paolo III all'iscrizione dei suoi libri al famigerato *Indice*. In realtà per la sua indole pacifica³ avrebbe preferito dedicarsi al lavoro intellettuale senza esser trascinato nella disputa.⁴ Insoddisfatto della vita conventuale, prima di approdare a Basilea studiò a Parigi (1495-99), soggiornò a Lovanio (1502), visse in Italia (1506-09), fu ospite di Thomas More e insegnò a Cambridge (fino al 1514). Pedagogogo appassionato, scrisse la *Institutio principis cristiani* (1516) e il *De civilitate morum puerilium* (1530).

Ottimo latinista, si dedicò assiduamente al greco (1500-03) tanto che a lui si devono la prima edizione critica del Nuovo Testamento (1516), il cosiddetto *Textus Receptus*, le *Annotationes* (1516-35)⁵ e la proposta di una pronuncia più vicina al periodo classico.⁶ Dal 1505 alla morte raccolse in successive edizioni oltre quattromila proverbi antichi nella collezione degli *Adagia*. Dal 1529 al 1533, in seguito all'instaurazione della Riforma e indebolito dagli acciacchi e dagli attacchi delle due fazioni, si spostò nella cattolica Friburgo, dove proseguì il suo lavoro di editore di classici, tra cui Aristotele, Demostene, Crisostomo, Gregorio Nazianzeno, poi Livio, Terenzio e Lorenzo Valla (Norbedo 2012; Chirico 2014). Tornato a Basilea presso l'amico Froben, lì riposa dopo le esequie celebrate dal clero riformato. Considerata la smisurata produzione e la varietà di interessi,⁷ ben si comprende come abbia fatto proprio, nel *Moriae Encomium* (1517, cap. 30), il motto di Terenzio (*Heautontimorùmenos*, v. 77): *nihil humanum mihi alienum est*.

³ Testimonianza del suo pionieristico pacifismo restano il libretto *Dulce bellum inexpertis* (1515) e la *Querela pacis* (1517). Cf. Garin 1988.

⁴ Espressione di questo anelito è il *De contemptu mundi* (1489).

⁵ Sulla filologia biblica e il metodo storico-critico in ambito rinascimentale, cf. Asso 1993; sulla teologia, Kohls 1966.

⁶ Nei licei italiani si mantiene l'etacismo erasmiano *contra* Reuchlin. Cf. Seidel Menchi 1987; Bataillon 1991.

⁷ Nei *Colloquia familiaria* (1533) convivono il manuale pratico di lingua latina, la cultura classica come modello dell'uomo rinascimentale, il pamphlet contro vizi e ipocrisie della chiesa.

3 **Elogio della Follia: struttura, temi e possibili rimandi borgesiani**

Proprio per il numero e la vastità delle opere erasmiane, nonché l'attenzione e l'ironia comuni a Borges verso i teologi – come si mostrerà nelle prossime pagine – si sceglie di trattare il *Moriae Encomium* soltanto, e specificamente il capitolo 53 dedicato alla categoria. Capitolo che, a fronte di un'opera pensata a cavallo sulle Alpi, scritta in una settimana di convalescenza a casa di Thomas More nel 1509 e pubblicata a Parigi nel 1511 a insaputa dell'autore, fu completato soltanto nel 1516 (Strasburgo, ed. Schürer), dopo una decina di edizioni (saranno già trentasei alla morte di Erasmo), centinaia di correzioni e migliaia di copie vendute dai maggiori editori dell'epoca, tra cui il veneziano Aldo Manuzio (EDF 2004, 46-68; EDF 1997, VII-XX).⁸

La struttura generale del fortunatissimo *Moriae Encomium* si può articolare come segue: lettera dedicatoria a Thomas More (Charlier 1977, 120-35; Piaia 2018);⁹ *pars destruens* (capp. 1-60) e sezione riassuntiva (cap. 61); *pars costruens* (capp. 61-7); epilogo (cap. 68). I due grandi blocchi si suddividono così: presentazione della Follia (capp. 1-9); utilità della Follia (capp. 10-28); finzione e felicità dei folli (capp. 29-37); critica dei 'razionalisti' (capp. 38-60); argomenti scritturistici a favore della Follia (capp. 62-6); elevazione mistica (cap. 67). Dunque è facile verificare come le pagine dedicate ai teologi (cap. 53)¹⁰ appartengano alla sezione più corrosiva dell'opera; tuttavia ciò non esaurisce l'argomento e qualche riflessione verterà anche sui passi minori.

Il lungo capitolo sui teologi è preceduto da quello breve sui filosofi (cap. 52), in cui la categoria è stigmatizzata per l'alterigia che costantemente ostenta e l'abitudine a cavillare con tanto di dimostrazioni sottili su questioni esiziali o presuntamente profonde, a fronte di una reale e radicata ignoranza di sé e del mondo. A sua volta è seguito da quello altrettanto lungo sui religiosi e i monaci (cap. 54), presi di mira per la mancanza di spiritualità e cultura, tronfi dei loro titoli e di una predicazione sproloquante, rivestiti dalle regole

⁸ Si utilizzano nel testo le abbreviazioni indicate nell'apposita lista che precede la bibliografia. Per approfondire, invece, la struttura e il genere dell'opera, cf. Pavlovskis 1983.

⁹ *Iocus serius* è d'altronde quello erasmiano su *More/Moria*.

¹⁰ Erasmo, per giustificare il suo attacco a quelli che definisce pseudo-teologi, scrive a Dorp nel maggio 1515 una lettera che, rielaborata per Froben, diverrà la nota *Apologia* premessa alle edizioni dell'*Elogio*. In un passo recita: «Per parte mia, attribuisco un così grande valore alla cultura teologica, che è mia abitudine definire cultura essa sola. Ammiro e venero così tanto quest'ordine, che soltanto ad esso ho voluto essere iscritto nominalmente nonostante il rispetto che gli porto mi impedisca di arrogarmi un titolo così elevato, proprio perché non ignoro quale preparazione e quali requisiti morali siano necessari per godere del titolo di teologo. Nella professione del teologo c'è qualcosa di non ben definito che va al di là della condizione umana. È ai vescovi che si addice tale dignità e non a persone come me» (EDF 2004, 331-2).

ecclesiastiche ma quasi sempre sporchi. Argomenti polemici che ne incastonano altrettanti non dissimili.

Orgoglio e affettazione. I teologi infatti, pieni di amor di sé (filautia),¹¹ sono parimenti altezzosi e irosi¹² e possono ritorcersi contro i detrattori con le armi della censura costringendo a ritrattare. Si fanno scudo di una tale schiera di complicate e spesso capziose espressioni¹³ cosicché risulta difficile smascherare le argomentazioni anodine che sostengono su questioni fondamentali per la fede.

Futilità. Ma pure per cose futili questa causa eccelle, sia negli argomenti che nelle suddivisioni. Non soltanto sui temi che meritano dibattito ma anche per questioni senza importanza e paradossali, casi di scuola che esulano dal reale.¹⁴ Le divisioni in 'sette' filosofiche e teologiche tra realisti e nominalisti, tomisti e derivati¹⁵ è al contempo causa e conseguenza di questa tendenza.

Antiapostolicità. A fronte di tante complicazioni Erasmo ipotizza ironicamente che anche gli Apostoli, con la loro teologia appena sbazzata e una prassi rituale esente da rielaborazioni liturgiche, non ne sarebbero venuti a capo senza una doppia dose di Spirito Santo.¹⁶ Impiegando uno degli argomenti tipici della *devotio moderna*, che qui riprende l'aniconismo veterotestamentario, il Nostro richiama il

11 EDF 1997, 168-9: *dum felices sua philautia [...] ita reliquos mortaleis omneis, ut huius reptantes pecudes, e sublimi despiciunt ac prope commiserantur* (tanto felici della propria filautia [...] che di lassù guardano in basso con dispetto e quasi commiserazione gli altri mortali come bestie striscianti al suolo). Atteggiamento che replicano nell'involutato eloquio ma che Erasmo rimette al suo posto, EDF 1997, 185: *balbutiunt ut a nemine nisi balbo possint intellegi* (balbettano come se da nessuno se non un balbuziente potrebbero essere compresi).

12 EDF 1997, 168-9: *utpote genus hominum mire superciliosum atque irritabile* (un genere di uomini accigliato e irritabile allo sguardo).

13 EDF 1997, 168-9: *dum tanto magistralium definitiorum, conclusionum, corollariorum, propositionum explicitarum agmine septi sunt* (dunque con una tale schiera di definizioni magistrali, conclusioni, proposizioni esplicite si sono dispersi).

14 Esempi ne sono le discussioni *de notionibus, relationibus, instantibus, de formalitatibus, de quidditatibus, eccitatibus...* (EDF 1997, 174). Si aggiungano le infondate quanto minuziose descrizioni dei Novissimi (*pro arbitrio*: EDF 1997, 184-5). Questa consuetudine delle dispute accademiche concettose e aliene dallo spirito cristiano è uno degli argomenti contro la Scolastica. Indirizzo teologico dominante nella formazione ecclesiastica in pieno Rinascimento al cui rinnovamento o abbandono Erasmo pare non sapesse risolversi (Kohls 1996, 8-10 e 59).

15 EDF 1997, 172-3: *Iam has subtilissimas subtilitates subtiliores [...] Realium, Nominalium, Thomistarum, Albertistarum, Occamistarum, Scotistarum; et nondum omnes dixi sectas, sed praecipuas duntaxat* (queste sottilissime sottigliezze sono ulteriormente assottigliate [...] dei Realisti, dei Nominalisti, dei Tomisti, degli Albertisti, degli Occamisti, degli Scotisti; e non sono nemmeno tutte le sette ma solo le principali). Erasmo avrebbe potuto citare a sostegno - qui e riguardo agli ordini religiosi - lo stesso Occam, per cui *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*.

16 EDF 1997, 172-3: *In quibus omnibus tantum est eruditionis, tantum difficultatis, ut existimem ipsi apostolis alio spiritu opus fore* (in tutti la scienza è tanta la complessità, che io credo che gli Apostoli stessi avrebbero bisogno di un altro Spirito).

monito evangelico dell'adorazione in spirito e verità (Gv 4,24) e la sorprendente applicazione dei teologi alle immaginette sacre purché rispettose di regolette astruse.¹⁷ Si aggiunga la mancanza del dibattito sul trattato *De Gratia*, che tanto ha occupato la teologia medievale e moderna, nella predicazione apostolica,¹⁸ che pure se ne occupava come della carità e del peccato ma senza raffinate definizioni. Poco curandosi delle armi della testimonianza impiegate dai Padri nelle dispute apologetiche ed ereticali, e mostrando una benevola condiscendenza nei confronti dell'antichità dei modesti scritti apostolici, i teologi professionisti - bontà loro - non si peritano di declassarli.¹⁹

Bellicismo paradossale. Erasmus riteneva inevitabile arginare i Turchi (*Utilissima consultatio de bello Turcis inferendo*, 1530) ma con fine umorismo proponeva di inviare schiere di polemisti al posto dei soldati. Avvolti e sconvolti dalle *querelles* teologiche, i nemici si sarebbero inevitabilmente arresi.²⁰

Orgoglio anticritturistico. Questi individui sarebbero occupatissimi nelle loro dimostrazioni e dispute astruse da non poter dedicare alcun tempo alla verità e bellezza del Nuovo Testamento. Anzi, spesso con le loro sentenze stravolgerebbero quelle antiche verità provando lo stesso piacere di chi rimodella una candela di cera sciolta.²¹ Fino a gloriarsi in mezzo al popolo del titolo di *Magister Noster*, rigorosamente scritto in maiuscole per non commettere sacrilegio,²² in contrasto con l'avvertimento gesuano per cui uno solo è maestro

17 EDF 1997, 176-7: *Verum haud apparet eis tum fuisse revelatum una eademque adoratione adorandam imagunculam carbone deliniatam in pariete et Christum ipsum, si modo duobus sit porrectis digitis, intonsa coma et in umbone qui adhaeret occipitio, tres habeat notas* (ma non risulta gli fosse rivelato allora che si deve adorare con la stessa e uguale adorazione un'immaginetta tratteggiata sul muro con un pezzo di carbone e Cristo in persona, purché là si sia rappresentato con due dita tese, lunga capigliatura e un'aureola attaccata alla nuca con tre raggi).

18 EDF 1997, 176-7: *Identidem inculcant apostoli gratiam, at iidem nusquam distinguunt, quid intersit inter gratiam gratis datam, gratiam gratificantem* (gli Apostoli insistono continuamente sulla grazia ma da parte loro non fanno alcuna distinzione fra grazia gratuita e grazia gratificante).

19 EDF 1997, 178-9: *Quamquam nomine modestissimi, si quid forte scriptum sit ab apostolis indolentius parumque magistraliter, non damnant quidem, sed commode interpretantur* (pur con la loro grande modestia, essi non condannano, no, la grossolanità e la scarsa maestria degli scritti degli Apostoli, però ne danno un'interpretazione accomodante).

20 EDF 1997, 180-1: *Spectarent, opinor, et conflictum omnium lepidissimus ac victoriam non ante visam* (si assisterebbe allora, io credo, alla più spassosa di tutte le zuffe e a una vittoria quale mai fu vista).

21 EDF 1997, 182-3: *ut iam nec baptismus nec evangelium nec Paulus aut Petrus [...] Christianum efficiat, nisi baccalauriorum calculus asserit* (tanto che né il battesimo né il Vangelo né Paolo o Pietro [...] produrrebbe(ro) un cristiano se non lo asseverasse il consenso dei baccellieri). Il titolo inferiore dei grandi teologici prima di licenza e dottorato.

22 EDF 1997, 184: *Itaque nefas aiunt esse magister noster secus quam maiuscolis scribere literis* (cosicché nefasto dicono sia Maestro Nostro diversamente che con maiuscole lettere scrivere).

buono, ovvero uno solo è buono (Mt 19,16-17).

A fronte di questo sintetico spoglio del capitolo principale sui teologi, che necessariamente prescinde dal tessuto ricchissimo di citazioni classiche e dai commenti antichi,²³ se ne può dare uno che contempi altri passi di qualche importanza. Partendo, ad esempio, dalla constatazione che le scienze più vicine al senso comune hanno adepti più felici (cap. 33), si ha il contrappasso dell'orgoglio messo poc'anzi in evidenza (EDF 1997, 98-101). Follia denuncia infatti che fisici, astrologi, dialettici e teologi in primis sono i più infelici mentre medici, *nihil aliud quam assentationis particula* (nient'altro che una particella dell'adulazione, 98-9), e avvocati, la cui stima è decisamente scarsa (*asinorum arbitrio*), godono di entrate crescenti e influenza. E proprio i teologi roscano e combattono con cimici e pidocchi, *lupinum arrodit, cum cimicibus ac pediculis assidue bellum gerens* (rosicchia i lupini lottando ininterrottamente contro cimici e pidocchi, 100-1). Rispetto al tributo pubblico di cui godono i santi, i cui devoti risultano spesso piuttosto restii all'imitazione delle relative virtù, Follia si gloria del culto interiore e delle opere buone di coloro che la amano (cap. 47), sulla scorta di quel culto nello spirito citato sopra (Gv 4,24; Os 6,6).²⁴

La categoria (*praecipue theologi*) interseca quella dei religiosi quando un predicatore pretende di spiegare il nome di Gesù a partire dalla posizione delle lettere (cap. 54). *Jesus* infatti si flette in tre casi, al nominativo -s, all'accusativo -m e ai restanti -u, che starebbero per *summus, medium, ultimum*; al centro si trova di nuovo -s, che indicherebbe - passando dall'ebraico *ש* (*syn*) all'inglese *sin* - come il Signore elimina il peccato. Uno tra i casi patenti di futilità (EDF 1997, 196-7).

Infine, per saggiare - dopo quelle nei classici - le testimonianze su sé stessa nella Bibbia (Qo 1,15; Ger 10,14), Follia in persona chiede scusa per assumersi un compito da teologi: *principio veniam a theologis praefatatae* (fin dall'inizio venia ai teologi, 224; trad. dell'autore) Con un ragionamento paradossale secondo il quale, esclusa la sapienza perché riservata a Dio, non resta ai mortali che la follia (EDF 1997, 222-5).

Completata la (pur ridotta) rassegna dei *loci* nell'*Elogio* è il momento di accostare i passi borgesiani sopra tali tematiche. Il primo si legge nella «Vindicación de la Cábala» del 1931, compresa in *Discusión* (OC 1: 209-12; MB 1: 330-5). Nel breve saggio possono trovarsi facilmente collegamenti ai paragrafi prima imbastiti su orgoglio,

²³ Carena fa ampio uso in nota del commento di Listrio (Gerard Lijster), integrato già nell'edizione Froben del 1515. Cf. Bausi 2023, 131-44.

²⁴ EDF 1997, 144-5: *Ego me tum religiosissime coli puto, cum passim (ut faciunt omnes) animo complectuntur, moribus exprimunt, vita rapraesentant* (io mi ritengo esser rigorosissimamente venerata quando dappertutto, come avviene, mi si accoglie nel cuore, mi si manifesta nei comportamenti, mi si riproduce nella vita).

affettazione e futilità linguistiche e concettuali nell'*Encomium*. Ad esempio questo:

imposible definir el Espíritu y silenciar la horrenda sociedad trina y una de la que forma parte. Los católicos laicos la consideran un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los *liberales*, un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos del siglo ya se encargarán de abolir. La Trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir. (OC 1: 209-10; MB 1: 331)

Se da una parte Borges intelligentemente concede che il mistero trinitario sia ben superiore alle formule escogitate dai teologi, e ne aveva citati di stimati (Ireneo, Paolino) come Follia stessa concede in Erasmo,²⁵ dall'altro non può che condannare - dal suo punto di vista estetico - una raffigurazione insopportabile, bestiale (*teratología*). In realtà nella pagina seguente lo scrittore offre una giustificazione teologica alla costruzione concettuale, pur continuando a ritenere che le tre persone tra loro inestricabili comportino un *horror intelectual, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos* (OC 1: 210; MB 1: 332; e si sa cosa Borges pensi degli specchi).

Collegato ancora ai casi di inutile acrobazia linguistica risulterebbe il dettato, poi decaduto, sulla validità ispirata di vocali e segni diacritici del testo masoretico della Bibbia Ebraica espresso dalla *Formula consensus helvetica* (precisamente *ecclesiarum helveticarum, canones 1-3*, Zurigo, 1675). Di cui il Nostro sappiamo edotto quanto alla tardiva applicazione testuale (OC 1: 209; MB 1: 330), risalente ai Masoreti delle scuole rabbiniche nella Galilea del VI secolo d.C. (da cui la denominazione Testo Masoretico).

L'orgoglio intellettuale e la mancanza di carità riportano a un racconto brevissimo, «Un teólogo en muerte» del 1934 raccolto in appendice a *Historia universal de la infamia* (Borges 1993, 1: 1053-4).²⁶ Il tedesco Melantone (grecizzazione del cognome Schwarzed, 1497-1560; cf. Gatto 2008) è colto nei primi giorni all'inferno, dove l'alloggio replica quello terrestre. L'insistenza sulle sue tesi è causa del progressivo impoverimento della condizione ultraterrena:

²⁵ EDF 1997, 180-1: *Nec mirum sane, cum sint et inter theologos melioribus instituti literis, qui ad has frivolas, ut putant, Theologorum argutias nauseant* (Nessuna meraviglia: fra gli stessi teologi ve ne sono di meglio istruiti, che giudicano frivole queste arguzie teologiche [lett. dei Teologi] e ne provano nausea).

²⁶ Si tratta più correttamente della traduzione di un racconto tratto da Emmanuel Swedenborg, *De vera religione cristiana*, §797 (1771). Precisazione nelle note di Borges 1993.

he demostrado irrefutablemente que el alma puede prescindir de la caridad y que para ingresar en el cielo basta la fe. Esas cosas las decía con soberbia y no sabía que ya estaba muerto y que su lugar no era el cielo. Cuando los ángeles oyeron este discurso, lo abandonaron. A las pocas semanas, los muebles empezaron a afantasmarse hasta ser invisibles [...] pero como persistía en la negación de la caridad, lo trasladaron a un taller subterráneo, donde había otros teólogos como él. (OC 1: 337; MB 1: 503)

Il teologo però non si rassegna e si accorda con uno stregone per godere di alcuni trucchi estetici che abbelliscono l'alloggio durante le visite di altri morti. L'abitudine a essere riverito non si coniuga con lo squallore dell'arredo ma le opportunità di riflettere e mettere in discussione le sue tesi sulla carità sono prese poco sul serio o rispettate al mittente («eso le aconteció porque las componía sin convicción», OC 1: 338; MB 1: 504). Il finale dell'apologo è impietoso: Melantone finirà nel deserto al servizio di demoni, evidente inversione dell'episodio evangelico delle tentazioni.

Un terzo densissimo testo si rivela fecondo per rinvenire paralleli fra la satira teologica erasmiana e l'ironia borgesiana sulla categoria, il racconto eponimo «Los Teólogos» del 1949. Basti il passo dove il linguaggio del protagonista Aureliano si perde in citazioni, sproloqui e imprecisioni.

Atemperado por el mero trabajo, por la fabricación de silogismos y la invención de injurias, por los nego y los autem y los nequam, pudo olvidar ese rencor. Erigió vastos y casi inextricables períodos, estorbados de incisos, donde la negligencia y el solecismo parecían formas del desdén. De la cacofonía hizo un instrumento. (OC 1: 551; MB 1: 796)

Ma Borges, come Erasmo, apprezza altri teologi e in questo caso il rivale Juan de Pannonia:

el tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres. (OC 1: 551; MB 1: 797)

Il quarto testo, «De alguien a nadie», risale appena all'anno seguente in rivista (Borges 1950) ed è raccolto in *Otras Inquisiciones* (1952). La prima parte del breve saggio è incentrata sui misteri del nome di Dio dalla cultura ebraica alla cristianità medievale, passando per le tradizioni ermetiche; la seconda è dedicata alla:

magnificación hasta la nada [que] sucede o tiende a suceder en todos los cultos. (OC 2: 115; MB 1: 1044)

La quale è esemplata sulla figura di Shakespeare secondo celebri lettori contemporanei e posteri, da Ben Johnson a Coleridge. Nel primo corpo-
so paragrafo, dove compaiono gli amati Scoto Eriugena e Schopenhauer,
si legge una delle definizioni più icastiche della categoria:

en los primeros siglos de nuestra era los teólogos habilitan el pre-
fijo omni, antes reservado a los adjetivos de la naturaleza o de Jú-
piter; cunden las palabras omnipotente, omnipresente, onnisciente
que hacen de Dios un respetuoso caos de superlativos no imagina-
bles. (OC 2: 115; MB 1: 1043-4)

L'ironia borgesiana sembra ricalcare quella erasmiana, con tanto di
apparato citazionistico antico, pagano e patristico. Fino a qui la com-
pilazione in prosa.

Dopo narrativa e saggistica, l'ultimo referto che si porta a soste-
gno dell'inedito parallelo è infatti contenuto in una poesia dell'ulti-
ma silloge, *Los conjurados* del 1985, anno in cui Borges si stabilisce
a Ginevra fino alla morte, come fece Erasmo a Basilea. «Cristo en
la cruz», trentasette endecasillabi sciolti, è composta a Kyoto nell'e-
state 1984, durante un ciclo di conferenze universitarie assieme al-
la compagna María Kodama. Ai vv. 17-24 si legge:

No le está dado ver la teología,
la indescifrable Trinidad, los gnósticos,
las catedrales, la navaja de Occam,
la púrpura, la mitra, la liturgia,
la conversión de Guthrum por la espada,
la Inquisición, la sangre de los mártires;
las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
el Vaticano que bendice ejércitos
(OC 3: 453)²⁷

Mediante la classica enumerazione caotica di marca whitmaniana,
Borges elenca tutti i temi critici che compaiono anche nell'umanista
olandese. Dalle complicazioni teologiche alle ridondanze liturgiche,
dalla testimonianza edificante dei martiri alla violenza religiosa, con
quasi geometrica alternanza tra collettivo/individuale, astratto/no-
to. Un tema, quello del pacifismo, trattato con più frequenza dopo
la guerra delle Falkland e il trasferimento in Svizzera, la cui storia

²⁷ La poesia non è raccolta nei Meridiani ma pubblicata in Italia pochi mesi dopo nel-
la collana *I poeti dello specchio* (Borges 1985, 12-13). Mentre Adelphi sta procedendo
a ripubblicare tutta l'opera di Borges con la consueta cura, ci si augura che dopo quar-
tant'anni Mondadori procuri una edizione rinnovata del suo Meridiano, magari con
qualche rilievo filologico più puntuale. Come nel caso del Meridiano inaugurale, quel-
lo ungarettiano (1970-2009).

civile e neutralità militare è celebrata nell'ultima raccolta *Los conjurados* (OC 3: 497; LC, 107).²⁸

Un'ultima considerazione meritano le sette citazioni nell'*Elogio* del Qohelet (Qo 1,2.15.17.18; 7,4; 10,3; 12,8), Ecclesiaste secondo la dizione latina (soprattutto c. 63; EDF 2004, 67). Un autore prediletto dallo stesso Borges, che gli dedicherà nel 1981 – oltre alla citazione in una dozzina tra saggi e racconti precedenti – una celebre poesia, *Eclesiastés 1, 9* (OC 3: 298; MB 2: 1166-67) e il cui influsso è stato bene indagato (Gonzalo 2011).

4 Presenza in Borges

Giunti al termine della parte che si potrebbe intitolare 'Borges in Erasmo', con anacronismo paradossale che non dispiacerebbe al protagonista, si può procedere con la seconda, più tradizionalmente concepita come 'Erasmo in Borges'. Si sono rintracciati sette testi in cui compare l'umanista olandese, con rilievo disuguale, tutti sostanzialmente di genere saggistico. Li si tratta in ordine cronologico.

Il primo è il saggio sentimentale «Las inscripciones de carro», prima pubblicato col bel titolo *Séneca en las orillas* (Borges 1928a), poi col titolo originale ma alcune modifiche ancora in rivista (Borges 1931a)²⁹ e quasi contemporaneamente raccolto in volume (Borges 1930)³⁰ col titolo secondario in *Evaristo Carriego*. Si tratta di un pezzo di colore piuttosto curioso per l'argomento, che contiene davvero quanto il titolo annuncia, ovvero una rassegna delle scritte più bizzarre ed efficaci sui carretti dei lenti conduttori *criollos* di alcune arterie storiche del traffico bonaerense.

Quasi sul finale, dopo brevi riflessioni conclusive sul fenomeno appena censito, Borges chiama in causa l'autore degli *Adagia*:

²⁸ Già nella penultima, *Atlas* (1984), diario poetico degli ultimi viaggi, si leggono due liriche reminiscenze dell'esilio svizzero durante la prima guerra mondiale: «Ginebra» (OC 3: 418; MB 2: 1352-3) e «Lugano» (OC 3: 423; MB 2: 1362-3).

²⁹ Il saggio cita alcune strade allora più periferiche.

³⁰ Qui come in un altro dei brevi saggi, «Una vida de Evaristo Carriego», si cita Cervantes: «El Quijote era su más frecuente lectura» (OC 1: 115; MB 1: 204). Sul rapporto tra lo scrittore castigliano ed Erasmo si legga Sergio Belardinelli 2005: «non va dimenticata l'eredità erasmiana di Cervantes. Non sappiamo se davvero Cervantes abbia letto l'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam. Prudenza voleva che il nome di Erasmo non venisse citato nella Spagna controriformista. Ma l'influenza del grande umanista fu vasta nel regno che si era investito della missione di difensore inflessibile dell'ortodossia cattolica». Cervantes ricorre 57 volte nell'opera di Borges. Nel saggio «La postulación de la realidad», già in rivista *Azul* (Borges 1931b) poi raccolto in *Discusión*, poco dopo il *Quijote* (parte 1, cap. 34: «Finalmente a Lotario [...] se pensaba y más deseaba»), si cita la *Utopía* di Thomas More (OC 1: 218; MB 1: 342-3).

nos duele admitir que nuestra opinión de una línea pueda no ser final. Confiamos nuestra fe a los renglones, ya que no a los capítulos. Es inevitable en este lugar la mención de Erasmo: incrédulo y curiosoeador de proverbios. (OC 1: 151; MB 1: 253)

Sono contemplati qui due aspetti del grande pensatore, il critico cattolico per antonomasia della teologia e della chiesa coeva e il compilatore della maestosa e progressiva raccolta di proverbi classici, con commento storico-filologico, che compone appunto gli *Adagia*. In entrambi è compreso l'atteggiamento scettico, non nel senso primitivo e corrosivo del termine, che egli stesso depreca nell'*Elogio*, ma nel senso del dubbio scientifico di marca moderna. Che Erasmo poi considerasse questo il lavoro di una vita, cui effettivamente si dedicò per oltre trent'anni, è sintomatico della citazione di Borges stesso, il quale sempre si è vantato più di ciò che ha letto che di quel che ha scritto. Eppure entrambi sono stati copiosi poligrafi.

La menzione successiva giunge dopo otto anni, (Borges 1936), in uno scritto di natura assai differente come l'articolo dedicato a uno degli scrittori prediletti,³¹ «Modos de G. K. Chesterton». Vi suddivide la figura dell'inglese in quattro specialità: padre della chiesa, giallista, scrittore, poeta. La prima, la più estesa, in cui Borges identifica il modo con cui gli argentini guardano in maggioranza allo scrittore inglese, comprende la seconda citazione. Il primo paragrafo propone un profilo 'teologico' dell'autore che potrebbe applicarsi senza difficoltà a Erasmo.

Desde luego, el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego póstumo del Infierno, compromete mi gratitud. También, el de un católico liberal, el de un creyente que no toma su fe por un método sociológico. (Borges 1999a, 18)

Una tale descrizione si può definire semplicemente come realista perché il leggero strato di ironia che la caratterizza non stravolge il dettato, tanto che potrebbe quasi ipotizzarsi una chiara allusione all'umanista olandese. Più graffiante invece la citazione vera e propria, che coinvolge un altro scrittore inglese prediletto dal giovane critico letterario.³²

31 Dapprima in *Sur* (Borges 1936a) poi raccolto in collezione (Borges 1999a, 18-23). In queste pagine, seguendo Erasmo, ricorre gran parte del pantheon letterario borgesiano.

32 Il secondo testo citato è nell'originale inglese *Murder Considered as One of the Fine Arts* di Thomas de Quincey (1827-39, *post scriptum* 1854). Nella *Biblioteca Personal* si legge: «a nadie debo tantas horas de felicidad personal. Me fue revelado en Lugano» (OC 4: 502).

La certitumbre que ninguna de las atracciones del cristianismo puede competir con su desaforada inverosimilitud es tan notoria en Chesterton, que sus más edificantes apologías me recuerdan siempre el Elogio de la locura o El asesinado considerado como una de las bellas artes. Ahora bien, esas defensas paradójicas de causas que no son defendibles, requieren auditores convencidos de la absurdidad de esas causas. (19)

Torna la perplessità borgesiana sulle dimostrazioni teologiche in stile ‘geometrico’, non fondate sul profondo sentimento religioso né sulle solide credenze che l’inventore di Padre Brown professa in modo *orgánico*. La sua fede gli consente di parlare per paradossi e con linguaggio piano, fuori dal ‘teologhese’.

La terza occorrenza segue a distanza di appena tre mesi sulla rivista *El Hogar* in una recensione dal titolo esplicito «Elogio de la locura, de Erasmo», che riprende il *leitmotiv* della precedente procurando alcuni rilievi storici.

Acaba de publicarse en París una nueva edición, texto latino y versión francesa, del ‘Elogio de la locura’, de Erasmo de Rotterdam, uno de los libros más afamados y menos leídos de la literatura universal. Cabe suponer que buena parte de su gloria se debe al asombroso título, precursor de “El asesinato considerado como una de las bellas artes” y de tantos otros que juntan un defecto y una alabanza. La novísima traducción se debe al académico francés Pierre de Nolhac, fallecido hace poco. Éste, en el prólogo, hace el elogio ‘de ese pasatiempo de literato viajero que agitó las turbas, conmovió la Iglesia, inquietó los grandes y predispuso a Alemania a escuchar la voz de los Reformadores...’ (Borges 1936b, 15)

Si tratta dell’aggiornamento della traduzione (*Eloge de la folie*, Champion, Paris, 1907) del grande studioso di Petrarca e del Settecento francese, Pierre de Nolhac, morto il 31 gennaio 1936, otto mesi prima della pubblicazione della rivista. Come noto, parigina era pure la prima (furtiva) edizione dell’*Encomium* quattro secoli prima. Al consueto lamento che accompagna molti classici del pensiero e della letteratura (famoso ma non letto), si aggiunge l’esatta ripresa del paragone col titolo paradossale di De Quincey – unione non rara di delitto e lode – già impiegato pochi mesi prima sull’altro foglio *porteño*. Erasmo è descritto, per mezzo di un *climax* alternato, come un *flâneur* cosmopolita che ha aizzato folle, smosso la Chiesa, inquietato i potenti e predisposto la Germania alla ricezione della Riforma. Una sintesi che Borges cita evidentemente facendola propria.

Dopo un ulteriore lasso di circa una decade si incontrano due ricorrenze erasmiane a distanza di appena un anno. «La flor de Coleridge» è un breve saggio della metà degli anni Quaranta (Borges 1945),

raccolto in *Otras inquisiciones* nel 1951, in cui si tocca anche la letteratura fantastica con la previsione del futuro in H.G. Wells (*The time machine*) e il ritorno al passato in Henry James (*The sense of the past*). Al termine del penultimo paragrafo si legge:

Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escaligeros. (OC 2: 19; MB 1: 918)

Il concetto non è nuovo alla difesa di Borges, che in altri saggi («Avatares de la tortuga»), racconti («Pierre Menard, autor del Quixote»), poesie («Juan 1, 14») e interviste (Borges, Ferrari 2000, I: 123-6) ha sostenuto l'esistenza di un unico spirito letterario, la Musa, che ispira le opere a docili scrittori disposti a fungere da 'amanuensi'. Posizione che gli ha sempre fatto dubitare della figura dell'intellettuale impegnato o addirittura organico (OC 4: 92; MB 2: 850)³³ e gli ha attirato non poche critiche, soprattutto in ambito europeo.

La lista degli antenati è composta da autori per lo più frequentati da Borges, oltre allo stesso Johnson, come Seneca e Quintiliano, Roger Bacon (1214-1292), Machiavelli (1469-1527), ma soprattutto gli umanisti coevi o vicini a Erasmo come lo spagnolo Juan Vives (1492-1540), il fiammingo Giusto Lipsio (1547-1606) e il suo successore a Leida, il francese Joseph Justus Scaliger (1540-1609), erede di una colta tradizione familiare. La concentrazione di pensatori, viaggiatori e filologi fra Quattro e Cinquecento, in una ideale compagnia con Cervantes e Moro (Ferreira da Cunha 2017; Piaia 2015), è indicativa di un ulteriore *acercamiento* ad Erasmo. Nel finale torna Thomas De Quincey tra gli autori che durante la vita di Borges, e in fasi successive, hanno rappresentato l'incarnazione di tutta la letteratura:

fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Withman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey. (OC 2: 19; MB 1: 918)

La quinta citazione risale all'anno successivo, il 1946, riprende quasi identicamente la seconda e, limitatamente ai titoli citati, la terza. Si trova nell'*incipit* del «Prólogo» al gauchesco *Fausto* del militare

33 *Prólogo a Martin Fierro* (Hernández 1968): «todo poema que no sea un mero mecanismo verbal supera lo que se propuso el poeta; la antigua invocación a la musa no era una fórmula retórica. De ahí lo vano de la poesía comprometida, que niega esa divina y honda raíz y presupone que un poema depende de la voluntad del poeta» (raccolto in *Prólogos con un prólogo de prólogos*).

e politico argentino Estanislao del Campo del 1866 (Borges 2002a, 241-3),³⁴ uno dei poemi più rappresentativi della cultura *criolla*. Si tratta di una difesa del poema, criticato dal giornalista e politico Rafael Hernández (1840-1903) e dal poeta Leopoldo Lugones (1874-1938) per non rispecchiare la vita reale del *criollo*, dallo stile di cavalca-tura poiché «ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo» (OC 3: 33; MB 2: 777), alla improbabile circostanza di due gaucho di fronte al *Faust* di Gounod:

ni siquiera es concebible que se le antojara a un gaucho meterse por su cuenta en un teatro lírico. (OC 3: 32; MB 2: 775)

La citazione è presa da *Prólogos con un prólogo de prólogos*:

Obras que fingen defender cosas indefendibles - Elogio de la locura, de Erasmo; sobre El asesinato considerado como una de las bellas artes, de Thomas de Quincey; La decadencia de la mentira, de Wilde - presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les asombra (1969: di-vierte) el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. (OC 4: 32; MB 2: 775-6)³⁵

La difesa di Borges si basa sui valori del dialogo e dell'amicizia tra-smessi da Del Campo, che gli fanno perdonare anacronismi ed erro-ri di costume:

admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo. (OC 4: 33; MB 2: 777)

Il genere, l'ironia e la qualità stilistica («me sería intolerable una va-riación», OC 4: 33; MB 2: 777) caratterizzano anche la terza opera citata, *The Decay of Lying*, manifesto dell'estetica antinaturalistica wildiana³⁶ («telling of beautiful untrue things, [...] the proper aim of

34 «Prólogo» a *Fausto* (Del Campo 1946) poi ampliato e rifuso come prologo in una successiva edizione (Del Campo 1969) con «Posdata» del 1974, infine raccolto secondo quest'ultima versione nelle *Obras Completas* (OC 4: 31-4; MB 2: 774-8).

35 Passo incluso nella versione del 1969 dal Meridiano (che non include il «Prologo» del 1974). L'intero *Fausto* si basa su questa finzione. Il «Posdata» del 1974 comprende un aneddoto popolare del 1911 su *Hormiga Negra*.

36 Dapprima sulla rivista *Nineteenth Century* nel 1889, il dialogo sarà rielaborato e raccolto in *Intentions* (1891) assieme al celebre *The Critic as Artist* (1890), al contro-verso *Pen, Pencil, and Poison* (sul pittore omicida Thomas Griffiths Wainewright), a *The Truth of Masks* (finale: «the truths of metaphysics are the truths of masks»).

Art»).³⁷ Il periodo storico irrazionale che Borges denuncia,³⁸ a differenza dell'epoca rinascimentale e vittoriana, è quello iniziale del secondo dopoguerra, ma già nella citazione quasi identica precedente (1936) – col riferimento a lettori ragionevoli – si poteva intuire l'ombra delle dittature europee.

La sesta occorrenza si trova nella lunga voce storico-letteraria «Portugal» (Borges 2002a, 277-97), scritta da Borges per la *Enciclopedia práctica Jackson* agli inizi del decennio successivo (Borges 1951). Il breve passo si connette alla quarta citazione e ne prolunga la serie dei contemporanei dell'umanista olandese.

Otro notable historiador fue el enciclopédico DAMIAN DE GOES (1502-1574), viajero, diplomático, humanista e íntimo amigo de Erasmo. (286)

Damião de Goes (1502-1574) è stato uno storico e diplomatico portoghese con studi a Lovanio e Padova, autore di *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* (1567) che Borges cita nello stesso paragrafo e confronta con l'opera storiografica di Juan de Barros («literalmente inferior [...] pero los aventaja en espíritu crítico», 286). Il suo profilo³⁹ ricalca quello dell'amico Erasmo, del quale fu accusato di essere discepolo, come di Lutero seguace, pagando questi sospetti con l'esilio nel monastero di Batalha negli ultimi due anni di vita. Oltre a questi frequentò Melantone e Dürer, componendo così una rete di frequentazioni che ricalca una spanna cronologica di autori coinvolti nell'opera borgesiana.

La settima (doppia) citazione è compresa nel saggio «Sobre los clásicos», pubblicato in rivista⁴⁰ nel 1941 e, in una versione rimaneggiata, nel 1966. Il tema è ricorrente in Borges e consiste nel tentativo di spiegare perché un testo diventi rappresentativo di un popolo, facendo una rassegna ragionata dei casi letterari nazionali che meglio conosce e riconoscendo che in Argentina fortunatamente manca

37 Borges nella versione del «Prólogo» del 1969, alle obiezioni di Lugones, risponde: «todo arte, aun el 'naturalista', es convencional» (OC 3: 32; MB 2: 775). La citazione è tratta dalla prima edizione americana di *Intentions* (Wilde 1905, 55).

38 OC 3: 32: «épocas el las que fuera necesario probar, con dialécticas rigurosa, que el agua es superior a la sed». Sovviene il precedente amato inglese: «swords will be drawn to prove that leaves are green in summer» (Chesterton 1905, 307). Cf. *El principio in Atlas* (OC 3: 413; MB 2: 1340-1).

39 La carica di archivista di stato a Lisbona (1548) richiama inevitabilmente quella di direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires, assunta da Borges nel 1955, l'anno della cecità completa, fino al ritorno di Peron nel 1973.

40 Non antologizzato da Emecé. Il testo omonimo successivo è raccolto in *Otras Inquisiciones* (OC 2: 150-1; MB 1: 1090-2).

(*nuestra república, hasta ahora, carece de libros canónicos*).⁴¹ Due passaggi forniscono una possibile, in un caso tautologica, definizione di classico.⁴² Nel primo si afferma:

no importa el mérito esencial de las obras canonizadas, importan la nobleza y el número de los problemas que suscitan; nel finale: en la literatura rige la misma ley general que en el determinismo: basta que un hecho ocurra para que sea necesario, fatal. (Borges 1941)

La prima citazione cervantina anticipa la seconda e la sostiene:

Cervantes, en el prólogo del *Quijote*, se disculpa irónicamente de no insertar una lista alfabética de autoridades; el doctor Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, 1925) nos propone una, que consta del nombre de Erasmo. (Borges 1941)

La seconda citazione riconduce Cervantes a Erasmo, mentre chiama in causa uno dei candidati ad assurgere al ruolo di classico nazionale argentino:

He deplorado la canonización irrevocable del Don *Quijote*; inútil repetir lo que opino de la del Martín Fierro. El *Quijote*, merced a un esfuerzo violento, ha sido vinculado a los erasmistas; el Martín Fierro no tolera otro precursor que Lussich ni otro continuador que Gutiérrez. Nos propone un orbe limitadísimo, el orbe rudimental de los gauchos. Sus glosadores son apenas (lo temo) una especie más pobre de cervantistas: devotos de refranes, de coplas, de barbarismos ínfimos, de mediocres enigmas topográficos [...] No les importa lo importante: la ética del poema. (Borges 1941)

Borges stila una rigorosa genealogia del poema gauchesco di José Hernández (dicembre 1872), limitata al *Los tres gauchos orientales* (giugno 1972) dell'armatore, coltivatore e scrittore Antonio Lussich (1848-1928) e alla *Hormiga Negra* (1881) del soldato e scrittore

⁴¹ «Carecemos de tradición definida, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable; entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla [...] gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado» (Borges 1941).

⁴² Nella prima versione (Borges 1941) la conclusione è, in fondo, non tanto distante dalla seconda: «clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (OC 2: 150; MB 1: 1092). La seconda definizione è di minore rilevanza.

Ricardo Gutiérrez (1836-96).⁴³ La riduzione folkloristica da una parte e l'esaltazione eroica dall'altra del *Martín Fierro* è paragonata alla canonizzazione forzata («merced a uno esfuerzo violento») di marca erasmiana applicata al *Don Quijote*. Come mediocri glossatori («especies más pobre de cervantistas») di Hernández hanno perso di vista il senso profondo del poema,⁴⁴ così esegeti d'ispirazione erasmiana hanno ingabbiato l'interpretazione dell'umanità e della *locura* del *Quijote* in un astratto idealismo religioso. Altri hanno ristretto il capolavoro cervantino in un romantico patetismo di marca idealistica tedesca (Schlegel soprattutto e Fichte), che non ne rispetta la complessità dell'intenzione originale.⁴⁵

Su entrambe le impostazioni ermeneutiche vale la pena soffermarsi, soprattutto sul (deprecato) erasmismo di Cervantes, che va sostanziato e ricondotto all'origine di un'intensa stagione interpretativa (López Calle 2011a; 2011b; Galván 2014).⁴⁶

Il primo a parlare di un 'erasmismo latente' fu l'erudito Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), autore già presente⁴⁷ in Borges proprio in «Las inscripciones de carro». I rilievi satirici di marca erasmiana sul *Quijote* paiono piuttosto vaghi e diretti alle forme di vita ecclesiastiche e monastiche (Gutiérrez 2022).⁴⁸ Il principale esponen-

43 Borges chiosa in «Eduardo Gutiérrez, escritor realista» (Borges 1937b): «a Gutiérrez le basta mostrar un hombre, le basta “darnos la certitumbre de un hombre”, para decirlo con las palabras duraderas de Hamlet [...] La salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida» (*Textos Cautivos* in OC 4: 278).

44 Nel «Posdata» del 1974 di una ristampa dell'ultima introduzione a un'edizione del poema (Hernández 1968), Borges lamenta: «Lugones exaltó se desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias» (*Prólogos con un prólogo de prólogos*: OC 4: 93. MB 2: 852).

45 Lugones viene riportato da Borges come critico a un tempo felice e ingombrante di Cervantes. Nel «Prólogo» a *Retorno a Don Quijote* (Gerchunoff 1951) Borges lo appoggia: «Lugones, hacia 1904, denunció a “los que no viendo sino en la forma la suprema realización del *Quijote*, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor”» (OC 4: 65. MB 2: 816). Nel «Prólogo» a *Novelas Ejemplares* (De Cervantes Saavedra 1946) Borges - che offre una definizione erasmiana di Cervantes («tolerante en un siglo de intolerantes», OC 4: 45; MB 2, 792) - lo aveva smentito: «Lugones ha estampado que los largos períodos de Cervantes no aciertan nunca con el fin; la verdad es que casi no lo buscan. Cervantes los deja caer sin premura, para lectores que no se esfuerza en interesar y que sin embargo interesa» (*Prólogos con un prólogo de prólogos* in OC 4: 45; MB 2: 792). Ancora nel medesimo «Prólogo» risponde alle critiche di Lugones sul *Quijote*: «la afortunada y sabia lentitud» (*Prólogos con un prólogo de prólogos* in OC 4: 46; MB 2: 793).

46 Tra gli altri: Vilanova 1949. Sopra (e contro) l'erasmismo cervantino ha scritto a più riprese José Antonio López Calle (2011ab; 2012), che si segue nell'esposizione.

47 Altra citazione significativa per la biografia dell'argentino quando ricorda il rogo 'nella civile Ginevra' di Michele Serveto nella *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, 1882).

48 Gutiérrez riporta integralmente il discorso pronunciato lunedì 8 maggio 1905 alla Universidad Central di Madrid. I richiami più numerosi a Cervantes si leggono in un'altra opera, in Menéndez Pelayo 1883-89.

te di questo indirizzo ermeneutico è invece il citato Américo Castro (1885-1972), con tanto di opera incriminata *El pensamiento de Cervantes* (1925), di cui il noto Bataillon (1991) nel 1937 risulta già un epigono.⁴⁹ Secondo Castro il contesto storico in cui è nato il romanzo è segnato da una Spagna divisa in tre gruppi-casta, la maggioritaria cattolica e le minoranze *moresca* e *judío-conversa*. La prima è formata dai cosiddetti *cristianos viejos* e la seconda da *cristianos nuevos*, a cui nel tempo si aggregano gli ebrei convertiti. La nuova generazione di cristiani assume forme di religiosità più intime, lontane dalla pompa liturgica e attenta alla propria testimonianza evangelica, corroborata dalla dottrina paolina della chiesa come corpo mistico che non tollera discriminazioni. Questo sarebbe il tipo di cristiano, impegnato integrato e non sottomesso, critico delle forme ecclesiastiche, alieno dalle cerimonie, diffidente dal culto dei santi, che emerge dal *Quijote*: «erasmista, es decir, cristianos nuevos». Anche se per Castro il romanziere spagnolo sarebbe innanzitutto un «hábil hipócrita» perché ha nascosto gli indizi del suo erasmismo sotto le spoglie dell'ortodossia cattolica.

L'interpretazione romantica del *Quijote* si è detto derivare dall'idealismo tedesco, e precisamente in seno al convivio jense di fine Settecento tra i fratelli Schlegel, Schelling e Fichte, secondo cui il protagonista mira a realizzare i propri ideali in un contrasto eroico con la società (López Calle 2012, 7). Venendo ad esempi storici concreti, si può constatare che, rispetto a un altro venerato lettore del *Quijote*, allievo di Menéndez Pelayo erede della tradizione idealista e avversario del razionalismo, Borges non è molto meno critico che con Castro. In «Presencia de Miguel de Unamuno» afferma:

Otros consideran que la obra máxima es su Vida de Don Quijote y Sancho. Decididamente no puedo compartir ese parecido. Prefiero la ironía, las reservas y la uniformidad de Cervantes a las inconcinencias patéticas de Unamuno. Nada gana el Quijote con que lo refieran de nuevo, en estilo efusivo; nada gana el Quijote, y algo

49 Borges scrive di Castro già in «La conducta novelística de Cervantes» (Borges 1928b, 55-6), subito raccolto nel ripudiato *El idioma de los argentinos* (Borges 1928c; 2002b, 122-8): «Hasta don Américo Castro (en su libro encaminado a probar que Cervantes vivió de veras en el siglo diez y seis y en su atmósfera) se limita a emparejar los consejos de don Quijote con los de Isócrates y a declarar el contenido ético de estas moralidades. Admite sin embargo que "los consejos en sí nada tienen de insólito, en cuanto a las ideas, y su mayor interés reside en los reflejos que provocan en Sancho y en el ambiente de ironía y buena gracia que envuelve el diálogo" (*El pensamiento de Cervantes*, página 359)». Vi torna in un saggio nel 1952 dove, in chiusura di «Alarmas de Américo Castro» (OC 2: 34; MB 1: 938), ironica e infastidita rassegna delle requisitorie linguistiche dello studioso spagnolo, Borges rilascia una stiletta: «A la errónea y mínima erudición, el doctor Castro añade el infatigable ejercicio de la zalamería, de la prosa rimada y del terrorismo». A Bataillon (1977) si deve anche *Erasmus y el erasmismo*.

pierde, con esas azarasas exornaciones tan comparables, en su tipo sentimental, a las que suministra Gustavo Doré. Las obras y la pasión de Unamuno no pueden no atraerme, pero su intromisión en el Quijote me parece un error, un anacronismo (*Textos Cautivos* in OC 4: 248-9)⁵⁰

Unamuno, pensatore asistematico e precursore dell'esistenzialismo, rappresentante della 'generazione del '98', investe il protagonista del romanzo della sua carica ideale e della sua disperata tensione tra ragione e fede, tra vita e pensiero, nonché delle preoccupazioni per il destino della Spagna contemporanea.⁵¹ La critica di Borges si rivolge non soltanto alla rigida impostazione ideologica ma pure allo stile del commento unamuniano, che oscura l'ironia, le reticenze, la uniformità, il superamento degli stilemi cavallereschi, fragrante materia cervantina (Middlebrook 2009, 177-80), e assume forme opposte come sentimentalismo, incontinenze patetiche, abbellimenti azzardati quanto quelli del celebre Gustav Doré (1832-1883), noto per le illustrazioni della *Commedia* dantesca.

5 Conclusioni e una ultima locura: Baudelaire al contrappasso

Giunti al termine di questo percorso, si ritiene che i reperti letterari, le analogie tematiche e persino alcuni tratti biografici corroborino la tesi di una significativa presenza di Erasmo, e nello specifico della sua opera più nota, *Moriae Encomium*, nella produzione letteraria complessiva di Borges. I reperti erasmiani raggiungono una quantità sufficientemente elevata e una distribuzione cronologicamente diffusa nell'opera borgesiana (1928-66) da giustificarne uno studio sistematico, ancorché inaugurale come in queste pagine, grazie al quale se ne è ricavata una più approfondita comprensione dell'autore argentino. Le affinità tematiche, verificate sull'approccio alle categorie dei teologi e dei filosofi scolastici, registrate a *rebours* dall'*Moriae Encomium* erasmiano alle pagine di Borges, compreso il comune uso sistematico dell'ironia e della Bibbia quali chiavi ermeneutiche e non mero artificio stilistico, esaltano sia la modernità e la caratura profetica del primo, sia le fondamenta culturali e l'intelligenza dei testi del secondo. La figura stessa dell'umanista

⁵⁰ La *Nota* in *Sur*, intitolata «Inmortalidad de Unamuno» (Borges 1937a; 1999a, 143-4), è stata qui profondamente rielaborata. Su Borges e Cervantes: Fine 2003; Barrenechea 2007.

⁵¹ L'opera più nota in questo senso resta *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Unamuno 1913). Il libro venne posto all'Indice il 23 gennaio 1957.

olandese, emblema di cultura, tolleranza, apertura, in una Europa percorsa da guerre di religione, rimanda per molti versi a quella dell'intellettuale argentino – entrambi 'svizzeri' per necessità prima ed elezione poi – che ha vissuto a cavaliere di due guerre mondiali, conoscendo la dittatura peronista sin da giovane e quella militare in vecchiaia (Martínez 2006).⁵²

Il campo resta naturalmente aperto per altre e più approfondite indagini e correzioni di rotta, prima di tutto sull'*Elogio* nella sua interezza, impresa che in questa sede non avrebbe trovato lo spazio necessario. Tra gli ambiti su cui dirigere prospetticamente gli sforzi va considerato senz'altro il corpus delle restanti opere erasmiane, prima di tutto gli *Adagia*, qui citati appena. Quindi lo spoglio della produzione esegetica, soprattutto le *Annotationes in Novum Testamentum* (Carena 2013) e le *Paraphrases* (1517-24), per rintracciare referti comuni all'uso della scrittura in Borges. Tra le opere minori le *Epistulae obscurorum virorum* (1515-17), data la predilezione di Borges per i medaglioni biografici, potrebbero risultare feconde. Sul versante borgesiano abbondanza di materiale di spoglio non manca nelle innumerevoli, per quanto talora ripetitive interviste. Invece un dominio sinora quasi insondato, con lodevoli eccezioni (Borges 1999b; Fernández, Borges 2003; Reyes 2010), è quello dei carteggi. Urge perciò la prosecuzione delle ricerche archivistiche sulla scorta della strada inaugurata da Balderston (2018). La progressiva informatizzazione degli archivi sarà decisiva per consultare carte conservate per lo più negli Stati Uniti.

In conclusione sovengono certi *Fleurs du mal* di Baudelaire, altro autore che Borges ha conosciuto incrociando Poe e De Quincey e letto in francese, dopo averlo imparato negli anni del liceo Calvin a Ginevra (Camenen 2014; Cámpora 2015). I versi descrivono la parabola di un teologo brillante e orgoglioso, che perde la ragione sfidando Gesù e finisce per essere, inconsapevole nella sua rovina e preciso nel contrappasso («foetus dérisoire [...] des enfants la joie et la risée»), la gioia dei bambini.

Troppo facile vedervi, col gioco dei rimandi, il tocco della Follia erasmiana.⁵³

⁵² Non è questa la sede per riprendere le polemiche sul conservatore Borges, invisato ai peronisti ma tardo a riconoscere i crimini del regime delle giunte militari nel 1976-83. Ciò che, assieme a un incontro con Pinochet, gli costò il Nobel nonostante l'appello di Fruttero e Lucentini nel 1985.

⁵³ Baudelaire ne avrebbe anche per i religiosi (*Elogio della Follia*, c. 54) col sonetto «Le mauvais moine».

«Châtiment de l'orgueil»

En ces temps merveilleux où la Théologie
Fleurit avec le plus de sève et d'énergie
On raconte qu'un jour un docteur des plus grands,
– Après avoir forcé les coeurs indifférents;
Les avoir remués dans leurs profondeurs noires;
Après avoir franchi vers les célestes gloires
Des chemins singuliers à lui-même inconnus,
Où les purs Esprits seuls peut-être étaient venus,
– Comme un homme monté trop haut, pris de panique,
S'écria, transporté d'un orgueil satanique:
"Jésus, petit Jésus! je t'ai poussé bien haut!
Mais, si j'avais voulu t'attaquer au défaut
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,
Et tu ne serais plus qu'un foetus dérisoire!"
Immédiatement sa raison s'en alla.
L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila;
Tout le chaos roula dans cette intelligence,
Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,
Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui.
Le silence et la nuit s'installèrent en lui,
Comme dans un caveau dont la clef est perdue.
Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue,
Et, quand il s'en allait sans rien voir, à travers
Les champs, sans distinguer les étés des hivers,
Sale, inutile et laid comme une chose usée,
Il faisait des enfants la joie et la risée.
(Baudelaire, 1857, 43-4)

Abbreviazioni

- EDF 1997 = Erasmo da Rotterdam (1997). *Elogio della Follia*. A cura di C. Carena. Torino: Einaudi.
- EDF 2004 = Erasmo da Rotterdam (2004). *Elogio della Follia. Corrispondenza Dorp-Erasmo-Moro*. A cura di S. Cavallotto. Milano: Paoline.
- MB = Borges, J.L. (2005). *Tutte le opere*. 2 voll. Milano: Mondadori. Meridiani.
- OC = Borges, J.L. (2002-06). *Obras Completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé.

Bibliografia

- Asso, C. (1993). *La teologia e la grammatica. La controversia tra Erasmo ed Edward Lee*. Firenze: Olshchki.
- Balderston, D. (2018). *How Borges Wrote*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Barrenechea, A.M. (2007). *Cervantes y Borges*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5n7>.
- Bataillon, M. (1977). *Erasmo y el erasmismo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Bataillon, M. [1937](1991). *Érasme et l'Espagne*. Genève: Droz.
- Baudelaire, C. (1857). *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Bausi, F. (2003). «La parte della follia. Paradossi erasmiani». Vianello, V.; Zava, A. (a cura di), *“L’umanesimo della parola”*. *Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 131-44. Studi e ricerche 31. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-652-7/013>.
- Belardinelli, S. (2005). «Don Chisciotte secondo Carlos Fuentes». *Il foglio*, 13 agosto.
- Borges, J.L. (1928a). «Séneca en las orillas». *Síntesis*, 2(19), 29-32.
- Borges, J.L. (1928b). «La conducta novelística de Cervantes». *Criterio*, 1, 1(2), 55-6.
- Borges, J.L. (1928c). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
- Borges, J.L. (1930). «Las inscripciones de carro». *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
- Borges, J.L. (1931a). «Séneca en las orillas». *Sur*, 1, 175-9.
- Borges, J.L. (1931b). «La postulación de la realidad». *Azul*, 2(10), 13-18.
- Borges, J.L. (1936a). «Modos de G. K. Chesterton». *Sur*, 6(22), 47-53.
- Borges, J.L. (1936b). «Elogio de la locura, de Erasmo». *El Hogar*, 32(1409), 16 octubre, s.p. Recogido en *Borges 2000*, 15.
- Borges, J.L. (1937a). «Inmortalidad de Unamuno». *Sur*, 7(28), 92-3.
- Borges, J.L. (1937b). «Eduardo Gutiérrez, escritor realista». *El Hogar*, 33(1434), 12.
- Borges, J.L. (1941). «Sobre los clásicos». *Sur*, 10(85), 7-12.
- Borges, J.L. (1945). «La flor de Coleridge». *La Nación*, 23 septiembre, 1.
- Borges, J.L. (1950). «De alguien a nadie». *Sur*, 18(175), 7-9.
- Borges, J.L. (1951). «Portugal». *Enciclopedia práctica Jackson. Conjunto de conocimientos para la formación autodidacta*, t. 9. Buenos Aires: Jackson W.M. Inc.
- Borges, J.L. (1966). «Sobre los clásicos». *Sur*, 298-299, 3-4.
- Borges, J.L. (1985). *I congiurati*. Milano: Mondadori.
- Borges, J.L. (1993). *Ouvres Complètes*. Éd. de J.P. Bernès. 2 vols. Paris: Gallimard.
- Borges, J.L. (1999a). *Borges en Sur, 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.

- Borges, J.L. (1999b). *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacob Sureda (1919-1928)*. Ed. por C. Pera. Barcelona: Emecé.
- Borges, J.L. (2000). *Borges en el Hogar (1935-1938)*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (2002a). *Textos recobrados II (1931-1953)*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (2002b). *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J.L. (2002-06). *Obras Completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. *Tutte le opere*. 2 voll. Milano: Mondadori. Meridiani.
- Borges, J.L.; Ferrari, O. (2000). *Conversazioni*. 3 voll. Milano: Bompiani.
- Camenen, G. (2014). «Las armas y las lenguas. Borges y la Gran Guerra». *Cuadernos LIRICO*, 11, s.p. <https://doi.org/10.4000/lirico.1788>.
- Cámpora, M. (2015). «Borges y el idioma de los franceses». *Cuadernos LIRICO*, 12, s.p. <https://doi.org/10.4000/lirico.2002>.
- Carena, C. (2013). «Le *Annotationes in Novum Testamentum* di Erasmo da Rotterdam e Lorenzo Valla». Regoliosi, M.; Marsico, C. (a cura di), *La diffusione del pensiero di Lorenzo Valla = Atti del convegno del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla* (Prato, 3-6 dicembre 2008). Firenze: Polistampa, 2, 405-25.
- Castro, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Hernando.
- Charlier, Y. (1977). *Érasme et l'amitié d'après sa correspondance*. Paris: Les Belles Lettres.
- Chesterton, G.K. (1905). *Heretics*. London: John Lane.
- Chirico, I. (2014). «Traduttori e traduzioni tra Umanesimo e Rinascimento: Giovanni Lorenzi ed Erasmo da Rotterdam». *Archivum Mentis*, 3, 83-109.
- De Cervantes Saavedra, M. [1613] (1946). *Novelas Ejemplares*. Buenos Aires: Emecé.
- Del Campo, E. [1866] (1946). *Fausto*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Del Campo, E. (1969) [posdata del 1974]. *Fausto*. Buenos Aires: Edicom.
- Erasmo da Rotterdam (1997). *Elogio della Follia*. A cura di C. Carena. Torino: Einaudi.
- Erasmo da Rotterdam (2004). *Elogio della Follia. Corrispondenza Dorp-Erasmo-Moro*. A cura di S. Cavallotto. Milano: Paoline.
- Erasmo da Rotterdam (2017). *Encomium Moriae id est stultitiae sapientiae*. Vol. 4.3, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami: recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*. 11 vols (1969-). Ed. by C. Miller. Amsterdam: North Holland, Elsevier.
- Ferreira da Cunha, P. (2017). «Erasmo, Maquiavel e Moro e a modernidade: estilos e projetos sociais na filosofia política renascentista». *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 7(1), 120-36. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/2636>.
- Fernández, M.; Borges, J.L. (2003). *Correspondencia, 1922-1939: crónica de una amistad*. Ed. por C. García. Buenos Aires: Corregidor.
- Fine, R. (2003). «Borges y Cervantes: perspectivas bóticas». Solotorevski, M.; Fine, R. (eds), *Borges en Jerusalén*. Fráncfort del Meno; Madrid: Iberoamericana Vervuert, 117-26. <https://doi.org/10.31819/9783964563712-008>.
- Galván, F. (2014). «Los católicos secretos en 'La española inglesa'». *Anales Cervantinos*, 46, 67-82. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.005>.
- Garin, E. (1988). *Erasmo*. Firenze: Edizioni Cultura della Pace.
- Gatto, E. (2008). *Erasmo, Lutero, Melantone: da Steyn a Wittenberg*. Genova: De Ferrari.

- Gerchunoff, A. (1951). *Retorno a Don Quijote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gonzalo, S. (2011). *Borges y la Biblia*. Fráncfort del Meno; Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Gutiérrez, F.P. (2022). «Menéndez Pelayo y la cultura literaria de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 81, 525-84. <https://doi.org/10.55422/bbmp.30>.
- Hernández, J. [1872] (1968). *Martin Fierro*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Martínez, H.L. (2006). «Notas para una biografía política de Borges». *Metapolítica*, 10(47), 29-31.
- Kohls, E.W. (1996). *Die Theologie des Erasmus*. 2 Bde. Basel: Reinhardt.
- López Calle, J.A. (2011a). «La religiosidad judeoconversa del *Quijote* y el erasmismo». *El Catoblepa. Revista crítica del presente*, 116. <https://www.nodulo.org/ec/2011/n116p06.htm>.
- López Calle, J.A. (2011b). «Américo Castro y la exégesis erasmista del *Quijote*». *El Catoblepa. Revista crítica del presente*, 112. <https://www.nodulo.org/ec/2011/n112p06.htm>.
- López Calle, J.A. (2012). «Los orígenes románticos de las interpretaciones filosóficas del *Quijote*». *El Catoblepa. Revista crítica del presente*, 125. <https://nodulo.org/ec/2012/n125p06.htm>.
- Menéndez Pelayo, M. (1883-89). *Historia de las ideas estéticas en España*. 2 vols. Madrid: Pérez Dubrull.
- Middlebrook, L. (2009). *Imperial Lyric. New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. University Park: Pennsylvania State University.
- Norbedo, R. (2012). «Tra Lorenzo Valla ed Erasmo da Rotterdam. Due scritti di Johann Pering per l'educazione dei fanciulli». *Archivum Mentis*, 1, 237-42.
- Parodi, M. (a cura di) (2003). «Medioevo storico e medioevo fantastico in Jorge Luis Borges». Num. monogr., *Doctor Virtualis*, 2(1).
- Piaia, G. (2015). *Sapienza e follia. Per una storia intellettuale del Rinascimento*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Piaia, G. (2018). «L'Utopia di Thomas More, tra 'iocus serius' e messaggio universale». *Rinascimento*, 58, 371-82.
- Pavlovskis, Z. (1983). *The Praise of Folly. Structure and Irony*. Leiden: Brill.
- Reyes, A. (2010). *Una discreta efusión. Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges (1923-1959). Correspondencia y crónica de una amistad*. Ed. por C. García. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert.
- Rodrigues, R.L. (2018). «'Erasmus Brasílico': a apropriação do humanismo erasmiano pela catequese jesuítica na América portuguesa (1549-1563)». *História*, 36, 1-33. <https://doi.org/10.1590/1980-4369201700000000027>.
- Seidel Menchi, S. (1987). *Erasmus in Italia. 1520-1580*. Torino: Einaudi.
- Swedenborg, E. (1771). *De vera religione christiana*. Amstelodami: s.n.
- Unamuno, M. (1913). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Renacimiento.
- Vilanova, A. (1949). *Erasmus y Cervantes*. Madrid: CISC.
- Wilde, O. (1905). *Intentions*. New York: Brentano.

«¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida?» *Tiburón* o de la escenificación de la otredad

Angela Di Matteo
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract *Tiburón*, by Lagartijas tiradas al sol, constructs on stage a game of theatrical deceptions between reality and rewritings. Inspired by the desire to relive the awe of American nature that the missionary José María de Barahona had experienced during his journey to Tiburón Island in the Sea of Cortés, in 2019 Lázaro sets sail for the same island to retrace the steps of the friar and thus write his Anthropology thesis on the Tokárikú tribe. The only actor on stage splits into two (or more?) characters in an intertextual *mise en abyme* that mixes fiction and chronicles, historical novel and documentary theatre, ‘civilisation’ and ‘barbarism’.

Keywords Mexican theatre. Travel literature. Intertextuality. Juan José Saer. Intermediality. Lagartijas tiradas al sol.

Índice 1 Un viaje inesperado. – 2 Lo(s) otro(s): hacia una poética del intersticio. – 3 Espejismos entre *doxa* y *alétheia*.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-12-01
Accepted 2024-05-04
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Di Matteo | © 4.0



Citation Di Matteo, A. (2024). “¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida?”. *Tiburón* o de la escenificación de la otredad”. *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-18] 93-110.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/005

Ya los puertos no me bastaban: me vino hambre de alta mar.

(Juan José Saer, *El entonado*, 1983)

1 Un viaje inesperado

Una célebre frase del poeta Horacio dice *Caelum non animum mutant qui trans mare currunt* (*Epist.* 1.11.27), es decir, ‘horizonte y no su espíritu cambian los que atraviesan el mar’. Entonces el viaje es la historia exterior de un movimiento interior, la historia de un cambio, de una revolución de la mirada o, incluso, la historia de una conversión personal. Si pensamos en la etimología de la palabra, ‘conversión’ procede del latín *convertere* que significa volcarse, dar vuelta, girar, adoptar nuevos ojos para mirar la misma realidad a través de una nueva perspectiva. Si el viaje no lleva a un cambio no es un viaje, solo es un desplazarse de un lugar a otro, un cambiar de orilla, sin que esto cambie realmente nuestro *caelum* interior.

Para reflexionar sobre la naturaleza del viaje, resultará interesante retomar la clasificación del espacio que Merleau-Ponty (1945) propone en su estudio sobre la *Fenomenología de la percepción*. Comparándolo con el espacio geométrico, que puede medirse de forma lineal, unívoca y válida para todos los sujetos, Merleau-Ponty (1993, 302) habla del espacio antropológico, aquel «segundo espacio a través del espacio visible [...] que compone a cada instante nuestra manera propia de proyectar el mundo». El espacio antropológico es, por lo dicho, aquel espacio personal que depende de la percepción individual del sujeto y que necesariamente debe considerar no sólo la tensión vital entre el sujeto y el espacio, sino los espacios internos al sujeto. En la perspectiva del filósofo francés, el espacio no es simplemente una superficie que puede ser recorrida por el cuerpo, sino que, ante todo, es una capacidad inherente al cuerpo de extenderse sobre una distancia interior capaz de conectar los lugares con los recuerdos de toda una experiencia vivida.

Tomando en cuenta los dos vectores del viaje, el *topos* -la dimensión estrictamente espacial de la frontera que existe entre el punto de partida y el punto de llegada- y el *logos* -la representación del movimiento humano en este espacio- el viaje será entonces el resultado del encuentro entre espacio personal y espacio geométrico. Dicho de otra forma, el espacio geométrico es el espacio del movimiento; el espacio antropológico es el espacio de quien se mueve. Por lo tanto, un viaje es un viaje cuando el *topos* cambia el *logos*, cuando el desplazamiento procura una conversión en la mirada que acompaña el movimiento. Un viaje es un viaje, además, cuando el *topos* también genera un nuevo *logos*, esto es, una nueva necesidad de comunicar con los demás ese cambio de horizonte. No es un caso que muchos de los grandes viajes de la literatura, de Homero a Virgilio, de Ariosto

a Dante, empiecen con el deseo de expresar en palabras lo que el autor guarda de sus travesías, sean estas reales o de ficción. Lo que destaca de las grandes obras de la literatura de viaje es la relación entre palabra y espacio ya que, según recuerda Ana Gallego Cuiñas (2012, 15), «el espacio no es una superficie, sino una forma de ver el mundo, de leer la literatura». Errar y cantar, moverse y contar. Lugar y palabra, *topos* y *logos*.

Una experiencia que bien representa el movimiento interior y exterior del espacio antropológico, un movimiento que prescinde de la exactitud topológica y temporal de la territorialidad material y se abre a la multiplicidad de la percepción trayendo al presente espacios lejanos y cercanos, es aquella que se vive al asistir en la puesta en escena de *Tiburón* (2019)¹ de la compañía mexicana Lagartijas tiradas al sol. La pieza es parte de *La democracia en México 1965-2015*, un proyecto más amplio que, retomando el homónimo título del libro de Pablo González Casanova de 1965, reflexiona sobre la relación entre identidad, democracia y política nacional. «Más que una explicación *de*», escribe la compañía, «es una implicación *con* la democracia» (Lagartijas tiradas al sol 2022, 168; cursiva en el original). El proyecto se compone de 32 experiencias escénicas, una por cada estado de la República Mexicana, y hasta la fecha *Tiburón* constituye la más reciente después de *Tijuana* (2014), *Veracruz* (2016), *Santiago Amoukalli* (2016), *Estado de México* (2017), *Distrito Federal* (2016) y *Tula* (2019).

Con esta pieza del 2019, estrenada en 2020, Lagartijas tiradas al sol llevan a la escena historias de viajes y viajeros, de libros antiguos y nuevos descubrimientos que desde las expediciones a la Nueva España se entrecruzan con el trabajo de campo en un pueblo indígena en pleno siglo XXI. Armandando un diálogo entre historia y ficción, teatro y academia, en la escena se produce un juego de engaños hechos de continuos desplazamientos entre la realidad y las reescrituras, el pasado y el presente, la ‘civilización’ y la ‘barbarie’, mientras la yuxtaposición de tiempos, espacios e identidades, que al final se dilatan y unen en una sola dimensión, hace que la mirada del espectador contemporáneo vislumbre en esa extraña alteridad un reflejo de sí mismo.

Por lo tanto, la que sigue no será solo la historia de esta obra, sino también *mi* historia, con la esperanza de que pueda dejar una huella de aquel sentimiento físico de maravilla que experimenté cuando se apagaron las luces del teatro y apareció una inmensa extensión de agua dorada [fig. 1].

1 *Tiburón* fue estrenada el 4 de noviembre de 2020, en la edición 38 del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y, posteriormente, presentada en la Ciudad de México entre el 28 de octubre de 2021 al 6 de febrero de 2022 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM.



Figura 1 Daniel González. Cortesía del fotógrafo

2 Lo(s) otro(s): hacia una poética del intersticio

Mientras ese mar dorado retiraba lentamente sus olas de tela hacia el fondo del tablado dejando espacio a otro horizonte –en el que no sabría decir dónde empezaba el mar y dónde terminaba el cielo–, de varios puntos del techo colgaban marcos y pinturas de distintas épocas, como si el proscenio se convirtiera en una de nuestras computadoras, desde la que se abren y cierran, al mismo tiempo, ventanas a mundos paralelos y lejanos. A la izquierda una virgen barroca vigilaba el escenario mientras un coro invisible entonaba el *Kyrie eleison*. A la derecha, una pantalla proyectaba una frase que ya había leído en pasado pero que en ese momento mi memoria no supo descifrar: «*más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total*. Herodoto, IV, 18».

Con la dramaturgia de Luisa Pardo, *Tiburón* relata la historia de Lázaro Gabino Rodríguez, cofundador del colectivo teatral que, animado por el deseo de revivir aquel asombro por la naturaleza americana que el misionero franciscano fray José María de Barahona había experimentado durante su viaje a la isla Tiburón a mediados del siglo XVI, en 2019 zarpa hacia la misma isla para hacer trabajo de campo con la tribu de los Tokárikú que en su momento habían recibido al misionero español durante diez años. Inspirado por el libro *Triunfos de nuestra santa fe sobre estas tribus, las más bárbaras del norte* del jesuita Andrés Pérez de Ribas (Córdoba, 1575-Ciudad de México,

1655), en el que se reproducen las cartas del franciscano, Lázaro emprende su viaje para retomar los pasos del fraile y así escribir su tesis de Antropología sobre estos indígenas que «llevan más de 600 años habitando la cara oeste de la isla Tiburón y que por su situación geográfica han tenido poco contacto con otros pueblos» (*Tiburón*).²

Conocí la historia de José María de Barahona por casualidad. Después de muchos años trabajando en el teatro, decidí hacer una maestría en Antropología, quería acercarme a lo real. También supongo que lo hice para darle un gusto a mi padre que no estudió y siempre tuvo fascinación por la academia. Durante dos años cursé las 8 materias obligatorias y las 6 optativas. Cuando se acercaba el momento de plantear mi tesis, mi asesora me acercó a un libro: *Triunfos de nuestra santa fe sobre estas tribus, las más bárbaras del norte*, que fue publicado por Andrés Pérez de Ribas y se compone de los textos que escribió José María de Barahona en el siglo XVI, durante el tiempo que pasó en la isla Tiburón. (*Tiburón*)

La historia se despliega en múltiples planos temporales que se alternan entre el escenario –que da vida a los descubrimientos de Barahona en el Nuevo Mundo– y la pantalla –que proyecta el testimonio de Lázaro sobre su investigación antropológica–.

JOSÉ MARÍA DE BARAHONA El capitán ordenó hacer desembarco en lo que después tuve a bien saber era una isla. Nuestra presencia acrecentó de los pájaros el bullicio. El sol iluminábalo todo. Durante unos momentos quedamos inmóviles, contemplando un paisaje que no sabíamos si, además de los nuestros, otros ojos habían recorrido. Comenzamos nuestro andar por aquel terreno espinoso. Sabíamos nos de aquellos indios gigantes que engullían a cuantos españoles cogían en descampado, pero allí no parecía que hubiese huella de nadie.

LÁZARO Quería entender ese mundo, comprender ese esquema de pensamiento aun sabiendo que no tengo cómo pensarlo sino a través del mío propio. Era un mundo que se me presentaba lleno de lagunas, contradicciones, irracionalidades y perplejidades. Un mundo donde operaba otra lógica. (*Tiburón*)

Conforme siguen turnándose las dos voces de Barahona y de Lázaro, relatando cada uno sus hallazgos en la isla y sus reflexiones sobre el encuentro con el exótico mundo de lo extraño, tanto natural como humano,

² Lagartijas tiradas al sol, *Tiburón*. Por ser un guion inédito, de aquí en adelante todas las citas de la obra se señalarán solo con el título.

me doy cuenta de que estoy escuchando una historia que ya conocía.

Las aventuras de un joven que vive durante diez años con una tribu indígena, ¿qué serían si no una rescritura de *El entenado* (1983) de Juan José Saer? ¿Cómo no pensar en la ficcionalización que el escritor argentino armó para contar la expedición española dirigida por Juan Díaz de Solís, que en 1516 desembarcó en la costa del Río de la Plata y cuyos miembros fueron matados por una tribu antropófaga, hecha excepción por Francisco del Puerto, marinero de cubierta, que sólo será encontrado diez años después por la expedición de Sebastián Gaboto? De repente visualicé un mosaico de lecturas que procedían de mis estudios universitarios y supe por qué la cita inicial de Heródoto, que de hecho es el epígrafe que abre la novela, me resultase tan familiar. Sentada en mi butaca, volví a las memorias de ese hombre que había sobrevivido a los indígenas para que se convirtiera en el portavoz de la tribu a su regreso a España, pero sin lograrlo ya que ni siquiera el haberse unido a una compañía teatral para contar su historia convenció al público europeo de que ese espectáculo no era una simple actuación sino el verdadero testimonio de un maravilloso, enigmático y extraño encuentro. Todo se me fue aún más claro mirando el dorado y el azul en el fondo, que sin duda reproducían las palabras de aquel grumete que, al contar sesenta años más tarde su experiencia con la tribu de los colastiné, escribía:

Cielo azul, agua lisa de un marrón tirando a dorado, y por fin costas desiertas. (Saer 2018, 10)

Todo era costa sola, cielo azul, agua dorada. (11)

[...] en la orilla de un río inmenso, de aguas pardas o doradas, en lo alto de una barranca, nos detuvimos. (15)

La arena amarilleaba de nuevo y el río parecía dorado. (36)

Entre el cielo azul, las hojas verdes, el río dorado y la arena amarilla, se volvió una mancha confusa y sin nombre, como si esa evidencia plena y exterior del mundo que nos rodeaba lo hubiese despojado, para desplegarse en la luz, de su aliento y su sustancia. (73)

Por si esto solo fuera una evocación cromática, otras evidencias no tardaron en llegar cuando volví a retomar la novela buscando confirmaciones a la que en un principio solo era una hipótesis personal:

Tiburón

La orfandad empujóme a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que aléjanse y aproxímanse. Todo eso mi casa hizo, me acunó y ayudóme a crecer. Mandadero de meretrices y marinos, durmiendo al abrigo de los depósitos del muelle, atrás fui dejando mi infancia. Hasta el día que una de las prostitutas pagó mis servicios con un acoplamiento, el primero en mi haber y, tras un mandado, un marino premió mi diligencia con un trago de vino, y de ese modo me hice, como se dice, hombre.

Ya los puertos no me parecían bastar: vínome hambre de alta mar.

Parecíame que lejos, en la otra orilla del mar océano, la fruta es más sabrosa, el sol más amarillo y los hombres más justos. Turbado por estas creencias, que acaso eran consecuencia de la miseria, me di a buscar el modo de hacerme con rumbo al Nuevo Mundo como aprendiz de marinero.

No me fue difícil embarcar. Mucho se hablaba, pero llegado el punto pocos presentábanse a navíos. Me dieron cabida en la tripulación de La Real, una galera mediterránea con 60 varas de eslora por 6 de manga, y me dijeron que habríamos de volver de Indias unos meses más tarde, cargados de tesoros y cosas muy principales.

En boca de los marinos todo se mezclaba; villas hechas de oro, monstruos marinos que confundíanse por islas, aves de colores que no teníamos por vistos. Yo escuchaba con embeleso y palpitaciones; creyéndome, como todas las criaturas del Señor, condenado a la gloria.

Llegó por fin el día de partir. El capitán hizo reunión en cubierta de marineros, oficiales y frailes de la orden franciscana, e profirió breve arenga en pos del rigor, el bravío, el amor a Dios nuestro Señor y a Vuestra Majestad el Rey.

El entonado

La orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan [...]. Mandadero de putas y marinos, changador, durmiendo de tanto en tanto en casa de unos parientes pero la mayor parte del tiempo sobre las bolsas de los depósitos, fui dejando atrás, poco a poco, mi infancia, hasta que un día una de las putas pagó mis servicios con un acoplamiento gratuito –el primero, en mi caso– y un marino, de vuelta de un mandado, premió mi diligencia con un trago de alcohol, y de ese modo me hice, como se dice, hombre. Ya los puertos no me bastaban: me vino hambre de alta mar. (Saer 2018, 9-10)

le parece que lejos, en la orilla opuesta del océano y de la experiencia, la fruta es más sabrosa y más real, el sol más amarillo y benévolo, las palabras y los actos de los hombres más inteligibles, justos y definidos. Entusiasmado por estas convicciones –que eran también consecuencia de la miseria– me puse en campaña para embarcarme como grumete [...]. (10)

No fue difícil. En los puertos se hablaba mucho, pero cuando el momento del embarque llegaba, eran pocos los que se presentaban. [...], me aseguraron que haríamos una excelente travesía y que volveríamos de Indias unos meses más tarde, cargados de tesoros. (11)

En boca de los marinos todo se mezclaba; [...], el oro, [...] monstruos marinos que surgían súbitos del agua y que los marineros confundían con islas, [...]. Yo escuchaba esos rumores con asombro y palpitaciones; creyéndome, como todas las criaturas, destinado a toda gloria [...]. (11)

Por fin llegó el día de la partida. La víspera, el capitán [...]. Cuando estuvimos en alta mar reunió a marineros y oficiales en cubierta y profirió una arenga breve exaltando la disciplina, el coraje, y el amor a Dios, al rey, y al trabajo. (12)

<i>Tiburón</i>	<i>El entenado</i>
La travesía duró más de tres meses. El cielo y el mar era cuanto había. No veíase un pez, un pájaro, una nube.	[...] la travesía duró más de tres meses. [...] No se veía un pez, un pájaro, una nube. (12-13)
Al aprendiz de marino le esperan más adversidades que al resto de la tripulación. La ausencia de mujeres hace resaltar, de a poco, la ambigüedad de las mancebas formas. Eso es que los marinos piensan con repugnancia en puertos, tórnase, durante la travesía, vez con vez más natural. La delicadeza no hacía cualidad en los marineros, y casi que siempre, por toda declaración de amor, ponían una daga en mi cuello. Tenía yo que escoger entre el recato y la vida. El trato con las mujeres del puerto habíame enseñado que venderse no hacía para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir. E así hice; el vicio primero de los hombres es querer actualizar, a cualquier costo, la esperanza.	En esa situación tan extraña le esperan, al grumete, adversidades suplementarias. La ausencia de mujeres hace resaltar, poco a poco, la ambigüedad de sus formas juveniles, producto de su virilidad incompleta. Eso es que los marinos, honestos padres de familia, piensan con repugnancia en los puertos, va pareciéndoles, durante la travesía, cada vez más natural [...]. Es de hacer notar también que la delicadeza no era la cualidad principal de esos marinos. Más de una vez, su única declaración de amor consistía en ponerme un cuchillo en la garganta. Había que elegir, sin otra posibilidad, entre el honor y la vida. [...] El trato con las mujeres del puerto me fue al fin y al cabo de utilidad. Con intuición de criatura me había dado cuenta, observándolas, que venderse no era para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir [...]. El vicio fundamental de los seres humanos es el de querer contra viento y marea seguir vivos y con buena salud, es querer actualizar a toda costa las imágenes de la esperanza. (13-14)

Sin embargo, la incorporación de todas estas partes, a las que también se añaden la emblemática escena de la orgía (66-70), de la representación teatral y el personaje del padre Quesada evocado en la imagen del padre de Lázaro, no constituye un mero acto de copia por parte de Lagartijas tiradas al sol, ya que las continuas referencias a *El entenado* se injertan en la historia del misionero español y del actor mexicano a través de un bien logrado mecanismo de reformulaciones. De hecho, *Tiburón* se articula por medio de un juego de cuadros que convocan en el mismo tablado distintas épocas, latitudes, herramientas escénicas y fuentes bibliográficas mientras el único intérprete se desdobra en dos (¿o más?) personajes en una puesta en abismo que mezcla la ficción y las crónicas, la novela histórica y el teatro documental. Para tratar de revelar los hilos del complejo entramado de la pieza, recurriré a tres diferentes claves de análisis que representan tres distintos niveles de lectura: la intertextualidad, la interterritorialidad y la intermedialidad.

En el guion, parcial adaptación de *El entenado*, la intertextualidad es entendida como «una estrategia que problematiza la presencia y manipulación de la voz del Otro en un texto propio» (Alicino 2022,

20). De acuerdo con esta perspectiva, *Tiburón* no simplemente cita la novela de Saer, sino que, al manipularla, la problematiza para potenciarla y así permitir la migración de la Otridad que, al mudar de sede con-textual, activa una serie de nuevas relaciones de significado que se amplifican con el cambio de dispositivo literario.

Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación -excavación o tachadura o copiado- algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso productiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. (Rivera Garza 2013, 267-8)

La reescritura se configura, entonces, como «práctica productiva y relacional», un proceso que no copia el texto fuente, sino que lo convoca para entrar en contacto con él. «E]so es la literatura» escribe Loreley El Jaber (2011, 152) a propósito de los hipotextos presentes, a su vez, en *El entonado*:³ «una continua lectura desviada y creadora, una azarosa y caprichosa secuencia de imágenes prestadas, alteradas; imágenes que, mediadas por la mano y por la historia del ojo que escribe, se vuelven una y otra vez novedosamente únicas». La transposición desde el sistema-novela al sistema-teatro da lugar a un desplazamiento semántico que genera un aparato de resonancias que apelan a la fisicidad de la circunstancia performativa del hecho teatral. Tomando en préstamo la estructura de *El entonado* para reubicarla en la geografía cultural mexicana, *Tiburón* deconstruye el dominio de la palabra original para plantear un engranaje dialógico que se alimenta de la reciprocidad entre las dos obras. Al igual que el protagonista de Saer que viaja hacia otro lugar según una trayectoria que «no es solo desplazamiento en el espacio, sino que ejemplifica el movimiento alternado de alejamiento-acercamiento a otro mundo y otra cultura» (Grillo 2010, 160), del mismo modo la novela viaja hacia el territorio teatral para finalmente instalarse en este como un huésped omnipresente y silencioso. La otridad textual de la obra-matriz se incorpora en la obra-segunda: *Tiburón* recibe *El entonado* transformándolo en un referente mitológico que, desde la

3 Para más información sobre las lecturas que inspiraron la escritura de *El entonado* véase Arce 2019; El Jaber 2011.

época de la Conquista, encara los desafíos de la actual relación con el pasado colonial en México.

Por lo tanto, Lagartijas tiradas al sol deconstruyen el contexto histórico y geográfico producido por *El entenado* y reajustan su lectura adoptando una perspectiva interterritorial capaz de resituar la expedición al Río de la Plata en el Mar de Cortés. En el nombre de una idea de espacio americano receptor y productor de todas las utopías, la figura del grumete se desdobra en las del fraile español y del actor mexicano; los Colastiné se transforman en los Tokárikú; la Argentina se convierte en la Nueva España y, a la vez, en el México contemporáneo.

Si bien este no es privilegio del espacio americano, es evidente que la realidad del Nuevo Mundo apareció, desde el momento de su incorporación a la historia occidental, como un conjunto de «lugares posibles» para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico. En la medida que se desconocía su articulación interna, el vacío primordial del espacio inédito tenía una predisposición cosmológica a la creación demiúrgica de la que cronistas y escritores serían artífices. Su propia indeterminación era una invitación a conquistar y a «bautizar» con palabras la nueva realidad, apasionantes grafías con las que se construyeron progresivamente los paisajes arquetípicos con que ahora se lo caracteriza. (Aínsa 2006, 9)

El entenado se vuelve un contenedor de estos «lugares posibles», capaces de albergar otras utopías manteniendo, en todo caso, una relación intersemiótica que se desplaza de un territorio al otro. Como el anónimo narrador de la novela se despoja de todo lo que pertenece a su estructura cultural, así *Tiburón* despoja a Saer de sus coordenadas específicas para reformular el arquetipo del viaje cambiando paralelo, pero respetando las mismas fases que articulan la travesía: el abandono del mundo conocido; el encuentro con el otro; la experiencia de lo extraño; el regreso a casa; la necesidad de dejar testimonio. De esta forma, la novela de Saer se convierte en un significante paradigmático cuyo horizonte ontológico, aunque pierda sus coordenadas topográficas, bien se aplica al horizonte ontológico de la alteridad mexicana. Si «Europa descubre que no está sola en el mundo, descubre que hay otros mundos» (*Tiburón*), también México descubre que hay otro México. De hecho, justo gracias al desdoblamiento en dos voces -que a su vez reproducen dos épocas y dos perspectivas históricas y culturales distintas- la otredad indígena llega a ocupar el espacio y el tiempo presente, viviendo el aquí y ahora, confrontándose con la alteridad de la civilización mexicana de hoy.

La vocación viajera de *Tiburón* consiste, por lo tanto, en su capacidad de dilatar y ampliar la arquitectura del viaje a muchas más

dimensiones: a la movilidad del *logos* (el texto) y del *topos* (el territorio) además se suma el carácter profundamente inter-medial de la pieza, que se articula gracias a la combinación de dos canales: el tablado y la pantalla. El único actor presente desempeña, en el tablado, a José María de Barahona -que ha venido desde el siglo XVI para contarnos su viaje a la isla-, mientras que en la pantalla desempeña a Lázaro -que nos relata su periplo como estudiante de antropología. De acuerdo con Chiel Kattenbelt (2008, 20),

contemporary art practices are increasingly interdisciplinary practices. As has happened so often in the past, artists who are working in different disciplines are today working with each other - particularly in the domain of theatre - their creative work is «finding each other» - not only metaphorically but also literally on the performance space of the stage, and I suggest that this is because theatre provides a space in which different art forms can affect each other quite profoundly. Maybe we could even say: when two or more different art forms come together a process of theatricalization occurs.

De ser así, la construcción intermedial quebranta los tradicionales límites formales entre un medio y otro y permite la incorporación de lo digital en la práctica escénica. Si en un principio los planos del pasado y del presente aparecen bien separados, conforme sigue la historia los dos personajes -que relatan el encuentro con lo desconocido con igual deslumbramiento- llegan a superponerse. Según añade Kattenbelt,

«intermediality» refers to the co-relation of media in the sense of mutual influences between media. These concepts are not only used in different discourses, but often also in one and the same discourse where they can operate on different levels. (20-1)

Gracias a esta mutua interacción, la reciprocidad entre-los-medios hace que las voces, los cuerpos y los relatos empiecen a confundirse y fundirse. Lázaro se convierte en Barahona y Barahona en Lázaro: la realidad digital invade la ficción teatral y lo que ocurre en las tablas y lo que proyecta la pantalla se mezclan hasta producir en la percepción del público un efecto de simultaneidad. De repente, solo existe un tiempo, un lugar, un personaje. Imposible de colocar exactamente en la línea cronológica o en un punto del mapa, las identidades geográficas e históricas se compactan. En la hibridación entre el barroquismo de la escena y el enfoque documental de la pantalla, pasado y presente se diluyen en una sola e indefinida temporalidad y las diferencias entre Viejo y Nuevo Mundo se desdibujan hasta desaparecer.

Por lo dicho, el viaje entre *El entenado* y *Tiburón* se produce por medio de un desplazamiento entre los territorios textuales, físicos y mediales gracias a la que podríamos llamar una *poética del intersticio*, un movimiento de idas y vueltas que, a través de ese flujo perpetuo, puede tocar simultáneamente distintas orillas permitiendo estar, como escribe Merleau-Ponty (1993, 345), «presente aquí y ahora y presente en otra parte y siempre, ausente de aquí y de ahora y ausente de todo lugar y tiempo». Llevados por esta marea que atraviesa épocas y continentes, los cuerpos de Lázaro y de Barahona desestabilizan el *corpus* de las fuentes, desarrollando una cartografía inestable que se va dibujando en la frontera del espacio liminar inter-textos, inter-territorios e inter-medios. Experiencia que nace de una visión permeable de la realidad, la *poética del intersticio* permite que el otro se vuelva uno mismo y el sujeto descubra su razón de ser en el reflejo de su doble.

Tesoros y cosas muy importantes. Ni Diderot ni Stanislavskij. No. No me convierto en el personaje. Soy el personaje. Me llamo José María de Barahona. Yo soy José María de Barahona. (*Tiburón*)

Así como se lee en este fragmento, que aparece en la pantalla en una hoja de papel escrita a mano sin que podamos entender si se trata de apuntes de viaje o de una indicación escénica, el espectador entra a una dimensión imaginaria en que la narración abandona el realismo del trabajo de campo y se acerca al borde de lo fantástico. Gracias a este onírico juego de espejos, en el espacio del otro y de lo otro la identidad desdoblada encuentra su centro.

3 Espejismos entre *doxa* y *alétheia*

El meta-viaje hacia el encuentro con la otredad, que se despliega a lo largo de la actuación por medio de una extraña forma de neobarroco digital, replantea la lucha entre *doxa* y *alétheia*, entre lo que parece y lo que es. Protagonista de una frontera cultural en constante movimiento, Lázaro-Barahona se desplaza del teatro documental a la ficción escénica, yendo y volviendo hasta crear un territorio híbrido en el que el límite entre las dos dimensiones se vuelve indistinguible. *Tiburón* se convierte en la proyección escénica de la novela, sin caer nunca en la trampa de la perfecta duplicación de la *mimesis*. Paradójicamente, es como si las Lagartijas tiradas al sol, justo en la apropiación de *El entenado*, estuvieran diciéndonos «Ceci n'est pas... Saer» porque, aunque parezca, no es.

El tema de la esencia en contraposición a la apariencia es, de hecho, uno de los ejes filosóficos de ambas tribus:

Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario [...]. *En-gui*, por ejemplo, significaba los hombres, la gente, nosotros, yo, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar, y muchas otras cosas más. [...] En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana significa *parecer*. Como tampoco tienen artículos, si quieren decir que hay un árbol, o que un árbol es un árbol dicen parece árbol. Pero parece tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza. (*Tiburón*)

No es un idioma fácil. Una variante de pronunciación nombra lo presente y lo ausente. Una palabra puede significar algo y su contrario, y después de aprender esos dos significados otros nuevos se me hacían evidentes. *En-gui* por ejemplo, significa nadie, nosotros, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar y cántaro. No hay palabras equivalentes a *ser* y *estar*. La más cercana significa *parecer*. Si quieren decir que hay una silla o que es una silla dicen: parece silla. Pero parecer tiene menos el sentido de similitud y más el de desconfianza. Para los Tokárikú todo parece y nada es. (Saer 2018, 141-2)

Si tanto para los Colastiné como para los Tokárikú la apariencia de las cosas, es decir, la forma a través de la cual se presentan al mundo, es la única superficie inteligible, «¿[p]or qué seguimos considerando la ficción como supeditada a la realidad?».⁴ En este sentido, la *doxa* no coincide con el contrario de la *alétheia*, sino con su ampliación: la *doxa* de *Tiburón* no representa lo que se contrapone a la verdad sino la convicción de que en el mismo horizonte conviven varias verdades. Si volvemos a releer el guion, nos daremos cuenta de que Lázaro se cuestiona esta oscilación entre ficción y realidad ya desde casi al comienzo de su discurso.

A José María de Barahona no se le toma muy en serio en los círculos académicos porque describe que presencié un milagro en la isla, de ahí que se le considera un narrador no fiable. Pero yo me preguntaba: si sólo creemos en lo que nos resulta familiar, ¿cómo nos vamos a acercar a lo desconocido? ¿Cuándo el escepticismo nos paraliza? ¿Cómo se comunica lo insólito? ¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida? Decidí hacer mi tesis sobre el encuentro de José María de Barahona y los Tokárikú, decidí hacer trabajo de campo, ir a ver qué pasaba en la isla *Tiburón*. (*Tiburón*)

⁴ <http://lagartijastiradasalso1.com/tiburon/>.

Interrogándose sobre cómo comunicar lo insólito, la compañía decide cuestionar los métodos de los académicos para entrar a lo desconocido a través del milagro que, en la poética de la obra, se convierte en una fiable herramienta de investigación.

Sin embargo, cuando revisé los centenares de hojas que componen el manuscrito de Andrés Pérez de Ribas averigüé que no hay rastro del fraile sevillano ni de una tribu llamada Tokáriu. José María de Barahona nunca existió en el mundo real: lo único que sí existe de verdad es la isla y el libro del jesuita que la asesora de tesis le recomendó a Lázaro para su trabajo y que, diferentemente de lo que se dice en escena, se titula *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe* (1645), título parecido pero distinto. Comprendo, entonces, que en el tablado no se ha llevado la escenificación de un hecho histórico sino la escenificación de una ficción que es ilusoria al igual que el pseudo-reportaje de la pantalla. La opción por el método documental otorga a las auto-entrevistas un estilo profundamente realista y, en este juego entre *doxa* y *alétheia*, todo parece haber ocurrido, todo parece ser, pero la documentalidad de las grabaciones solo constituye otra ilusión más. Una ilusión que no traiciona la realidad, sino que amplifica sus posibilidades, creando viajes que, usando las palabras de Angélica Gorodischer (2006, 21), son

viajes secretos, misteriosos, silenciosos, que no van hacia un lugar tangible habitado por cosas que tienen peso, opacas, duras y a las que llamamos equívocamente reales. Viajes crípticos que estallan en la palabra mucho después. Que es inevitable que terminen en el texto puesto que somos criaturas ficcionales, y si estamos en tren de salir del mundo en el que transcurrimos y crear otro ya que al llegar se crea, necesitamos, al suplantar con otra esa realidad en la que se vive, encontrarla, describirla, callarla y nombrarla alternadamente hasta esfumar el punto de partida y dejar pendientes las preguntas sin respuestas.

En los videos se ve Lázaro Gabino Rodríguez dando su testimonio, sin que lleguemos a entender si se trata del actor o del personaje de sí mismo que a su vez interpreta a Barahona. Ni siquiera su nombre escapa de este vértigo de espejismos, puesto que, como resultado de la obra *Lázaro* (2020)⁵ -la historia de un actor que decide cuestionarse su propia identidad y se convierte en otra persona cambiando nombre y cara definitivamente- hay quien lo conoce con el nombre de Gabino,

⁵ *Lázaro* (2020) nace gracias a la invitación de la dramaturga argentina Lola Arias a participar en su proyecto virtual *Mis documentos* y cuenta la transformación de Gabino a Lázaro.

quien de Lázaro y quien con ambos nombres. En los correos que nos intercambiamos nunca llegué a entender cuál es su verdadera identidad, y a esta altura hasta me pregunto si Lázaro, Gabino o Lázaro Gabino de verdad haya ido a la universidad...y a la isla. Por lo tanto, aunque ninguno de estos elementos respete el principio de la verdad histórica y todo se presente como emanación escénica de la *doxa*, *Tiburón* no se coloca en el territorio de la apariencia si con este término entendemos una vacuidad de identidad. Nada es verdadero porque todo puede serlo y *Tiburón* es la historia de todo lo que puede ser posible.

Un joven manco siempre estaba mirando, cuando lo invité a arrojarse lo hizo como si aquello le fuera natural. Supe después que precisamente por ser manco se llamaba Def-ghi «dos brazos», pues no llaman a las cosas por lo que son sino por lo que deberían ser. (*Tiburón*)

Si en *Tiburón* la emblemática expresión saeriana *def-ghi* es el nombre del «manco» y quiere decir «dos brazos», porque para las Lagartijas la lengua no solo expresa lo que es sino, sobre todo, lo que debería ser, entonces la obra representa, por extensión, la explicitación teatral del *def-ghi*, esos dos sonidos que «significaban a la vez muchas cosas dispares y contradictorias» (Saer 2018, 155).

A pesar de que nada en la historia pertenezca al mundo de la *alétheia*, ya que no hay verdad histórica ni respeto de las fuentes y de las crónicas, el desdoblamiento de la realidad es tan logrado que al final de la función olvidé a Saer y volví a confiar en las palabras de Lázaro:

Estaba seguro que había presenciado un milagro. El teatro es un espacio muy difícil para hablar de la verdad, aunque yo trate de decir la verdad ustedes lo pueden percibir como una actuación, una metáfora o una exageración. Hoy quisiera que me creyeran que esa tarde vi cómo el Brujo piernas largas como sahuaros hizo llover. Se los puedo jurar. Aunque tal vez no sea suficiente y piensen que es un juramento actuado.

Sin actuar les juro que vi como un hombre hizo llover y si les estuviera mintiendo que mi madre enferme y muera sufriendo dolores interminables.

¿Me creen?

Sin ficción y hablándoles con el corazón en la mano: les juro que vi cómo un hombre hizo llover y si les estuviera mintiendo que mi madre enferme y agonice entre dolores interminables.

Yo como José María de Barahona conocí otro mundo en la isla y aparte de esto no tengo nada que contar. (*Tiburón*)

Casi como si nos estuviera pidiendo aquel mismo acto de fe que Alejo Carpentier (2004, 10) invocaba en *El reino de este mundo* para que

pudiera manifestarse la maravillosa realidad de un «estado límite» derivado de una «ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu» por un instante (o más de uno) yo le creí: fue absolutamente natural, y para nada extraño, pensar que el milagro había ocurrido de verdad. Poco después, cuando ya me había rendido otra vez a que esa lluvia solo fue una lluvia de ficción, ocurrió lo inesperado, algo que esta vez fue real, maravilloso y extraño. Ya sin poder creer en el encuentro con la tribu, las cartas del fraile, la tesis de antropología, pero sí en el milagro, tuve una iluminación: ¿acaso no será *Tiburón* el espectáculo de la compañía teatral de *El entonado*? De repente se me reveló esta posibilidad y me di cuenta de que era yo el gran elemento de ficción de toda la historia: lo que estaba viendo era la puesta en escena de Lázaro que pretende ser Barahona que pretende ser el protagonista anónimo de Saer que pretende ser Francisco del Puerto mientras yo era su público y me encontraba dentro de la novela. A la luz de esta dinámica metaliteraria, yo era el meta-público, habitante de una zona intersticial entre realidad y ficción.

Si el mito, el sueño, la ilusión, deben poder ser posibles, lo aparente y lo real deben seguir siendo ambiguos así en el sujeto como en el objeto. Se ha dicho a menudo que, por definición, la consciencia no admite la separación de la apariencia y de la realidad, lo que se entendía en el sentido de que, en el conocimiento de nosotros mismos, la apariencia sería realidad: si pienso que veo o siento, veo o siento sin que quepa duda alguna, sea lo que fuere del objeto exterior. [...] La percepción verdadera será, simplemente, una verdadera percepción. La ilusión no lo será, la certidumbre tendrá que extenderse de la visión o de la sensación como pensamientos a la percepción como constitutiva de un objeto. [...] No obstante, es lo propio de la ilusión el que no se dé como ilusión, y aquí importa que yo pueda, si no percibir un objeto irreal, perder cuando menos de vista su irrealidad; [...]. ¿Separaremos en el sujeto la apariencia de la realidad? Pero la ruptura una vez hecha es irreparable: la apariencia más clara podrá, en adelante, ser engañosa, y ahora es el fenómeno de la verdad lo que pasa a ser imposible. (Merleau-Ponty 1993, 309)

Como investigadora me pregunto dónde estarán los límites de la ilusión, pero puesto que «la verdad también se inventa» -según escriben en su libro las mismas Lagartijas tiradas al sol (2022)- como espectadora confieso que al final la verdad ya no me interesa y decido quedarme del lado del asombro.

Bibliografía

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuesta de geopoética*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert.
- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Valencia: Albatros.
- Arce, R. (2019). «El país de los hijos: la experiencia de la comunidad en *El entenado* de Juan José Saer». *Revista Hispánica Moderna*, 72(1), 25-44.
- Carpentier, A. (2004). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- El Jaber, L. (2011). «Cuando el pasado vuelve. Un viaje a la Colonia en pleno siglo XX. Sobre *El Entenado* de Juan José Saer». Perilli, C.; Benítez, M.J. (eds), *Siluetas de papel. El autor como lector*. Buenos Aires: Corregidor, 151-66.
- Gallego Cuiñas, A. (2012). «Argentina y España, ida y vuelta». Gallego Cuiñas, A. (ed.), *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 11-26.
- González Casanova, P. (1975). *La democracia en México*. México: Era.
- Gorodischer, A. (2006). «Viaje hacia ninguna parte». Mattalia, S.; Celma, P.; Alonso P. (eds), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 21-8.
- Grillo, R.M. (2010). *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Heidegger, M. (1957). *Identidad y diferencia*. Philosophia – Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile; Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Identidad%20y%20diferencia.pdf>.
- Kattenbelt, C. (2008). «Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships». *Cultura, Lenguaje y Representación*, 6, 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>.
- Lagartijas tiradas al sol (s.d.). *Tiburón* [guion inédito, cortesía de Lagartijas tiradas al sol].
- Lagartijas tiradas al sol (2022). *La verdad también se inventa*. México: Ediciones sin resentimiento.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta; De Agostini.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y des apropiación*. México: Tusquets.
- Saer, J.J. (2018). *El entenado*. Barcelona: Rayo Verde Editorial.

La identidad dúctil de María Rivera como estrategia de autonomía

Sofía Mateos Gómez
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Abstract This article proposes the analysis of María Rivera's changing identity throughout her career as a strategy for survival and financial autonomy in a post-revolutionary Mexico in the midst of a modernization process. To this end, her published work is analysed (*Friné Criolla*, published in 1937 and *Flor en el agua*, 1945) in relation to the literary influences of her context and in contrast with documentary sources that allow us to understand the public presence of the author during the decades of the thirties, forties and fifties.

Keywords Identity. Cabaret. Friné Criolla. Autobiography. Flor en el agua.

Índice 1 Introducción. – 2 Un libro de fuego y verdad. – 3 Del agua purificadora. – 4 María Rivera frente a su recuerdo.



Peer review

Submitted 2023-12-04
Accepted 2024-05-06
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Mateos Gómez | 4.0



Citation Mateos Gómez, S. (2024). "La identidad dúctil de María Rivera como estrategia de autonomía". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-22] 111-132.

1 Introducción

El veintiocho de septiembre de 1924 el periódico mexicano *El Demócrata* hace mención por primera vez de la artista «soñadora e ingenua» María Rivera. Acompañado de una fotografía de la joven en plena estética art déco, con un corte bob, cejas finísimas y ataviada con un gigantesco abanico, el artículo anuncia la llegada al país de «una joven mexicana cultivadora del baile clásico y de salón; del couplet frívolo o de la tonadilla sentimental y picareza [sic]» (Marco 1924). De acuerdo con la nota, la intérprete de veintidós años estudió baile y, contra la voluntad de su familia, se convirtió en artista de cabaret; viajó a los Estados Unidos, triunfó en los teatros de San Francisco y Los Ángeles pero, según cuenta en esta entrevista, se abstuvo de probar su suerte en la escena del cine porque «los vicios de Hollywood le espantaron» (9). De modo que en 1924 desembarca de vuelta en su tierra de origen y comienza lo que en pocos años será una carrera fulgurante como una de las tiples más reconocidas de su tierra natal en los años treinta.

La escena, en el México de los años treinta, de lo que ha sido llamado ‘teatro frívolo’, ‘teatro de revista’, ‘vodevil’, ‘espectáculo de vedettes’, ‘sicalipsis’ o varias otras clasificaciones más o menos precisas, ha llamado la atención de varios historiadores, entre quienes destacan el ensayista mexicano Carlos Monsiváis –véase, por ejemplo, *Escenas de pudor y liviandad* (1981), recopilación de sus crónicas al respecto– así como las historiadoras estadounidenses Mary Kay Vaughan –quien lo incluye en su panorama de la situación de las mujeres mexicanas al inicio del siglo XX, «Modernizing Patriarchy: State Policies, Rural Households, and Women in Mexico, 1930-1940»– y Ageeth Sluis, quien además de dedicarle varios artículos, ahonda en el tema en su libro *Deco Body, Deco Cities*. El estudio de este ámbito específico del espectáculo mexicano resulta fascinante por su doble característica de ser a la vez muy popular y muy público (las presentaciones en los grandes teatros y cines pagaban, por ejemplo, publicidad en todos los grandes periódicos nacionales), y también relativamente misterioso, con su aura de escándalo y de desfachatez, con su léxico siempre eufemístico y sugerente, con sus prácticas no dichas. Nos permite observar una de las formas en que la llegada de la modernidad a México estaba alterando lenta, pero radicalmente las relaciones entre los géneros; cómo las ideas tradicionales de los roles de hombres y mujeres estaban luchando por resistir; cómo la integración laboral de las mujeres y las dinámicas de inmigración campo-ciudad contribuían a la vez con la liberación femenina, y con la diversificación de su explotación.

Como resultado de la profunda desestabilización política y cultural causada por la Revolución Mexicana, el periodo posrevolucionario es, por un lado, un momento marcado por la pugna entre fuerzas

distintas intentando guiar el país recientemente pacificado y, por el otro, una época de apertura y de efervescencia cultural extraordinaria. Tanto en artes plásticas (con el auge del muralismo y la gráfica popular, por ejemplo), como en literatura (con el estridentismo, la literatura comprometida, la novela de la Revolución...), en el periodismo, en el cine y en el mundo del espectáculo, el fin del conflicto armado parece haber creado un espacio de oportunidad y un aura de transformación en cada aspecto de la vida de la nación.

Si el periodo armado de la Revolución había arrancado a las mexicanas de sus hogares, durante las décadas de los veinte y treinta asistimos a un periodo en el cual se está renegociando cuál será su lugar en el nuevo México democrático.

El reclamo de una mayor intervención política de las mujeres prosperó entre las maestras de escuela, escritoras, periodistas, obreras, oficinistas y señoras dedicadas al hogar que actuaron como propagandistas, agitadoras, espías, redactoras y enfermeras al servicio de alguna de las facciones político militares contendientes. (Cano 2013, 8)

Aparecen progresivamente colectivos feministas y sufragistas (muchos de ellos formados por excombatientes de la Revolución), surgen agrupaciones intelectuales femeninas (como el Ateneo Mexicano de Mujeres), se diversifican las posturas dentro de la lucha por los derechos de las mujeres, van trazándose alianzas políticas con el gobierno o con organismos internacionales. Simultáneamente, nacen iniciativas públicas por reforzar una idea tradicional de la mujer, como la creación, en 1922, del día de la madre en respuesta al antinatalismo de ciertos colectivos feministas.

las mujeres mexicanas de los años veinte y treinta participaron en el sindicalismo y otros movimientos sociales; formaron organizaciones para exigir el sufragio femenino; se inscribieron en el Partido Comunista o en agrupaciones socialistas, anarquistas, anticlericales o incluso de corte religioso militante; o simplemente se rebelaron en el terreno de la cultura, cortando su cabello al estilo flapper, utilizando ropa cómoda de falda corta y mostrando su modernidad a través de sus actividades de ocio -el cine, el baile, la lectura de revistas y libros, etcétera-, sus círculos amistosos, sus noviazgos y sus gustos provenientes del consumo cultural. (Rashkin, Hernández Palacios 2019, 11)

Asistimos, pues, a un periodo crucial en la historia de las mexicanas en el que se está luchando, tanto en el discurso como en el imaginario, por la definición de lo que debe ser una mujer, cuál será su rol en la nación por venir, cuáles serán sus derechos y hasta dónde llegará

su participación en la esfera pública e intelectual. Dentro de este panorama, el ámbito del teatro de revista resulta particularmente interesante. De acuerdo con Monsiváis (2016, 12):

La vedette que anima la capital de México en los años veinte [...] es el resultado de muchas experiencias: la sucesión de rupturas sociales a que da origen la Revolución Mexicana, el contagio internacional de los *roaring twenties* en Norteamérica, la vitalidad artística y cultural de los muralistas y los escritores en torno a José Vasconcelos, la necesidad de romper estentóreamente con la herencia porfiriana, la autosacralización de la mujer consumada por las divas, la novedad de jóvenes deportivas y desprejuiciadas.

El mundo del cabaret, así, se perfila como un espacio al mismo tiempo de dominio y de liberación del cuerpo femenino y su sexualidad; un espacio donde por una parte es innegable la explotación de las actrices como objetos de consumo, pero también asoma una cierta exploración de los límites de lo permisible por la moral católica imperante.

El caso de María Rivera es peculiar porque nos permite un vistazo a este mundo desde la perspectiva de una de sus protagonistas. Propongo, pues, analizar la obra escrita de esta célebre tiple mexicana, que se dio a la tarea de redactar su autobiografía (en dos ocasiones) mientras se hallaba en la cúspide de la popularidad y la gloria. El relato de María Rivera no es, afortunadamente, del todo único en su género, pues contamos también con los textos autobiográficos de Esperanza Iris, *La tiple de hierro* que animó los escenarios mexicanos a finales del XIX y durante la Revolución (editados por Sergio López Sánchez y Julieta Rivas Guerrero en 2002); con los escritos de la actriz y cantante María Herminia Pérez de León, mejor conocida como Mimi Derba, publicados bajo el título *Realidades* en 1921; así como el libro *Alta frivolidad*, publicado en 1989, relato de la cantante y bailarina exótica Margo Su, que sigue su trayectoria por los cabarets de la Ciudad de México desde los años cuarenta. Estas obras ofrecen un vistazo al mundo del espectáculo y al ámbito urbano de clase media mexicano de principios hasta mediados de siglo, con la característica fundamental de estar narradas por sus protagonistas, quienes toman las riendas de su imagen pública y del relato de sus vidas.

En el caso de los libros de María Rivera, podemos apreciar, además, la serie de estrategias que la autora llevó a cabo para construir y modelar su imagen pública con la finalidad de apoyar, a través de sus relatos, su trayectoria profesional. En ello, podemos ver un esfuerzo por mantener su independencia económica, un determinado estatus social y el estilo de vida que deseaba, en el contexto de un México en pleno proceso de modernización y con dinámicas cambiantes entre los géneros.

2 Un libro de fuego y verdad

Si consideramos, siguiendo a Lejeune (1975, 14), que una autobiografía es «un récit rétrospectif en prose qu'un personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité», el relato de Rivera indudablemente entra en la categoría. El texto establece claramente la identidad entre la protagonista, la narradora y la autora; tiene efectivamente una temporalidad lineal y desde un punto de vista retrospectivo y, como veremos, traza el desarrollo y las sucesivas transformaciones de la identidad de la protagonista.

En este respecto, vale la pena recuperar las observaciones sobre la autobiografía que Leonor Arfuch (2007) agrega a esta visión ya canónica del género: para ella, la identidad narrativa se encuentra en oscilación irreductible entre el cambio y la permanencia. Podemos, así, pensar el 'yo' de la autobiografía en constante devenir, «como un trayecto siempre abierto a la diferencia, que *resignifica constantemente las instancias del autorreconocimiento*» (97; cursiva en el original). Este punto de vista nos será particularmente útil para acercarnos a los textos de María Rivera, pues consideramos que, efectivamente, es *en el relato* que la identidad de la autora-narradora-protagonista va construyéndose y transformándose.

La autobiografía de María Rivera se titula *Friné Criolla* y apareció por primera vez en 1937. Aunque los volúmenes que se conservan no indican la fecha de publicación (ni la editorial), se tiene noticia de su aparición gracias a varias indicaciones en los periódicos. Ya en febrero de 1938, *Mujeres y Deportes* anuncia que «Una tiple cuenta su vida!»; y a partir de 1939, numerosas menciones de la aparición de María Rivera en espectáculos por todo el país hacen referencia a su libro: «la discutida artista y escritora MARÍA RIVERA, autora de la *Friné Criolla*, libro de fuego y verdad que ha llegado a la 3a. edición»¹ («Apolo» 1939a); «María Rivera, la Friné Criolla, autora del libro de fuego de ese nombre» («Apolo» 1939b); «la extraordinaria María Rivera, la mujer que escribió valientemente en páginas de pasión y sinceridad 'Friné Criolla', para las mujeres y los hombres que sepan interpretarla» («Hoy en el Apolo» 1939). Estas menciones, así como el elocuente silencio en las páginas culturales sobre la publicación de la obra, hacen pensar que en un principio el libro *Friné Criolla* no fue recibido en absoluto como una obra literaria, sino más como un producto comercial, como un folletín escandaloso y como una especie de publicidad extendida de la figura pública de la artista María Rivera.

¹ Hasta ahora no hemos logrado confirmar que en efecto para 1939 haya el libro alcanzado ya tres ediciones. Los únicos volúmenes que guardan las bibliotecas de la Ciudad de México corresponden con la primera de 1937 y la de 1963.

Ciertamente, *Friné Criolla* resulta escandaloso para su época, particularmente si consideramos que el pacto de lectura que establece es inequívocamente autobiográfico, y que la autora era una figura reconocida, a cuyos espectáculos se podía asistir fácilmente –si se vivía en la capital del país y se podía pagar la entrada–.

El gesto de autonombrarse Friné es muy elocuente: en el discurso periodístico de finales del XIX y principios del siglo XX, hablar de una ‘Friné’ o de algún personaje que se presentara «como Friné ante sus jueces» era una evocación inmediata de la desnudez femenina. Son célebres en este periodo varias obras plásticas que representan a la hetaira griega, y el tópico estaba presente también en las artes escénicas: pruebas de ello fueron el gran éxito de *Phryné*, ópera cómica de Camille Saint-Saëns de 1893; de *Frine: Operetta in 4 Atti*, del italiano Gustavo Tofano, estrenada en 1895; y de *“Toalla Friné”*. *Comedia en un acto y en prosa*, arreglo del catalán Joseph María Pous presentado en 1901. El vínculo entre el personaje mítico y el teatro cómico y de opereta a principios de siglo es indiscutible.

Así pues, al titular su autobiografía *Friné Criolla*, María Rivera está reivindicando de entrada dos aspectos de su identidad: su posición social como personaje público y que lucra con la exhibición de su cuerpo femenino por un lado; y por el otro su pertenencia al pueblo mexicano, explicitada por el epíteto de corte racial ‘criolla’. La propia autora admite en su texto haber retomado esta caracterización del clásico inmediato de Vasconcelos, *Ulises Criollo*, publicado apenas un par de años antes.² Y a lo largo de su obra se transparenta un intenso nacionalismo (como se verá) que corresponde con esta puesta al frente de su pertenencia ‘racial’: «les acercaba yo mi carne morena que los hacía rugir» (Rivera 1937, 71); «y lanzo nuevamente mi piel morena a la exhibición pública» (81); «comprendo que un gran porcentaje de sangre india corre por mis venas» (87).³

Sin embargo, la forma en la que María Rivera detalla su propio personaje a lo largo de esta autobiografía está lejos de constituir una identidad fija. El libro abre con la frase «soy un producto híbrido de cortesana y artista» (2); así pues, es claro que la autora es plenamente consciente de que su discurso se opone a las convenciones sociales de su época –particularmente respecto a las mujeres:

2 «Lo de ‘Criolla’ les diré acá entre nos, que se lo he copiado a un inteligentísimo escritor y político fracasado. Claro que ni remotamente pretendo establecer comparaciones entre su libro y el mío: Su estilo, su erudición y su galanura, están fuera de mi alcance. En lo único en que nos parecemos es en la sinceridad con que exponemos nuestras intimidades, que en mí llega al cinismo» (Rivera 1937, 12).

3 Al transcribir fragmentos de la obra de María Rivera, conservo la ortografía del original, con la finalidad de mostrar el grado de cuidado editorial que se otorgó a estos libros.

hay en mi sangre una mezcla rara de santidad y de perversión, que a veces me convierte en una Santa Teresa de Jesús y otras en una vampiresa insaciable. Los heroísmos y las maldades se entre chocan dentro de mi ser y ésto hace que haya vivido una existencia doble de virtud y de vicio, o mejor dicho, que haya estado dentro de la virtud siendo una viciosa, o que haya pasado por el vicio siendo una virtuosa. Por eso he podido palpar la realidad de las cosas frente a frente y aquilatar los estados psíquicos de hombres y mujeres en diferentes medios sociales. Por eso no puedo escribir un libro que hable exclusivamente de blancuras, ya que la vida en sí no es más que una mezcla de bien y de mal, que amalgamados por la hipocresía humana, forman esa red de convencionalismos que nos oprime, que mata nuestros anhelos más puros, haciéndolos vegetar en un ambiente de pobreza espiritual y física que nos roba hasta el divino dón de soñar. (4)

En este fragmento cabe subrayar la ambigüedad con la que Rivera se describe a sí misma: «híbrido», «mezcla», «existencia doble». Este énfasis en opuestos que se juntan, en contradicciones y en cruces establece el tono para el volumen entero, que relata las aventuras -algunas amorosas y otras profesionales, frecuentemente entrelazadas- de la autora a lo largo de cerca de una década de vida de espectáculo.

Las primeras páginas del libro también establecen con toda claridad cuál es la óptica que la narradora tiene respecto a su profesión de «cortesana y artista»: para ella, las dinámicas de poder entre los géneros son clara y severamente desequilibradas; por lo tanto, el uso del cuerpo femenino como fuente de ingresos y como estrategia de manipulación es por completo legítimo:

También he caído a la cuenta de que nuestra suprema fuerza sobre el hombre es la sensualidad, aunque éste trate de disfrazarla llamándola amor espiritual, amistad del alma, admiración, etc. etc. Si un hombre no siente atracción sexual por una mujer jamás le interesará en lo más mínimo. Por eso yo aconsejo a todas aquellas que desean tener algún ascendiente sobre el sexo contrario, que sean sensuales o que finjan serlo. (6)

En otras palabras, su sensualidad es una estrategia. En varios momentos de la obra, Rivera mencionará cómo para los hombres las esposas tienen una función primordialmente *de servicio*: opina, por ejemplo, que los señores tienen por sus esposas el mismo afecto que ella siente por su 'doncella', que la ayuda a organizar su guardarropa; se lamenta de las limitaciones que la opción binaria, matrimonio o soltería,

impone a las mujeres;⁴ y atribuye a sus ansias de libertad y de gloria el fracaso de sus romances más prolongados y su ocasional matrimonio.

Monsiváis (1986) observa en estas notas de la obra de María Rivera una semejanza con *Benita* (1940), la autobiografía de una militante que inmigra del Guerrero rural a la Ciudad de México, donde trabaja (entre varios otros oficios) como ‘fichera’ y donde se suma como militante al Partido Comunista de México. En su interpretación, ambas autoras –aunque de trayectorias muy distintas– comparten una lúcida consciencia de la explotación a la que están sujetas por el solo hecho de ser mujeres:

En *Friné Criolla* el personaje se ve desde el principio y en prosa modernista, como perfecto y solicitado objeto de placer. Benita acepta las imposiciones a su sexo pero resiente la incomodidad social y las humillaciones económicas de la dependencia conyugal. No obstante lo antitético de ambos libros, la semejanza es su rendición ante una zona de la moral dominante: ni María Rivera, la hetaira de lujo, ni Benita Galeana, la militante, viven su sexualidad como acción expresiva o definición personal. La incluyen, sin decirlo, entre sus responsabilidades primordiales: el primero de los pagos de una mujer. (134)

Aunque María Rivera no utilice el vocabulario de la explotación (de la consciencia de clase formada por la militancia política o de la consciencia de género ya difundida en los discursos feministas de la época), ella expone con claridad su interpretación de los juegos de poder (siendo este un término que sí utiliza)⁵ presentes entre hombres y mujeres, que determinan sus interacciones. Lo señalado sobre el matrimonio como un contrato, un intercambio desbalanceado de bienes y servicios –y no la culminación idílica del amor y la realización femenina, como pretendía el relato impuesto a las mujeres– muestra, a la vez, un fuerte espíritu crítico de la autora (llamado por ella ‘cinismo’) y un uso peculiar del humor y la ironía con fines de denuncia de las hipocresías de su sociedad.

Fuera, entonces, del contrato matrimonial, ¿qué opciones quedan para una mujer de clase baja? La narradora se declara «pobre llena de sueños» y «amante de la belleza», y explica su llegada a la profesión de tiple en los siguientes términos:

4 «¿En nombre de qué moral absurda y decadente se obliga a las mujeres temperamentales a consumirse en una inútil soltería o junto a un marido imbécil?» (Rivera 1937, 11); «Y me casé como quien se tira a un pozo. Y fui enfermera, Madre de la Caridad y señorita de compañía del hombre a quien me uní, con una gran retribución porque era rico. Y supe de intrigas sociales y familiares; y de afecto marital; y de hastío; y de días incoloros» (75).

5 «Precisamente aprovechándome de ese lado vulnerable que tienen los nunca bien ponderados hombres, es como he podido amar y ser amada [...]. Ese ha sido mi único poder» (Rivera 1937, 7).

Hasta entonces me había considerado una triunfadora, porque había llegado a obtener todo cuanto había deseado con muy poco esfuerzo. ¿Qué me costaba cerrar los ojos mientras algún imbécil apagaba en mí su lascivia si ese momento de relativo sacrificio se traducía después en trajes lujosos, en muebles, automóviles? ¿Acaso las mecanógrafas no están matándose todo el día para ganarse un miserable sueldo? ¿Y las vendedoras de las tiendas, y las obreras, y sirvientas? ¿No era un privilegio poder obtener tanto bien a tan poca costa? ¿Acaso en la antigua Grecia no existían escuelas para cortesanas por ser una carrera ilustre? Que fueran impecables las ricas que todo lo tienen. ¿Pero las pobres llenas de sueños? ¿Acaso es pecado amar la belleza? Y sin dinero no hay belleza posible, porque una mujer mal vestida y hambrienta es una pobre cosa por más honrada que sea. (37)

Aunque en ningún momento la autora explicita sus orígenes sociales, ni hace referencia a la situación económica de su familia, a través de estos fragmentos se comprende que, para ella, el espectáculo no era únicamente un ámbito atractivo por razones artísticas o estéticas, sino sobre todo un medio de supervivencia y una posibilidad para escapar de las limitaciones de la vida hogareña y lograr una cierta autonomía financiera. A lo largo del libro no duda en aclarar que ha sido por necesidad económica que ha expuesto su cuerpo al público y que lo ha compartido con el mejor postor:

También he sido casta, de una castidad de vírgen hierática: pero solo cuando he tenido cuenta corriente en el banco para hacer subir mis bonos. (87)

Observemos que, si bien Rivera vincula su profesión a una situación de vulnerabilidad, en ningún momento relata esto desde el arrepentimiento o desde una posición de víctima (si bien lo fue, sin duda, en varios momentos). Ella reivindica su propio placer estético y sexual:

Desde muy pequeña tuve una desmedida vocación por la aritmética y por la suavidad de las sedas, que más tarde se aumentó con la que se me despertó por los señores de buen ver y esta afición sigue en crescendo. (7)

En su relato, ella considera haber jugado el juego de poder de manera astuta y exitosa, de manera que el tono que guía su obra está lejos de ser el de una tragedia; al contrario: utiliza profusamente la ironía y el humor para transmitir un tono jovial (acorde con su identidad como artista) y, a la vez, declararse ajena a lo que ella considera relatos falsos e hipocresías de la sociedad que la rodea.

Esta toma de distancia respecto de los valores de la sociedad es uno de los elementos que permiten considerar *Friné Criolla* como un texto de estilo decadentista –estética particularmente prevalente en la narrativa corta de la vuelta de siglo, en México–. Al igual que cuentistas típicamente decadentistas como Bernardo Couto o Ciro B. Ceballos, María Rivera incluye descripciones sensuales de los cuerpos, escenas donde el goce y la degeneración moral se acompañan, traza un personaje paria –que se excluye por voluntad propia de una parte de la sociedad y mira críticamente la hipocresía de su moral– y mantiene, a lo largo de *Friné Criolla*, un tono deliberadamente escandaloso. Así, por ejemplo, la narradora retrata cuerpos tanto femeninos como masculinos con una gran sensualidad, haciendo uso de un vocabulario que acerca lo humano a los extremos tanto de lo divino como de lo animal:

Imagínense ustedes un cuerpo estatuario, fuerte y peludo como de gladiador romano. Nó. De gladiador romano es poco. De hombre Dios; pero no de esos Dioses lánguidos y demacrados que infunden pavor en las penumbras de las Iglesias, sino un arrogante Dios Pagano, con temperamento de braza puesta al fuego, potencia de mono o de macho cabrío, imaginación de poeta y una intuición maravillosa para acariciar. (77)

Este fragmento se suma a muchos otros que a lo largo de la autobiografía refieren la voluptuosidad de la protagonista.⁶ Años después de la publicación de *Friné Criolla*, María Rivera confesará que una de sus principales referencias al momento de componer su autobiografía fue *Mimi Bluetto, fiore del mio giardino* (1916), la novela del italiano Guido da Verona, que había sido traducida al español por A. Sapela en 1922.⁷ En efecto, las similitudes entre *Friné Criolla* y *Mimi Bluetto* son evidentes: en ambos casos, la vida de la protagonista está marcada por el ritmo de su sexualidad y vida amorosa –la pérdida de su «primera virginidad» y de las siguientes, sus experiencias sexuales y las diferentes parejas que las acompañaron–, el desarrollo de su carácter depende tanto del trato que le dan los hombres en tanto que objeto de deseo, como del uso –cada vez más voluntario, más estratégico, conforme ganan experiencia de vida– de

⁶ Se trata, además, de prácticas no limitadas ni por la heterosexualidad ni por la monogamia, como atestigua este fragmento: «Me he dejado obsequiar violetas y besos por la hija de un Presidente Centro-americano y he hecho llorar con mi desdén a una Cubanita preciosa que estaba enamorada de mí. He sido amante de una familia conocidísima. Es decir; de la familia entera no. Nada mas del padre, de dos hijos, de dos yernos, y de una hija» (Rivera 1937, 84).

⁷ «El desarrollo de mi primer romance estuvo influenciado por la lectura de ‘Mimi Bluet’ ‘Flor de mi jardín’ de Guido Da Verona, cuya historia quise adaptarme» (Rivera 1937, 37).

las protagonistas de su atractivo físico. Al igual que María Rivera, Mimí Blulette se transforma en bailarina y vedette, como forma de desarrollar una actividad lucrativa ligada con su cuerpo.⁸ Podemos incluso encontrar pasajes muy similares en los que las protagonistas conocen por primera vez la experiencia simultánea de la sexualidad unida al enamoramiento:

Durante dos días y dos noches le entregó inagotablemente su cuerpo, le envolvió en sus enmarañados cabellos, le estrechó entre sus brazos tenaces, se contorsionó con él hasta el delirio, con desesperada felicidad, pareciéndole que cada aspiración de alegría debía dejar en sus facciones una huella de perpetuo goce. (Guido da Verona 1926, 122)

Perdí la noción del tiempo en medio de un loco y continuo placer. A cada nueva entrega él volvía a acariciarme con una suavidad tal que me enardecía tanto o más que con sus arrestos de hombre primitivo. Entonces mi boca buscaba anhelante la suya, sus ojos, sus manos, sus cabellos; lo besaba todo invadida de un fuego interior desconocido que me impelía a darme íntegramente a él buscando el contacto de su piel ardorosa y velluda. (Rivera 1937, 31-2)

Si el vocabulario y los tópicos de la sensualidad y el amor son muy similares entre estas dos obras, *Friné Criolla* se desmarca tanto en la forma autobiográfica como en los comentarios que suma a su historia, acerca de la moralidad de la sociedad y su posición paradójica respecto a ésta. La narradora tiene perfectamente claro que los hombres que la adoran en el teatro y que la seducen fuera de él no la presentarían públicamente como pareja; ella sabe que su rol es tanto esencial como periférico, en la sociedad capitalina de clase media.

Así, los citados pasajes vívidamente sensuales están acompañados de comentarios que explicitan, a la vez, la conciencia de que su vida sexual es condenable bajo la moral de su entorno y un fuerte orgullo por haberse deshecho de las limitaciones de esa moral.⁹ El discurso se jacta de ser abiertamente escandaloso:

Los imbéciles y los viciosos, para disculpar sus faltas, dicen que las cometen por divagar sus penas: pero como yo no me parezco a unos, ni a otros, les confieso francamente que todos mis actos,

⁸ «¡Mimí Blulette! ¡Mimí Blulette!... Había sido la belleza y la música de los escenarios de la capital; había regalado su desnudez, rociada de brillantes, en los teatros de la ciudad nocturna, donde una danza impúdica se convierte en el afrodisíaco de todos los brazos» (Guido da Verona 1926, 223).

⁹ «me desnudé y con cantos tropicales y rumbas lujuriosas les dí por unos instantes la visión de las épocas remotas en que se ignoraba el odioso pudor» (Rivera 1937, 84).

hasta los más abominables, han sido dictados por mi instinto y aprobados por mi cabeza, lo cual quiere decir que mi dón de iniciativa ha encontrado un poderoso factor en mi conciencia para llevar a cabo los ataques a la moral que he cometido y que voy a narrar ahora: Suplico a las personas viejas, feas y timoradas, que se abstengan de leer lo que sigue porque es muy obsceno. Los y las adolescentes, pueden continuar porque forma parte de la educación socialista. (82)

Observamos en este fragmento un agudo sentido del humor, unido a la ironía y el cinismo de la narradora, quien opone sus acciones y creencias a las de la población 'timorata' e hipócrita que la rodea. En un fragmento particularmente elocuente, la autora enumera todas las cosas en las que ella «cree ciegamente» porque «es muy ingenua»: entre ellas, «en la sinceridad de la sonrisa de las meretrices; en la fidelidad de mi amante; en la autenticidad de los nombres de las artistas y las hetaíras» (8). También en la honradez de los políticos y su pureza de principios, la moral de los aristócratas, las buenas intenciones de los 'gringos' hacia los mexicanos, «el mejoramiento efectivo de las clases trabajadoras; en el sacrificio de los pobres revolucionarios que viven en miserables palacios y viajan en humildes Cadillac» (10). Es decir, su mirada irónica se extiende desde su medio inmediato -el espectáculo y las relaciones de intercambio entre hombres y mujeres- hasta su entorno extendido -el caótico escenario político del México posrevolucionario y hasta sus complejas relaciones con el país vecino.

Buena parte del sentido del humor y del autonombrado cinismo de la autora se transmite en los numerosos momentos en que admite, sin una sombra de vergüenza, disfrutar la mirada de los hombres, su adoración, los aplausos, los gritos, los ruegos de repetición al final de sus espectáculos.

María Rivera era una diva en toda la extensión de la palabra, y es esta afición por la presencia pública que nos permite comprender los siguientes pasos en su desarrollo profesional e identitario.

3 Del agua purificadora

A finales de los años treinta, quien antes fuera anunciada al centro de la página de espectáculos como «la escultural Friné Criolla», «la excepcional», «la estrella» comienza a ser mencionada en las páginas de deportes como «la artista de revistas, escritora y formidable deportista campeona de natación» («Campeona de natación» 1938).

María Rivera estaba en proceso de realizar la fabulosa transición de bailarina y cantante de teatro de revista a nadadora profesional. Ya aparecía, por momentos, la pasión por la natación en su autobiografía *Friné Criolla*, si bien ligada siempre a su desbordante sexualidad:

He cruzado a nado una laguna que mide doce kilómetros aproximadamente, la de Catemaco, en el Estado de Veracruz, y después de haber recibido los honores que me tributó el pueblo entero, me adjudiqué como premio, al más hermoso habitante del lugar, que se me presentó con una pequeña trusa de baño ostentando su figura verdaderamente apolina. (Rivera 1937, 85)

Un par de párrafos después encontramos la descripción vívida de una noche en la que el personaje «se da al mar»: se sumerge desnuda y se deja recorrer por las olas como si se tratara de un amante. Es claro, desde este primer texto, que la relación de la tiple con el agua es, por lo menos, íntima.

Pues bien, si hemos de creer lo dicho en el citado artículo de 1924 sobre la joven Rivera que desembarca en México a sus escasos veintidós años, esto significa que para 1940 ella se estaría acercando a la cuarentena. No es difícil imaginar que a partir de cierto momento se haya planteado la posibilidad de redirigir su camino profesional de forma que no dependiera única y exclusivamente de su atractivo sexual.

María Rivera parece haber hallado una segunda manera de conservar tanto su independencia económica como su fama y presencia pública, a través del uso de su cuerpo, esta vez por medio del deporte. Y para esta segunda etapa de su trayectoria también redacta una sintética autobiografía: *Flor en el agua*. Una vez más, el libro no indica su año de publicación -ni, en este caso, la editorial que lo elaboró-, pero gracias a una nota del 29 de junio de 1945, sabemos que su aparición no antecede por mucho esta fecha:

Hasta nuestra mesa de redacción nos llegó un ejemplar del libro 'Flor en el Agua', donde nos relata a grandes rasgos algunos de sus más apasionantes reflejos de su vida, la famosa campeona nacional de natación: MARÍA RIVERA. (Eclair 1945)

Flor en el agua comparte con *Friné Criolla* las características prototípicas de un relato autobiográfico, y se presenta a la lectura como la continuación del primer libro, siguiendo todavía cronológicamente los eventos de la vida de su autora. La lectura en conjunto de ambos relatos parece sugerir una identidad que ha entrado en crisis. De acuerdo con Arfuch (2007, 206), frente a la crisis «la 'identidad' aparece a la vez como escape de la incertidumbre y como afirmación ontológica en términos de 'proyecto o postulado' más que como definición y acabamiento». De esta manera, podemos leer *Flor en el agua* como un intento de reconstituir, a través de un proyecto (en este caso, profesional), una identidad descolocada como resultado de una crisis.

Al igual que *Friné Criolla*, *Flor en el agua* luce en su portada una fotografía de la autora, en esta ocasión posando acostada, con un traje de baño y tacones blancos. El libro es presentado por Manuel

M. Reynoso, quien firma unas cuantas páginas tituladas «Hall». En ellas, él otorga a esta nueva obra de María Rivera los elogios clásicos reservados a la escritura femenina ('emotivo', 'emocional', 'palabra lírica y amorosa') y también lo contrasta duramente con el volumen que lo precede:

El presente libro -más que su 'Friné Criolla'- demuestra ya, en el fondo de sus emotivas márgenes, a la auténtica María Rivera: la que no solamente fué carne espléndida y urgente; ni simple historia frívola de romanticismos opulentos; ni apasionado drama erótico que sabe irse con la música de la fiesta báquica y maldita, etc., sino espíritu [...] realmente es doble, triple, cuádruple o múltiple la virtud que se obtiene cuando -como le pudo acontecer venturosamente a María Rivera- se logra sacar ileso, por inmaculado, al espíritu de las charcas de la sangre trágica, de los pantanos de los vicios mundanales y de las farsas, de las atmósferas corrompidas que dan siempre los valores falsos en todo género y en toda época. (Rivera 1945, 6)

Estos párrafos de condena moral al pasado de tiple de María Rivera establecen el tono y, en buena medida, el propósito de *Flor en el agua*. La crisis que habría provocado el abandono del personaje de Friné Criolla (y su dura reprobación) no es relatada ni en la primera ni en la segunda parte de la autobiografía de Rivera. Su presencia en el texto aparece como una cicatriz: asistimos únicamente al relato de cómo la crisis fue superada, y la identidad reconstruida a partir de un nuevo proyecto de vida.

La anécdota que abre el libro, sobre cómo y por qué María Rivera retomó la natación, busca trazar un contraste radical con la identidad de la vedette cínica y desinhibida que habíamos encontrado en *Friné Criolla*:

Y no sólo mi organismo reaccionó a los efectos bienhechores del deporte y el amor unidos, sino que el aspecto específico de mi naturaleza varió totalmente. Los actos que me parecían sin importancia por ser comunes y corrientes en el medio en que viví durante largos años, después me parecieron de una monstruosidad terrible y no acertaba a comprender cómo pude haberlos efectuado. (13)

La María Rivera nadadora busca redención y purificación a través del agua: si se plantea cruzar a nado el enorme lago de Chapala, no es para buscar la gloria y el aplauso del público, sino porque «en su inmensidad sepultaría yo a la bataclana... allá quedaría, entre la blanca espuma, con todas sus extravagancias y sus oropeles...» (14). Así, aunque a la base sus actividades como nadadora la proveen de una buena parte de los mismos beneficios que su vida de artista

escénica –presencia pública y admiración, estabilidad financiera, lujos–, como nadadora profesional María Rivera puede eludir la condena moral que siempre acompañaba la profesión de vedette, y puede construir un relato alrededor de su profesión que la enarbole como la representación de una figura femenina admirable.

El personaje de *Flor en el agua*, entonces, no comparte la visión crítica de la Friné Criolla, ni tampoco su oposición a las normas sociales desde una posición de paria; al contrario, encontramos en esta nueva autobiografía una María Rivera que se dice sacrificada, devota, cercana al pueblo mexicano y profundamente patriótica.

De las expresiones paganas de *Friné Criolla*¹⁰ pasamos a una devoción cristiana:

Y realmente la noche estaba imponentemente oscura; pero eso me permitió ver los miles y miles de estrellas que se extendían en el firmamento, como piedras preciosas incrustadas en el fúlgido manto con que Dios se revistió para velar por mí. ¡Sentía su presencia! Me invadía una dulce beatitud inconmensurable: como si hubiera encontrado, al fin, la aptitud perfecta para desbordar mi romanticismo plenamente y procurar a mi cuerpo la caricia integral, sólo obtenida al contacto con esa agua vivificante. (41)

Esta recién hallada religiosidad entra en cercano diálogo con la identidad de la María Rivera nadadora como profundamente devota, también, a su pueblo. El inicio del libro relata un breve encuentro entre Rivera y el entonces presidente de México, Lázaro Cárdenas; tras comparar su mirada severa pero apacible con la de Jesucristo, la narradora lo describe como una especie de mesías destinado a liberar al pueblo mexicano de la corrupción y la explotación.

Asimismo, la voz narrativa de *Flor en el agua* oscila entre justificar sus hazañas deportivas como impulsadas por un ansia de admiración –lo que evoca claramente a la etapa de tiple de Rivera–,¹¹ y pensarlas como una especie de sacrificio por el pueblo mexicano.

10 Dos ejemplos de las cuales son los siguientes fragmentos: «Imagínense ustedes un cuerpo estatuario, fuerte y peludo como de gladiador romano. Nó. De gladiador romano es poco. De hombre Dios; pero no de esos Dioses lánguidos y demacrados que infunden pavor en las penumbras de las Iglesias, sino un arrogante Dios Pagano» (Rivera 1937, 77); «Ni los más buscados enervantes son capaces de incendiar la sangre en fuego inextinguible, como el sol, Dios de la creación. [...] En olocausto a él, bajo sus quemantes rayos, y sobre mi fantástica piedra, oficié devotamente. Donde veía yo un ser digno de mi rito, me detenía o me sentaba a él distraidamente. Mi traje de baño y lo que éste dejaba ver, obraban lo demás» (87).

11 «Todo ésto, lo veía yo como si fuera una película en la que aspiraba obtener el papel de estrella. 'Ahora no me ven, -decía para mí- nadie vino a esperarme; (¿cómo, si no sabían que había llegado?) pero dentro de poco, los maravillaré con mis proezas'. Y me regocijaba con ese pensamiento» (Rivera 1945, 58).

Hacia la mitad de este relato autobiográfico, María Rivera decide viajar a Estados Unidos para continuar retando nadadores en su recién hallado estatus de campeona nacional de natación. A su llegada a Hollywood, coloca en un monte un pequeño altar a la Virgen de Guadalupe y le pide que la ayude a conseguir competencias de natación:

para que toda esta gente (y miraba hacia el caserío que se extendía ante mi vista abarcando Hollywood, Los Angeles, Beverly Hills) se dé cuenta de que mi raza, que es la tuya también, porque eres mexicana, es fuerte y deje de menospreciarla. ¡Si pudiera lograr que hubiera un paréntesis en la vida de esos trabajadores, (y miraba a unos peones compatriotas que excavaban una calle cercana), en que levantarán la humillada cabeza y les dijieran a sus compañeros americanos: “Nuestra Campeona les ganó a los de ustedes”, me sentiría dichosa! ¡Has que se imponga el prestigio de tu raza por medio de mi humilde persona! Arrostraré gustosa todos los peligros con tal de realizar tus designios. Mi vida le pertenece a México; ¡Te pertenece a ti, Virgen Santísima de Guadalupe! (83)

Así es como Rivera entrelaza religiosidad y patriotismo, buscando de esta forma identificarse con dos de los valores más hegemónicos de la mexicanidad posrevolucionaria. Sigue sin encarnar ninguna de las formas de feminidad socialmente sancionadas en la época (la madre o la santa), pero desde una identidad profesional redirigida, busca acercarse estratégicamente a un discurso que idealmente la dotaría de una aprobación pública estable y duradera. Más adelante, cuando relata su hazaña al cruzar la bahía de Oakland, Rivera declara apasionadamente:

No era mi vanidad halagada la que hacía regocijarse mi corazón y encenderse mi sangre en un fervoroso anhelo de triunfo, sino algo más entrañable: mi patriotismo. (Rivera 1945, 108)

Aun con estos importantes cambios, se reconoce la misma voz narrativa en ambas obras, envuelta en una identidad dúctil. Quedan sin duda rastros de la vedette Friné Criolla en el personaje y el discurso de la nadadora: aparecen de pronto hábitos bohemios, presentes por ejemplo cuando Rivera cuenta que en su fiesta de despedida previa a su viaje a Estados Unidos, bebió tanto que sufrió al día siguiente todo el trayecto en tren, incapaz de comer, beber o dormir.

La descripción de este trayecto, llena de personajes coloridos, también guarda el sentido del humor que estaba tan presente en *Friné Criolla*. Lo mismo ocurre con las breves fichas descriptivas de todos los actores y actrices famosos que María Rivera tuvo el gusto (o el

disgusto) de conocer en Hollywood (Charles Boyer, Bette Davis, Edward G. Robinson y George O'Brien).¹²

Persiste, también, la conciencia de que es la necesidad económica lo que impulsa a las mujeres a la explotación, ya sea por la prostitución o por el matrimonio, cuando María Rivera elogia la prosperidad y la cultura del trabajo estadounidenses:

El trabajo ha abolido la esclavitud de los lupanares, mil veces peor que la de los serrallos; ha suprimido la miseria de los hogares; ha emancipado a las mujeres de su condición de incubadoras humanas y las ha convertido en compañeras del hombre. (96)

A pesar de las numerosas veces en que la autora enfatiza no vanagloriarse de sus éxitos, la estructura de *Flor en el agua* parece sugerir lo contrario: el periodo narrado en este texto concluye con los festejos que la comunidad mexicana y los oficiales estadounidenses ofrecen a María Rivera tras su hazaña de atravesar la bahía. La autora firma su manuscrito en Hollywood, septiembre de 1940. Tal como *Friné Criolla*, *Flor en el agua* está escrito desde la cúspide del éxito,¹³ y no narra más que un camino de subida.

Sin embargo, la presencia en periódicos de María Rivera sugiere que su carrera como nadadora profesional no continuó más allá de 1942. Después de sus hazañas deportivas en Estados Unidos y luego de la publicación de *Flor en el agua*, María Rivera desciende de la escena pública y deviene una figura más del recuerdo de una escena teatral ya profundamente transformada para la segunda mitad del XX.

4 **María Rivera frente a su recuerdo**

La lectura de los dos relatos de Rivera muestra, como lo hemos visto, la construcción y reconstrucción de una identidad a través de la narrativa; pero también es claro, a través de varios fragmentos y en el gesto mismo de publicar estas obras en momentos clave de su vida,

¹² Sobre Edward G. Robinson, la autora escribe: «Los hombres gordos y feos, no me interesan por muy buenos actores que sean y como supongo que a mis gentiles lectoras les pasará lo mismo, me abstengo de hacer comentarios a propósito de mi presentación con dicho rubicundo mister» (Rivera 1945, 70).

¹³ Por demás, también patente en los periódicos de la época: «Después de su última hazaña, al cruzar a nado la bahía de Oakland, María Rivera, la extraordinaria nadadora de gran fondo, ha sido objeto de innumerables homenajes y atenciones en Estados Unidos. Aquí aparece la gran deportista recibiendo, de manos del señor Warren Shannon, Mayor de San Francisco, las llaves de esa ciudad» («Después de su última hazaña...» 1940). Véanse, en general, las páginas de deportes de *El Nacional* de junio a noviembre de 1940. Esta publicación, que la había patrocinado para sus competencias mexicanas, sigue también de cerca las hazañas de la nadadora en Estados Unidos.

que estas autobiografías buscan la creación de una identidad que perdure en el tiempo, buscan incidir en la memoria colectiva.

En 1963 aparece una segunda edición de *Friné Criolla*. Las palabras de la autora en una nota que abre el libro son las únicas noticias que logramos hallar de ella en las últimas décadas del siglo. En estas líneas, Rivera justifica la reedición de su libro autobiográfico aludiendo a la fascinación del público por la obra:

empezaron a llamarme numerosas personas de ambos sexos, más de 100 por día, [...] para pedirme que hiciera una nueva edición de mi libro *Friné Criolla* ya que las anteriores estaban completamente agotadas en las librerías. Esto mismo me lo habían sugerido ya famosos intelectuales. (Rivera 1963, 6)

Siempre fiel a su pasión por la atención pública, María Rivera introduce cambios significativos en esta segunda edición. Uno de estos cambios es la inclusión (al final del libro) de la crónica realizada por el Ing. Elías L. Torres, «Cómo han hecho el amor los presidentes», publicada originalmente en *Sucesos para todos* el 23 de marzo de 1937. En la edición de 1963 de *Friné Criolla*, el título aparece con una ligera modificación: «Cómo le han hecho el amor los presidentes a María Rivera [énfasis añadido]». En su versión original, este artículo aparecía acompañado de dos fotografías de la artista, una de ellas al lado de una nota manuscrita que dice «El Ing. Torres me pidió los datos históricos de mis entrevistas presidenciales; y he quedado encantada de la verdad y belleza con que las escribió. Gracias, amigo mío, muchas gracias» (Torres 1937, 28), como para aportar un sello de validez de lo relatado, de la mano de la protagonista misma. Este apéndice a *Friné Criolla* dota al libro de un testimonio más que se suma al de la autora, y al hacer referencia a la escena política, colabora con el tono escandaloso del libro, sin duda uno de los factores que más interesaban al público lector.

El segundo y más importante cambio es la adición de diez páginas al final (102-12) que actualizan la historia y la trayectoria de Rivera hasta el momento de esta nueva edición. Están conformadas por breves anécdotas, de nuevo en el estilo modernista del relato original –por ejemplo, la primera de ellas describe un par de cisnes del lago de Chapultepec– y retoman el gozo corporal que caracterizaba a Friné Criolla desde su primera publicación.¹⁴ Estos fragmentos cuentan de un par de amoríos no incluidos antes, con un gran sentido del

¹⁴ «Toda esa especie de salvajismo que llevo en las venas habló dentro de mí y me lancé fuera del coche para que el agua me cayera encima, [...]. Mi cuerpo, apenas cubierto por un ligero vestido (no uso ropa interior por imitar a las antiguas griegas que tampoco la usaban) recibí gozoso el soberbio duchazo y mi boca reía con una loca alegría de bacante feliz...» (Rivera 1963, 102).

humor; narran las últimas giras de su carrera escénica; e incluyen una vehemente nota sobre los sueños de trascendencia de su autora:

¡Oh, mis pequeños amiguitos!... Cuando sean viejos podrán olvidarse de las cantantes, de las bailarinas y hasta de sus favoritas del cine actual; pero mi desnudo cuerpo que les ha quitado el sueño tantas noches ¡no lo olvidarán jamás!... Cuando yo muera mi nombre pasará de padres a hijos con sigilo de pecado, pero también con esa emoción que conmueve y enciende a los hombres; que forma mundos y que agita átomos. (Rivera 1963, 109)

Finalmente, en el último de sus textos editados, Rivera elige volver a encarnar a la Friné Criolla del cabaret para asegurar su trascendencia como imagen pública. Este gesto tiene particular interés si lo situamos en un momento en el que el cabaret como ella lo había conocido estaba en plena decadencia. Durante los años cuarenta y cincuenta, la escena de la vida nocturna de la Ciudad de México había sido objeto de una campaña mediática (en particular en los periódicos de la capital y en el cine) que buscaba retratarla como un espacio de vicio y degeneración, asociando al cabaret con el burdel y a la bailarina con la prostituta, desde un tono clasista y moralizante (Pulido Llano 2016). Esto formaba parte de una serie de políticas públicas de la ciudad que buscaban controlar mejor las prácticas sociales para construir una imagen más pulcra y cosmopolita de la capital mexicana. Como resultado también del traslado de los mayores talentos a la industria cinematográfica (durante lo que se conoce como la Época de Oro del cine mexicano), así como del inicio de las transmisiones por televisión, la capital presenció la transformación, clausura o demolición de numerosos escenarios que antes habían sido centrales en su vida nocturna. Para 1963, el mundo en el que se desarrollaba la historia de *Friné Criolla* ya pertenecía al pasado, con lo que podemos interpretar la reedición de su libro autobiográfico como un gesto de memoria por parte de su autora.

La marca de María Rivera en la escena pública mexicana ha sido, como su figura, ambivalente e inestable. Por momentos personaje principal, desaparecida la década siguiente. Recordada como tiple a veces, como deportista otras, perdida en el olvido en ciertos contextos.

Su obra escrita, en particular *Friné Criolla*, no tiene únicamente un valor histórico, sino también literario. Es este un ángulo de lectura sobre el que resta mucho por trabajar. La puesta en contexto del personaje de María Rivera y de sus dos obras autobiográficas nos permite comprenderla como un caso de estudio de las trayectorias que se ofrecían a las mujeres de clase media a baja en el ámbito urbano del México de la posrevolución. Tal y como la autora lo relata, con todas sus letras, a las opciones de vida tradicionales (matrimonio y santidad) se estaban sumando, poco a poco, con la llegada de

las dinámicas de la modernidad al país, nuevas posibilidades profesionales para las mujeres.

Es importante reconocer su desarrollo profesional no únicamente como una opción emancipadora, sino también como una pieza en el entramado de la explotación de las mujeres: para que existieran las beatas, eran necesarias las meretrices; para conservar la santidad del hogar, se necesitaba de su contraparte en los burdeles. La autonomía financiera de mujeres como María Rivera venía de la mano con su explotación sexual, y el relato de *Friné Criolla* lo deja perfectamente claro. Una lectura de la trayectoria relatada por Rivera en su autobiografía como la de una feminista en pos de su emancipación sería reduccionista por lo menos, si no históricamente falsa.

La recuperación de relatos como el de María Rivera nos permite conocer algunas de las estrategias halladas por las mujeres en la historia mexicana, para intentar huir de ciertos mandatos de género, para intentar decidir de sus propias vidas –aún a un alto costo–, para adaptarse a las cambiantes exigencias de su entorno. Rivera jugó en el delicado equilibrio del teatro de revista –entre forma de arte y espectáculo pornográfico–, manejó hábilmente una identidad de artista e intérprete, después encontró el mundo del deporte y se adaptó a sus exigencias, modificó su figura pública para adaptarse a lo que el pueblo mexicano podía abiertamente –ya no en la penumbra de un teatro– admirar y aplaudir. En su identidad dúctil vemos un ejemplo de la creatividad y del sacrificio exigidos de las mujeres mexicanas para gozar de una relativa (y siempre vulnerable) autonomía corporal y financiera.

Bibliografía

- Alzate, G.A (2013). «El revés de la historia: el cabaret político mexicano». *Lectures du Genre*, 11, 87-97. https://lecturesdugenre.fr/wp-content/uploads/2019/03/8.-alzate_r11.pdf.
- «Apolo» (1939a). *El Nacional*, 15 marzo 1939, 6.
- «Apolo» (1939b). *El Nacional*, 26 marzo 1939, 6.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- «Campeona de natación» (1938). *El Porvenir*, 19 octubre 1938, 7.
- Cano, G. (2013). «Debates en torno al sufragio y a la ciudadanía de las mujeres en México». *Estudios sociológicos*, 31, 7-20.
- «Después de su última hazaña...» (1940). *El Nacional*, 8 octubre 1940, 2.
- Eclairé, R. (1945). «Detrás de la pantalla». *El Nacional*, 29 junio 1945, 3.
- Guido da Verona [Guido Abramo Verona] (1926). *Mimi Bluettes, flor de mi jardín*. *Novela*. Trad. de A. Sapela. 3a ed. Madrid: Editorial Mundo Latino. Trad. de: *Mimi Bluettes, fiore del mio giardino*. Milano: Baldini e Castoldi, 1916.
- Hernández Morales, J.M. (2012). *Ave fénix. La historia del teatro popular mexicano: historia, clímax y ocaso del teatro de revista en México* [tesis de licenciatura]. México: UNAM.
- «Hoy en el Apolo» (1939). *El Nacional*, 20 abril 1939, 6.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Marco (1924). «María Rivera, la Artista Soñadora e Ingénua, que Pronto Aparecerá en Nuestros Teatros». *El Demócrata*, 28 septiembre 1924, 9.
- Monsiváis, C. (1986). *Amor perdido*. México: Lecturas Mexicanas.
- Monsiváis, C. (2016). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- Pulido Llano, G. (2016). *El mapa 'rojo' del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950*. México: INAH.
- Rashkin, E.J.; Hernández Palacios, E. (eds) (2019). *Luz rebelde: mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial.
- Rivera, M. (1937). *Friné Criolla*. México: s.e.
- Rivera, M. (1945). *Flor en el agua*. México: s.e.
- Rivera, M. (1963). *Friné Criolla*. México: Imprenta Manuel León Sánchez.
- Sluis, A. (2016). *Deco Body, Deco City. Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Torres, E. (1937). «Cómo han hecho el amor los presidentes». *Sucesos para todos*, 23 marzo 1937, 28, 75 y 83.
- «Una tiple cuenta su vida!» (1938). *Mujeres y Deportes*, 12 febrero 1938, 22.
- Vaughan, M.K. (2000). «Modernizing Patriarchy. State Policies, Rural Households, and Women in Mexico, 1930-1940». Dore, E.; Molyneux, M. (eds), *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*. Durham: Duke University Press, 194-214.

**Donne e violenza nella stampa femminile
in ambito iberico (XIX-XX)**

Introducció

Cèlia Nadal Pasqual
Università per Stranieri di Siena, Italia

Els dies 11 i 12 de maig del 2023 es portà a terme, a la Università per Stranieri di Siena, el congrés internacional *Rappresentazione della violenza e scrittura delle donne: memoria, mediazione, scuola*.¹ Es tract  d'una ocasió per aplegar, a partir de tradicions i àmbits diferents, un afany comú en torn a la necessitat d'analitzar dos fenòmens –i de fer-ho de manera 'coordinada', tal com indica la conjunció en el títol mateix. Parlam, d'una banda, dels elements històrics que

1 El congrés fous organitzat pel projecte de recerca GenViPreF (MICIN/AEI/10.13039/50110001103) amb seu principal a la UB amb col·laboració amb la *Delega rettorale alla formazione degli insegnanti e ai rapporti per le scuole* (M. Marrucci, Unistrasi) i es desenvolupà sota la direcció del comit  cientific format per Francesco Ardolino, Pietro Cataldi, Maria Xesús Lama López, Elena Losada Soler, Marianna Marrucci i Cèlia Nadal Pasqual. Compt  amb la contribució del Dipartimento di Studi Umanistici de la Unistrasi i de la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya a Itàlia, aix  com amb el patrocini de l'Associazione Italiana di Studi Catalani (AISC) i de Mod Scuola. El programa i la informació són consultables en línia: https://www.unistrasi.it/1/725/7608/Rappresentazione_della_violenza_e_scrittura_delle_donne_memoria,_mediazione,_scuola.htm.

han marcat l'escriptura de les dones (de les dinàmiques de marginació del gran cànon als espais editorials tot passant per la categoria de la figura autorial) i, de l'altra, de les maneres en què aquesta escriptura ha tractat la representació de la violència, ja sigui de tipus sexual, institucional, bèl·lica o de gènere; amb particular atenció a la construcció de la memòria, de l'imaginari i de les formes de transmissió. És clar que, començant pels motius ja esmentats, l'escriptura de les dones s'ha desenvolupat bàsicament en un context que, en si mateix, no podem sinó considerar hostil, farcit de violència epistèmica, simbòlica o concreta, i que aquesta circumstància marca el lligam entre els dos sintagmes del plantejament inicial.

La secció d'articles que poden llegir-se a continuació, firmats per Ardolino, Lama, Losada, Nadal, i Siviero, insisteixen en la cruïlla de la trobada sienesa i en perpetuen altres elements de continuïtat, com l'aproximació comparativa i plurilingüe, ara situada en el camp dels estudis d'àrea que conforma l'esguard iberista, així com la restricció a dos grans segles de la modernitat cabdals per a la premsa femenina, o sigui, el XIX i el XX. Amb tot, aquest conjunt de contribucions és fruit d'un programa de treball que va molt més enllà de l'ocasió a què m'he referit, i que tanmateix mereixia ser anomenada per tal de subratllar el caràcter internacional de l'empresa i, concretament, els seus lligams amb Itàlia. L'empresa intel·lectual o projecte de recerca es reconeix sota el títol *Género, violencia y representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)*, (GenViPreF) i es desenvolupa sota la direcció d'Elena Losada Soler i María Xesús Lama López de la Universitat de Barcelona.

El present monogràfic, *Donne e violenza nella stampa femminile in ambito iberico (XIX-XX)*, amb exemples de la literatura catalana, castellana i gallega, consta de cinc articles sobre què vol dir escriure per una dona en aquest context i sobre les diferents filtres de violència que s'hi relacionen. A «Matilde Cherner y las ambigüedades de un discurso pionero. Los artículos de *La Ilustración de la Mujer* (1875) y la novela *María Magdalena* (1880)», Elena Losada parla de la dificultat de 'col·locació' de la dona escriptora, no només perquè Cherner escriu sota pseudònim masculí (una estratègia comuna en moltes de les autores cridades en causa, com Caterina Albert / Víctor Català i Palmira Ventós / Felip Palmira), sinó perquè, tot i haver publicat una novel·la palesament coratjosa sobre la prostitució, contradiu aquest coratge amb el discurs molt més tou i ambigu dels seus articles a *La Ilustración de la Mujer*. En aquestes notes de premsa, per contrast, tendeix a reproduir estereotips i a velar la violència contra les dones o, com diu Losada, a representar-la de manera opaca. Dues firmes, dos mitjans i dues intensitats ideològiques.

Una altra modalitat de la representació de la violència que es relaciona amb la introjecció per part de les dones del pensament dominant és analitzada per Donatella Siviero a «La violencia subliminale

contro le donne in *Flores y Perlas* (1883-1884), una revista del e per il *bello sexo*: due casi». En aquesta ocasió, es posa de manifest la contradicció entre l'estil de vida d'algunes escriptores (definit com a pioner pel simple fet d'escriure i de publicar en un context on aquesta activitat era menys que òbvia) amb la transmissió, a través dels seus articles, de la violència subliminal d'un model de dona sotmesa. Siviero aprofundeix la recerca en un context, el de la premsa espanyola del segle XIX, encara restrictiu pel que fa al desplegament del pensament dissident.

María Xesús Lama López, en canvi, mostra un cas de viatge de l'«autocensura a la ironia» en el seu article sobre «¿Autocensura o ironía? La retórica del silencio en “Las literatas” de Rosalía de Castro». L'objecte d'estudi és «Las literatas. Carta a Eduarda» (1865), que l'autora publica primerament a *Almanaque de Galicia* i en la qual reflexiona sobre la pràctica de l'escriptura femenina; per això resulta eficaç la problematització d'alguns elements de la seva presumpta natura autobiogràfica. Silencis i convencions, però també ironia i ficcionalitat, resulten interpretables com a estratègies de resistència en un text ideològicament emancipador, que té com a finalitat la transmissió d'un canviament positiu a favor de les dones.

Pel que fa a la recepció de l'escriptura de les dones, i en àmbit català, Francesco Ardolino exposa la producció d'una altra escriptora mereixedora d'atenció («La voce sommersa di Felip Palma») i formula una interessant tesi de treball sobre l'especificitat de la producció de les dones de l'època com a filó de sortida del Naturalisme, que es podria inferir a partir de diverses estratègies i vies de fuga respecte a un model estètic preestablert i masculí. Finalment, Cèlia Nadal, amb «'No és un llibre de convenció per a damisel·les'. Literatura i dones al tombant del segle XX. Un exemple de *Feminal*», parteix d'una ressenya al recull de narracions *Caires vius* de Víctor Català publicada a *Feminal* el 1907 i s'interroga sobre els mecanismes de la difícil inserció de les dones en el sistema literari, així com sobre la premsa femenina (concretament, la revista dirigida per Carme Karr) com a espai segregat però alhora 'segur' i públic.

¿Autocensura o ironía? La retórica del silencio en «Las literatas» de Rosalía de Castro

María Xesús Lama López
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article studies the textual strategies used by Rosalía de Castro in “Las literatas” to denounce the structural and epistemic violence suffered by women writers and to defend their right to participate in the public sphere through literary activity. The text appears in a peculiar context, a year after street demonstrations by seminarians prevented the publication of another article of hers in the same *Almanaque para la Juventud Elegante*. This article, addressing the general theme of the silencing imposed on women, exposes their reaction to any kind of pressure: to continue writing and publishing. The splitting of the narratorial voice to show an excinded, dialogic and even incoherent or contradictory authorial self continues a tradition initiated by Romantic women authors to generate fissures in a model of femininity disciplined within the limits of the space assigned to them.

Keywords Nineteenth century literature. Rosalía de Castro. Structural violence. Epistemic violence. Women writing.

Índice 1 Una polemista de almanaque. – 2 Autoría dialógica contra la violencia estructural. – 3 Estrategias de resistencia a la violencia estructural y epistémica. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2024-02-22
Accepted 2024-05-02
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Lama López | 4.0



Citation Lama López, M.X. (2024). “¿Autocensura o ironía? La retórica del silencio en «Las literatas» de Rosalía de Castro”. *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-18] 139-156.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/007

1 Una polemista de almanaque

Rosalía de Castro presenta «Las literatas. Carta a Eduarda» (1865) por primera vez en el *Almanaque de Galicia para el uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país* para 1866 editado por el impresor Soto Freire en Lugo. Se trata de una publicación anual aparentemente concebida con una función práctica de carácter general: los almanaques incluían información como la previsión del tiempo, las fechas adecuadas para labores agrícolas o tablas de mareas y el ciclo lunar, pero también podían incluir contenidos literarios y artículos informativos sobre temas diversos. En este caso, la dedicatoria del editor demuestra que tiene una clara orientación provincialista y que se dirige a un público eminentemente femenino al que se pretende ilustrar, al tiempo que aspira a cultivar su orgullo de país:

Bellas y simpáticas paisanas: tres años hace que acogéis bajo vuestra especial protección el ALMANAQUE; con ella estimulasteis a los escritores gallegos y la literatura provincial aspira de nuevo animación y vida.

Ved desde entonces cuantos nombres aparecen anualmente en este palenque, que tanta gloria les promete. Ved también la HISTORIA DE GALICIA, comenzada bajo buenos auspicios por el ilustre Murguía, y por doquier observada las consecuencias de vuestra influencia poderosa.

Aceptad otra vez este nuevo ALMANAQUE. No ceséis nunca de proteger todo lo que a vuestra patria se refiera, y no dudéis de la constante gratitud de vuestro paisano,

EL EDITOR

Hoy puede parecer sorprendente el poder que parece otorgarse al público femenino como sostén y estímulo para la cultura del país, pero de hecho la publicación se mantiene durante seis años y los tres números conservados (1864, 1865 y 1868) parecen indicar una ampliación constante en el número de colaboradores, con la progresiva incorporación de mujeres escritoras. Se trata, por tanto de una publicación periódica singular, puesto que su periodicidad es anual, pero puede considerarse próxima a la llamada ‘prensa femenina’ en cuanto se escoge prioritariamente al público femenino como destinatario. En el calendario para 1865, publicado a finales de 1864, Rosalía

Este trabajo de investigación se ha llevado a cabo dentro del marco del proyecto *Género, violencia y representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)* PID2020-113138GB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

de Castro era la única mujer y colaboraba con un cantar popular en gallego.¹ Parece que ese mismo año fue cuando su colaboración en el calendario de Soto Freire despertó una fuerte polémica alrededor de un texto que no pudo ser publicado y que se perdió para siempre: «El codio». Con ese nombre se conocían los seminaristas pobres y, anunciada la publicación del artículo con ese título en un prospecto del editor, se arma tal tumulto, con unos doscientos seminaristas manifestándose y apedreando la imprenta, que merece comentarios en dos diarios de la capital: *El Contemporáneo* y *La Iberia* (Álvarez Ruíz de Ojeda 2008).² Al año siguiente, sin embargo, su colaboración aumenta significativamente y va acompañada de otras cuatro firmas femeninas, tal como recoge el índice: «Señoras: Doña Emilia Calé de Quintero, *Esperanza*, Doña Rosalía Castro de Murguía; Señoritas: Doña Clara Corral, Doña Narcisa Perez Reollo» (Soto Freire 1865, 1). Todos los demás colaboradores son 'Señores': Amado, Aróstegui, Banante, Barros Sibelo, Braña, Casares, Cuveiro, López de la Vega, Murguía, Rodríguez... y muchos otros. Es en este número donde aparece la carta ficcional que analizamos.

Dado que el texto de «Las literatas. Carta a Eduarda» se centra en la cuestión de la escritura femenina, conviene analizar las prácticas de la autora en el momento en que fue escrito, pues la voz narradora nos presenta a una escritora experimentada contestando a la pregunta de una escritora novel que le pide consejo. Fernández Pérez-Sanjulián y García Negro (2017, 148) sitúan la publicación de este texto «en el ecuador de su vida adulta», lo que resulta un tanto inexacto a pesar de la temprana muerte de la autora, con 48 años, pero conviene no olvidar que no contaba más de 27 años en 1865. En ese momento ya había publicado el poemario *La Flor* (1857), un artículo titulado «Lieders» (1858) en *El Álbum de El Miño*, las novelas *La hija del mar* (1859), y *Flavio* (1861), la plaqueta *A mi madre* (1863) con motivo del fallecimiento de Teresa de Castro, el excepcional poemario gallego *Cantares Gallegos*, y el relato publicado como folletín del periódico *El Avisador* con el título «Contos da niña terra» (1864). A continuación publicará aún *Ruínas* (1966) y justo antes de la revolución Gloriosa, con su gran novela *El Caballero de las botas azules*

1 El cantar «Se a vernos Marica, nantronte viñeras» se incluirá después en la segunda edición de su libro *Cantares Gallegos* (1863), que se publicó en 1872 añadiendo cuatro nuevas composiciones.

2 En el artículo del 2 de diciembre de 1964 de *El Contemporáneo* puede leerse: «El tumulto tomó graves proporciones, de manera que la autoridad trató de intervenir en el asunto, pero ya los pronunciados se habían retirado, después de parlamentar con el editor, y fiando que el obispo prohibiría la publicación del artículo, o que en el último resultado tomarían por su mano la venganza». Finalmente debió producirse la prohibición del obispo, pues el texto no llegó a publicarse y se perdió, pero la escritora no renuncia a seguir colaborando en el *Almanaque* en los años siguientes.

(1867) cierra un ciclo de juventud al que seguirá un largo silencio de 12 años hasta la década de los ochenta, ya en plena Restauración. Quizás sería más exacto, por lo tanto, decir que este opúsculo pertenece a las obras de su ciclo de juventud. Sin embargo, a pesar de contar sólo 27 años, ya se podía considerar una escritora con experiencia y consagrada, sobre todo gracias a la popularidad que logró con su primer poemario en gallego, y podía dar consejos a las principiantes desde una posición de cierta autoridad.

Justamente por poner el texto en boca de una escritora experimentada, con una trayectoria propia precoz y fecunda, resulta muy curiosa la respuesta recomendando silencio a la joven deseosa de iniciar una carrera literaria. Usando el recurso del manuscrito encontrado, presenta el discurso de una escritora que conmina a su interlocutora a que renuncie a la idea de publicar sus escritos para evitar verse expuesta a insultos y descalificaciones. Sin embargo al inicio basa su recomendación en una serie de argumentos que parten de consideraciones generales sobre la vida social contemporánea y las características del espacio público con un análisis pesimista y desalentado. Denuncia que el discurso cultural parece dominado por una verborrea desatada, sin criterio ni sentido, donde prima la cantidad sobre la calidad:

No, mil veces no, Eduarda. Aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada, y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que sea un secreto entre el cielo, tu y yo. ¿No ves que el mundo está lleno de esas cosas? Todos escriben y de todo. Las musas se han desencadenado. Hay más libros que arenas tiene el mar, más genios que estrellas tiene el cielo, y más críticos que yerbas hay en los campos. [...] Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la tierra y la devoran como pueden. ¿Qué falta hacemos tu y yo en ese tumulto devastador? Ninguna y lo que sobra siempre está de más. (De Castro 1865, 56)

Sin embargo, esta clara conciencia de que es inútil alzar la voz en medio del tumulto de la producción desbordante de sus contemporáneos, no le impide a la autora continuar practicando lo contrario de lo que predica el supuesto alter-ego que habla en la carta bajo la firma de Nicanora, con cuyos razonamientos dice identificarse. En el mismo *Almanaque* para 1866 este texto va acompañado de otras colaboraciones firmadas por Rosalía de Castro: «Tipos gallegos. El cadiceño», en las páginas 37-41, y el poema dialogado «Todo duerme... Del aire el sople blando», que se extiende de la página 73 a la 77. Así que ella personalmente, a pesar de todo, apuesta con claridad por publicar sus escritos, de modo que con el ejemplo de sus actos contradice sus palabras.

2 Autoría dialógica contra la violencia estructural

El contenido de esta carta ya fue comentado, especialmente de forma reciente por Fernández Pérez-Sanjulián y García Negro (2017), que inciden en la identificación de la autora con la denuncia que pone en boca de la autora de la carta, la ya mencionada Nicanora, y la relación de este texto con las vindicaciones feministas de la obra rosaliana:

La carta escrita por Nicanora está construida a modo de antítesis, elaborada como una respuesta contra el discurso androcéntrico, de los dictados de la sociedad patriarcal que condenan a las mujeres a la esfera de lo doméstico y lo privado, al mismo tiempo que desprecia y satiriza a aquellas que intentan demostrar su talento. Esta es la tesis, expuesta en todos los tonos en la literatura y la praxis de la época, que Nicanora-Rosalía disecciona, bajo el manto protector, tantas veces por ella utilizado, de la ironía. (160-1)

Sin embargo la contundente llamada al silencio arriba citada, a pesar de la supuesta ironía, genera dudas sobre esa identificación 'Nicanora-Rosalía' constantemente establecida por la crítica precisamente en base a lo que en la carta hay de rebeldía y denuncia frente a las estrategias del patriarcado para silenciar a las mujeres. De hecho la técnica de la representación de la subjetividad escindida en diferentes voces ha sido estudiada ya en las escritoras románticas por Kirkpatrick, quien constata «la aceptación de las escritoras de la división de sí mismas» (1991, 44) para representar el sujeto escritor, y lo demuestra a través del estudio de novelas emblemáticas de Madame de Staël, George Sand o Mary Shelley:

Los textos que produjeron comenzaron a resquebrajar la limitación estricta de la psique femenina del ideal doméstico y cuestionaron determinados aspectos del ideal romántico del yo. Al hacerlo, anticiparon desarrollos posteriores del discurso literario: la erosión gradual de la norma doméstica femenina y la desintegración del sujeto unificado como imagen textual. (44)

En el texto de Rosalía de Castro interesa problematizar precisamente algún aspecto de la supuesta condición autobiográfica teniendo en cuenta sus características formales y relaciones intertextuales, y explorar al mismo tiempo otras dimensiones de su significado. Estamos ante un texto que reflexiona sobre la práctica de la escritura femenina y que debemos valorar a la luz de la práctica de la propia autora, quien dice, en un párrafo final, identificarse no sólo con los sentimientos que se expresan en la carta, sino también con su intención:

Paseándome un día por las afueras de la ciudad, hallé una pequeña cartera que con· tenía esta carta. Pareciome de mi gusto, no por su mérito literario, sino por la intención con que ha sido escrita, y por eso me animé a *publicarla*.³ Perdóneme la desconocida autora esta libertad, en virtud de la analogía que existe entre nuestros sentimientos. (De Castro 1865, 58)

La voz autorial que emerge en este párrafo final no sólo asume una distancia y una posición de autoridad juzgando el valor literario de la carta, y da por hecha una credibilidad que se basa en su trayectoria como autora ya consolidada, sino que con su actuación sigue contradiciendo los postulados con los que dice identificarse en el mismo momento de la emisión de su discurso. Cabe preguntarse cuál es «la intención con que ha sido escrita» la carta de Nicanora y, si la respuesta es que fue escrita para disuadir a su interlocutora de publicar sus escritos, como parece indicar el alegato inicial, la autora demuestra que no se identifica con él ya que, contraviniéndolo en su esencia, decide publicar la carta, incluso sin el permiso de la verdadera autora.

Esto nos conduce directamente a valorar el texto en su dimensión irónica, pero también ficcional. La ficcionalización se subraya mediante la firma de la carta, que marca la distancia con el yo autorial de la escritora: «tu amiga, Nicanora» (58), y también por el hecho de que esta firma va seguida de un párrafo que pretende dar verosimilitud a una comunicación epistolar ficcional mediante el mencionado recurso del manuscrito encontrado.

La paradoja es flagrante, pues la escritora decide publicar un escrito que proclama al inicio: «No, mil veces no, Eduarda. Aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada» (56). Y además argumenta que decide publicarla por coincidir con los sentimientos que expresa la autora. De este modo, a través de una actuación paradójica, se deja bien claro a los lectores que Rosalía, la escritora, no coincide con Nicanora, la autora de la carta, respecto a la propuesta de no publicar. Se revela por lo tanto que este desdoblamiento de la autoría, que podríamos considerar como estrategia de autorepresentación constituye en realidad un recurso de teatralización, una estrategia discursiva con una función clara que seguramente entraría dentro de lo que Josefina Ludmer (1984) llamó las «tretas del débil»: el personaje defiende un distanciamiento orgulloso respecto a la apreciación social de sus méritos como escritora, que se confunde en su resultado con la actitud de quien asume la posición de modestia y el silenciamiento: si no vale la pena publicar en un campo cultural donde no se valora la

3 La cursiva es mía, puesto que la cuestión central del texto gira en torno al dilema entre publicar o no publicar.

calidad y literaria, ese orgulloso silencio confluye con quien da por hecho la incapacidad de las mujeres para competir en ese mismo campo. En un contexto de proliferación de cabeceras de prensa, con un peso importante de las mujeres entre el público lector, y por tanto condicionando la demanda, la voz de las autoras comienza a escucharse, su pluma es requerida en las redacciones, pero se les adjudica una posición débil y subsidiaria, limitada por una inferioridad de condiciones que viene dada por sus dificultades para acceder a la formación y el conocimiento del medio. Su salida al ruedo aparece delimitada por la cortesía de quien le cede el paso con amabilidad y condescendencia. Pero en el terreno literario han de batirse en un panorama dominado por una muchedumbre de actores en competencia feroz y, aparentemente, las mujeres ante tal competencia han de rendirse y entender que su voz, lejos de introducir una visión nueva, no hace ninguna falta:

Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la tierra y la devoran como pueden. ¿Que falta hacemos pues tu y yo en ese tumulto devastador? Ninguna y lo que sobra siempre está de más. (56)

Nicanora parece adoptar la visión patriarcal que considera innecesaria y prescindible la participación de las mujeres en el campo cultural, como voz subsidiaria y ecoica, al tiempo que le concede la inteligencia y la superioridad moral de quien se retira de una lucha poblada de mezquindades. Pero la intervención final de la autora reconduce su actitud: recoge su carta y la publica. Se salva la modestia, la inteligencia, y hasta la superioridad moral, pero finalmente su discurso, por un extraño azar, salta los límites previstos, y aceptados, de una correspondencia privada y sale a la esfera pública.

De este modo, la contradicción entre las palabras del personaje y la actuación de la autora nos alerta sobre las diferencias que separan a estas dos entidades emisoras del texto, pues resulta evidente que la teatralización, es decir, el desdoblamiento del yo enunciativo entregándole la voz a un personaje, no siempre es autorepresentación. En este caso se marca esa distancia introduciendo la voz autorial en el párrafo final, de modo que el personaje-autora de la carta no soporta necesariamente una identificación unívoca con la autora real, por mucho que invoque la semejanza de sus sentimientos o el acuerdo con sus argumentos.

¿Cuáles son, entonces, los sentimientos coincidentes de que nos habla? Puesto que es evidente que la autora no coincide con Nicanora en la renuncia a publicar, solo puede referirse a los sentimientos que se derivan de la situación previa que se comenta en la carta: la irritación ante la injusticia que impera en el campo cultural de la época, donde no se valora el mérito, sino el éxito. Desde la aparente renuncia que propugna Nicanora, se lanza una acusación a los mismos

lectores, y por supuesto a la crítica, que no parece distinguir entre el grano y la paja: cualquiera puede publicar un libro, el éxito corona la necedad, el público inclina sus gustos hacia productos vulgares que reproducen tópicos y convencionalismos y, aún más, si la autoría corresponde a una mujer, se le niega cualquier mérito sistemáticamente o pasa a ser víctima de la más cruel censura social, de modo que se desenmascara toda la violencia estructural que está provocando esa decisión de renuncia a la propia voz:

¿pero cómo creer que ella pueda escribir tales cosas? Una mujer a quien ven todos los días, á quien conocen desde niña, a quien han oído hablar, y no andaluz, sino lisa y llanamente como cualquiera, ¿puede discurrir y escribir cosas que á ellos no se le han pasado nunca por las mientes, y eso que han estudiado y saben filosofía, leyes, retórica y poética, etcétera?... Imposible, no puede creerse a no ser que viniese Dios a decirlo. Si siquiera hubiese nacido en Francia o en Madrid! Pero aquí mismo?... Oh! (58)

La denuncia de la violencia epistémica que sufren las mujeres escritoras como colectivo es el aspecto más llamativo de este texto, destacado por la crítica feminista para situar a la autora como pionera del feminismo.⁴ El menosprecio a las experiencias y saberes de las mujeres como sujetos históricamente excluidos del acceso al conocimiento se muestra dando la palabra a una protagonista femenina que habla desde su cualidad de experta en un terreno, el de la creación literaria, en el que se le reconoce autoridad desde el momento en que una principiante solicita su consejo. Nicanora habla desde la seguridad en sus propios conocimientos y criterios como escritora y por ello se hace más evidente el ridículo y el absurdo de la desautorización constante a que la somete una sociedad dominada por valores androcéntricos. La forma epistolar, que establece un diálogo implícito entre las dos mujeres, adquiere así una función legitimadora que desestabiliza las técnicas de invisibilización aplicadas habitualmente para la opresión y exclusión social de las mujeres en el campo de la producción cultural.

Fernández Pérez-Sanjulián (2016, 32) señala que el discurso se construye «en modo de antítesis» porque desarrolla todo un argumentario en contra del discurso patriarcal, llamando la atención sobre la intolerancia ante las que se atreven a desafiar los límites de la ignorancia que se les impone, pues «los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo» (57).⁵ Este prejuicio lo confirma Juan Va-

⁴ Cf. Pallarés 1985; Armas García 2003; Fernández Pérez-Sanjulián 2016; Fernández Pérez-Sanjulián, García Negro 2017.

⁵ Marica Campo (2015) señaló la relación de este texto con el poema de Camilo Castelo Branco «As literatas» incluido en su libro *Folhas caídas, apanhadas da lama* (1854).

lera con argumento muy similar aún veinte años más tarde en una de sus *Cartas americanas* ([1888] 2001) comentando con humor que para ser escritora se necesita más valor que la Monja Alférez, pues «en la literata ven los solteros algo de anormal [...], por donde crecen las dificultades para una buena boda». ⁶ Mientras, la narradora juega entre la ficcionalización y la autoficción, haciendo mención al marido a quien se atribuyen sus obras, un dato en el que parece aflorar la identificación con la propia Rosalía en busca de una complicidad con las lectoras que evidentemente los conocen a ambos como personajes públicos: «Por lo que a mi respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal» (De Castro 1865, 57). ⁷ La calumnia y la infantilización de la mujer como recursos para negar sus méritos se ponen en evidencia con cierto humor sarcástico.

Sin embargo quizá no se prestó tanta atención a otras caras del prisma crítico que se desarrolla en esta carta a través de la voz de Nicanora, quien se extiende en el vituperio a la situación de las letras y el gusto imperante en su tiempo, con un tono ácido, entre arrogante y burlesco. Dos personajes sirven para representar el objeto de sus críticas: un barbero con pretensiones de escritor y un joven lector. Ambos representan el reverso de la literata y la bachillera de que se hace burla constantemente en los escritos de diversos autores a lo largo de todo el siglo (Gabino 2008). De este modo se invierten los papeles y es Nicanora, investida de autoridad, sea por la admiración de la destinataria de su carta o por su propia autoconfianza, quien satiriza y ridiculiza a un lector sin criterio, que prefiere las moralinas de Ducray-Duminil a Byron, y al pretencioso escritor que junta palabras en torno a cualquier tema inverosímil. De este modo se invierten los papeles, colocando a la protagonista en la posición de autoridad con criterio experto, y se traslada al bando masculino la incompetencia y falta de criterio que se solía atribuir a las mujeres, demostrando que la falta de rigor, la ignorancia y la fatuidad no son una cuestión de género, sino que pertenecen hombres tanto como a mujeres:

El vate portugués también busca en su texto establecer un diálogo, de complicidad masculina en su caso, dirigiéndose a los padres de familia para que controlen a sus hijas con veleidades literarias. No deja de llamar la atención el verso que repite a modo de estribillo «Dá-lhes para baixo, como eu dou ás minhas!», teniendo en cuenta que el autor sólo tuvo tres hijos varones con su compañera, la también escritora Ana Plácido.

⁶ Concepción Gimeno de Flaquer escribe en términos semejantes aún mucho más tarde, en 1903, cuando imparte una conferencia del Ateneo de Madrid sobre «El problema feminista»: «La falta de iniciativa de la mujer española para su emancipación consiste en que se ha doblegado ante la idea de su poco valer, idea impuesta por el hombre y aceptada sumisamente por ella» (Jagoé, Blanco, Enríquez de Salamanca 1998, 531).

⁷ A pesar de que en rigor esta afirmación está en boca del personaje de Nicanora, Davies interpreta esta referencia en clave biográfica «como unha declaración de independencia e, ao mesmo tempo, de solidariedade con Murguía» (1987, 184).

- Porque tal es el mundo, Eduarda: cogerá el libro, o más bien dicho, el aborto de ese barbero a quien Dios hizo más estúpido que una marmota, y se atreverá a compararlo con una novela de George Sand.
- Yo tengo leído muchas obras -me decía un día cierto joven que se tenía por instruido-, *Las Tardes de la Granja* y el *Manfredo* de Byron, pero sobre todo *Las Tardes de la Granja* me han hecho feliz.
 - Lo creo- contesté, y mudé de conversación. (De Castro 1865, 57)

La lacónica respuesta de Nicanora al entusiasta lector establece un nexo de complicidad con la lectora implícita de la carta, a la que se presupone suficiente criterio como para entender, sin más explicaciones, el desatino de las preferencias de ese lector. Un ejemplo que demuestra que el público, de hecho, puede decantarse por cualquier obrita frente a las de mayor calidad, que ejemplifica con George Sand o Byron. La autora pasa claramente de la defensiva al ataque sin contenerse, con un lenguaje directo que tiene poco que ver con la supuesta dulzura y docilidad femenina, pues no duda de calificar al escritor pretencioso de «más estúpido que una marmota». Para ello hace uso de una tradición que puede servir para destacar ese recurso que de Castro utilizó con tanta insistencia, el desdoblamiento teatral, que tiene la función de generar un cierto distanciamiento y romper la ilusión de autenticidad intimista, un recurso que conduce al multiperspectivismo y al pensamiento dialógico asociado a la modernidad o incluso a la posmodernidad (Cabo 2014). Recordemos además el juego de muñecas rusas con una serie de desdoblamientos del yo poético que la autora había utilizado ya en *Cantares Gallegos* (1963) y el predominio absoluto del diálogo en sus novelas últimas, pero también en todas las colaboraciones incluidas en el *Almanaque* junto al texto que analizamos aquí.⁸ Esto nos permitirá entender mejor este juego de perspectivas entre Nicanora-Rosalía como emisoras y Eduarda-público lector como destinatarios, además de la serie de personajes que intervienen en el texto de la carta con rol paródico, aunque sin abandonar la ironía, con un guiño humorístico hacia su destinataria, Eduarda, o destinatarias, las «bellas y simpáticas paisanas» a quien se dirige el editor del *Almanaque* en la dedicatoria arriba citada. Entre nosotras, parece proclamar, podemos reírnos de los malos escritores que triunfan en ese selecto mundo en el que al parecer no quieren dejarnos participar: dejémoselo para ellos.

⁸ El relato «El cadiceño» alterna una presentación que representa la forma de hablar de los personajes mediante el estilo indirecto libre, con sus diálogos, de forma que el tipo que se pretende describir en realidad se retrata a través de su forma de hablar. El poema «Todo duerme...», también es un diálogo, en este caso entre una muchacha y su ángel.

3 Estrategias de resistencia a la violencia estructural y epistémica

El texto de Rosalía de Castro se inscribe en un contexto que activa ciertas referencias a la tradición y a determinadas formas discursivas. En primer lugar la polémica literaria o la controversia que se desarrolla tradicionalmente bajo diferentes formas genéricas: diálogos, cartas, tratados, homilías o diversas formas poéticas como el epigrama satírico y, por supuesto, sobre todo a partir de siglo XVIII las diferentes formas de ensayo o artículos como textos argumentativos o incluso aparentemente científicos. Por otro lado interesa analizar la tradición del género epistolar por sus características como forma primaria de la literatura del yo.

En cuanto a la primera cuestión, es evidente que el texto de Rosalía se inscribe en la larga polémica sobre la autoría femenina, un campo demasiado amplio para resumirlo aquí porque la discusión se prolonga a lo largo de varios siglos. Por eso ahora solo llamaremos la atención sobre un género que va adquiriendo una presencia importante durante el siglo XVIII y XIX, que se tenía muy presente en el momento en que escribe nuestra autora y que seguramente influye en la necesidad de autojustificación permanente de las escritoras para no ser clasificadas automáticamente bajo un tipo social peyorativo. Se trata de las colecciones costumbristas que describen tipos sociales, obras colectivas en las que colaboraban diversos autores y que parecen tener su origen en los once volúmenes de la colección francesa *Paris ou Le Livre des cent-et-un* (1831-34), donde aparecen ya diversos tipos femeninos. En el ámbito anglosajón se inicia esta tradición con una colección de retratos mucho más manejable, un volumen titulado *Heads of the People or Portraits of the English* (1838), que será copiada en Francia como *Les français peints par eux-mêmes* (1840-42), modelo directo del español *Los españoles pintados por si mismos* (1843-44). En la colección inglesa aparecía por primera vez el tipo de la mujer escritora, el retrato de «The Fashionable Authoress» firmado por William Thackeray, que describe a una escritora constante y prolífica, que aspira a reconocimiento y representa una competencia en el mercado.

En la tradición hispánica debemos considerar todo un corpus que merecería un análisis demorado,⁹ desde la semblanza de «La marisabidilla» de Cayetano Rosell en *Los españoles pintados por si mismos* en la versión ampliada de 1851, hasta la mucho más matizada crítica

⁹ Este género de colecciones de tipos costumbristas cuenta ya con importantes estudios desde el publicado por Margarita Ucelay (1951). Para las colecciones más tardías ver María de los Angeles Ayala (2007). Sobre el tipo que nos ocupa, puede consultarse el trabajo de Aider Ausejo (2015).

de Neira de Mosquera en «La literata» publicada en el *Seminario Píntoresco Español* (18 agosto 1850) que encabeza, significativamente, con una cita de Carolina Coronado:

No es el talento, es el abuso que hace de él; no es la aplicación, es la extravagancia lo que satiriza; no es la instrucción, es la impropiedad de sus conocimientos lo que repugna. (258)

En la misma línea satírica se encuentran críticas igualmente ácidas a *El joven literato*, *El poeta* o *El escritor público*. Sin embargo las reacciones a la creciente presencia de las mujeres en el mundo literario y en la prensa adquieren tonos cada vez más conservadores, tal como refleja la carta de Rosalía de Castro y los retratos de literatas que recogen las colecciones de los años setenta, como la de Pedro María Barrera en *Los españoles de ogaño* (1872) i Eduardo Saco en *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-72) que encuentran la respuesta femenina en la colección dirigida por Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por si mismas* (1882), donde también se retratan tipos como *La marisabidilla*, *La poetisa de pueblo*, *La poetisa romántica* o *La mujer ilustrada*. No debemos olvidar, sin embargo, la cronología, y el hecho de que el texto rosaliano date de 1866, por lo que aún está pendiente el estudio de la evolución a lo largo del tiempo en la estrategia argumentativa de las escritoras, desde la generación de Coronado y Avellaneda en los años cincuenta a las colecciones de los años ochenta.

El análisis en el campo literario portugués sería también interesante para nuestra autora, pues es evidente su familiaridad con lo que se publicaba en el país vecino y por ello resulta muy pertinente la conexión con textos como el de Castelo Branco, que se mencionaba más arriba. El hecho de que el escritor portugués se dirija a los padres de las jóvenes escritoras, como representantes del poder patriarcal que debe ejercer el control sobre las mujeres, que establece un diálogo entre hombres sobre la cuestión de la autoría femenina, se encontraría satirizada en cierta manera por la forma textual que escoge la autora gallega en la medida en que decide dirigirse, como autora, a una escritora que le escribe a una amiga o admiradora, que es también una posible autora. De este modo la propuesta de no publicar, aunque sea por menosprecio del ambiente literario viciado, implica acatar la presión de la autoridad. Pero en realidad la decisión de publicar de la autora real, mediante su actuación invalida ese discurso.

Rosalía de Castro se apoya en la legitimidad de representar una conversación por escrito atendiendo a los códigos discursivos que ofrece la epístola, un nuevo espacio convertido en válvula de escape frente a la perspectiva de la constante censura a las mujeres que las condena a la incomunicación. La forma epistolar se inscribe en una

tradicción de especial desarrollo en la tradición de autoría femenina, real o ficcional, que encontramos sobre todo a partir del siglo XVIII. Proliferan los textos de este género, tanto testimoniales como ficcionales, de autoría femenina o autoría masculina travestida, apropiándose de la voz de mujer, como sucede en las famosas novelas de Samuel Richardson *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) y *Clarissa: Or the History of a Young Lady* (1748), dos grandes referentes de la novela sentimental que crearon escuela, o *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau que conecta con el ilustre precedente de la correspondencia entre Eloísa y Abelardo (Arnoux 2015). Para limitarnos a la tradición hispánica, encontramos un referente esencial y muy temprano en las cartas de Sor Juana Inés de la Cruz, frecuentemente citada como precursora del discurso feminista. Son especialmente interesantes su *Carta atenagórica* (1690), en respuesta a padre Vieira, y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) que contesta a la admonición del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien había usado el personaje ficticio de la monja Filotea para instar a la escritora a abandonar los estudios y escritos mundanos para dedicarse solo a los temas de religión. Esta última carta nos atañe sobre todo por tratarse de una ficción de correspondencia entre mujeres y porque en ella surge el tema del silencio que se impone a las mujeres a partir de un referente de autoridad en el campo de la moral religiosa que es la conocida frase de San Pablo en la carta a los Corintos: *Mulieres in ecclesia taceant* (1 Cor 14,34).¹⁰ Sor Juana argumenta en su carta que lo que se les niega a las mujeres es el derecho a tomar la palabra en el espacio público (o hablar en el púlpito), pero se niega a admitir las restricciones en el espacio privado.

En su análisis del texto de Sor Juana detecta Josefina Ludmer, como ya se comentó más arriba, las técnicas que denomina «tretas del débil» (1984, 49), pues desentraña la construcción retórica de la monja en torno a la negación combinada con dos verbos, ‘saber’ y ‘decir’: en primer lugar, Sor Juana utiliza el recurso de la ‘modestia afectada’ o fingida, argumentando «no saber decir» una respuesta digna de su interlocutor, pero ese ‘no saber’ que lleva al silencio no proviene de la ignorancia sino de la posición de autoridad del interlocutor, por tanto es un ‘no saber’ posicional y relacional que implica el reconocimiento de la situación de subalternidad y pone Sor Juana varios ejemplos, como el de la madre de Juan Bautista, quien queda sin palabras cuando va a visitar a la «madre del hijo de Dios». Pero al mismo tiempo que parece asumir la imposibilidad de la expresión frente a esa autoridad que le impone el silencio, se las ingenia para

¹⁰ ‘Callen las mujeres en la asamblea’ o, con traducción más restrictiva, ‘en la iglesia’. Sor Juana, como religiosa, actualiza también toda la tradición eclesíastica de argumentación bajo la forma de epístolas desde la antigüedad.

introducir un relato biográfico sobre su ansia de saber constante, de modo que da un significado nuevo a ese silencio y convierte el *no saber decir* en *no decir que sabe*, dando forma a la primera estrategia de resistencia: separar el campo del saber del campo del decir. Al adoptar esta técnica en el texto de «Las literatas», Rosalía de Castro introduce algunos matices, pues distingue entre el decir en privado en conversación entre mujeres, sea oralmente o por escrito mediante la carta, en un ámbito de sororidad y comprensión a partir de experiencias compartidas, frente a decir en público para el conjunto de la sociedad. Con el desdoblamiento autorial se representa esa nueva distinción entre el decir en privado o decir en público: la autora de la carta y la escritora que la publica disienten en cuanto al ámbito en que deciden proyectar su argumentación, a pesar de que ambas, como escritoras experimentadas, asumen públicamente saber y decir. Pero cuando se trata de denunciar la violencia epistémica que experimentan, Nicanora se limita a expresarse en el espacio reservado de la correspondencia privada, advirtiendo de los peligros que encierra salir al ruedo público,¹¹ mientras que Rosalía interviene para traspasar esa barrera a través de la publicación de un texto que afronta la polémica aireando el debate sobre las dificultades de las mujeres y sus consecuencias. Se trata de ofrecer una explicación sobre la escasa participación de las mujeres en la producción cultural: no es porque no estén capacitadas, porque además la proliferación de escritores demuestra que no se necesita una capacidad extraordinaria para acceder a la letra impresa, sino porque prefieren decir que no saben, presionadas por una violencia estructural que las silencia bajo amenaza de acoso social y escarnio público.

Esta misma idea estaba muy presente ya en la famosa frase de Rosalía de Castro en el prólogo de su primera novela, *La hija del mar* (1859), con palabras muy semejantes, que parecen delatar su familiaridad con la argumentación de la monja mejicana, cuando explica el silencio de las mujeres por la imposición externa al tiempo que afirma la capacidad de conocimiento implícita en el verbo ‘saber’:

Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben. (De Castro 1993, 48)

11 Las advertencias de peligro entre mujeres tienen también una larga tradición en la literatura epistolar. Un ejemplo destacado en el ámbito hispánico es el de las cartas de Sor Gertrudis Hore, conocida como ‘la monja casada’ porque entra en religión después de su vida de casada y una acusación por adulterio. Sor Gertrudis había publicado en 1795 en el *Diario de Madrid* bajo la firma H.D.S., Hija del Sol, una epístola poética sobre el tema que domina en buena parte de su obra: advertir a las mujeres sobre los peligros y sufrimientos que las esperan si no son capaces de resistir a los halagos del sexo opuesto. Algo parecido sucedería a quien sucumbe ante los halagos de la fama por su actividad artística (Morand 2004).

Una cosa es, por tanto, no decir, o no poder decir, o no escribir, acatando la ley del otro, y otra muy diferente es no saber realmente, porque, como demostraba ya Sor Juana, según Ludmer (1984, 49), «saber y decir constituyen campos enfrentados para una mujer», puesto que «toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo». Y ese saber se afirma en el prólogo que Rosalía escribe para su primera novela presentando toda una genealogía de mujeres sabias y con iniciativa política. Pero en esa frase final añade un verbo nuevo en su argumento, que es 'sentir'. Un verbo que conecta con la elocuencia de las emociones tan propia de su siglo, puesto que estas producen, como propone Ahmed (2004), conocimiento y re-conocimiento al manifestarse a través de una corporeidad que se encuentra para formar comunidad. Una dimensión colectiva que Rosalía parece intuir también cuando reivindica el sentimiento como fuerza mobilizadora en el prólogo de *Cantares Gallegos* (1863), consciente de la importancia de transmitir esas emociones a través de la creación artística para generar simpatías y empatías que contribuyen a conformar una comunidad. Así la analogía de sentimientos que reconoce la escritora con la autora de la carta establece una primera comunidad explícita y lo que comparten ambas no es otra cosa que la experiencia de su condición autorial, reconocida como una experiencia de marginalidad. Pero al mismo tiempo el sentimiento de indignación e injusticia que las invade las coloca en una posición de fraternidad con un grupo mucho más amplio: las mujeres escritoras, o mejor, las mujeres que quieren tener voz y por ello son rechazadas por la sociedad. Y de ahí la comunidad de las sin voz, las *caladiñas*,¹² silenciadas por la conciencia del sufrimiento que les puede infligir la sociedad en caso de no acatar sus normas. De hecho el consejo de las que hablan desde la experiencia parece indicar que el castigo impuesto es eficaz y por tanto se convierten en trasmisoras de una ley del silencio motivada por el dolor, más que por la sumisión. Esa comunidad se reconoce también en la experiencia compartida de unas estrategias de escritura destinadas a eludir la censura social, pues se ven inducidas u obligadas a desarrollar una retórica del silencio que gira en torno a la exaltación del silencio mismo como práctica virtuosa y deseable, mientras incurren, por el mero hecho de explicitar su aceptación, en la práctica contraria, la transgresión de mostrar su propia capacidad de expresión artística.

12 El apelativo de *os caladiños*, los calladitos, hace referencia a la procesión de la Soledad de María en Semana Santa que arraiga en muchos lugares de Galicia, especialmente en la ciudad de A Coruña durante el siglo XIX, pero también en Santiago o Ferrol, a veces asociada a la Virgen de los Dolores. Se caracterizaba por el silencio absoluto durante toda la procesión para representar la soledad y el dolor de la Virgen tras la muerte de su hijo.

4 Conclusiones

Los estudios sobre el género epistolar coinciden en destacar algunas características que lo identifican como un gesto privilegiado (Chartier 1991, 9) por su posición liminar entre la escritura libre y la codificada, entre el espacio íntimo y el público, entre la comunicación confidencial y la sociabilidad. Pero además se establece una conexión con la oralidad que apunta a unas fuentes de saber propias para superar la inaccesibilidad de la cultura letrada, y así aparece la segunda estrategia que registraba Ludmer (1984) en la carta de Sor Juana: la reorganización del campo del saber. Los manuales de escritura de cartas, que tanto proliferaron en el siglo XIX, coinciden en prescribir algunas reglas de escritura que se pueden reducir a cuatro principios: concisión, austeridad, autenticidad e inteligibilidad. Estos principios podrían constituir en la práctica un programa estético alternativo frente al estilo pretencioso que parece ridiculizar Nicanora a través de la figura del barbero, y frente a la subliteratura moralista que, según ella, hace las delicias del lector inculto.

Rosalía sabía que debía escribir con estilo conversacional porque, por un lado, pretendía argumentar con claridad sobre un tema polémico, y por otro, estaba dirigiéndose a un público acostumbrado a la comunicación directa y desinhibida en el ámbito privado, marcada por la sinceridad del tono confidencial. Por lo tanto debe jugar con esos recursos para escribir, como había hecho Sor Juana, en diferentes niveles: asumir aparentemente el discurso del poder respetando esa ley que impone a las mujeres una modestia y un apartamiento de los asuntos públicos que redundan en la norma de no decir y no escribir, mientras se introduce una advertencia sobre los peligros de saber y de presentarse a la sociedad como poseedora de conocimientos, porque el mundo no está preparado para entender y acoger el saber asociado a la mujer sin deformarlo en la figura ridícula de la ‘marisabidilla’, o de la más rara ‘politicómana’.¹³ Por eso es necesario transitar espacios liminares que resumen las tensiones entre la exposición y el ocultamiento, o entre la ficción y el ensayo, y la irrupción en el espacio público se presenta como producto de una casualidad, una especie de accidente, bajo la forma del manuscrito encontrado, que desplaza los efectos de mérito y fama, solo tolerables cuando la mujer no los reclama para sí sino para otra,¹⁴

¹³ En el retrato de este tipo social que firma García de Tassara en la colección de tipos *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) concluye la crítica con un sarcástico y radical: «que se las fusile, que se las fusile» (Espín Templado 2014, 183).

¹⁴ Recordemos la estrategia de Emilia Pardo Bazán en su campaña para reclamar el derecho a entrar en la Real Academia a través de las cartas públicas a Gertrúdis Gómez de Avellaneda (Siviero 2022).

o bien el impulso irracional que se deriva de una efusión sentimental y que por tanto escapa al control consciente.

Es precisamente esta última coartada la que utiliza Rosalía de Castro al decidir publicar la carta, una estrategia que desarrolla en su autopoética en verso incluida en el libro *Follas Novas* bajo el título «¡Silencio!». En el poema las imágenes se agolpan en el interior, la agitación sentimental golpea el pecho, la pluma se moja en la propia sangre que fluye desbocada por las venas, por ello la escritura es un acto traspasado por un cuerpo impulsado por la fuerza vital, pero sin embargo el valor de esa pulsión irrefrenable se relativiza con la cita de Shakespeare: *palabras, e palabras, e palabras!* y su reflexión llama a la contención y la depuración del discurso: «da idea a forma inmaculada e pura | onde quedou velada?» (De Castro 1993, 2: 286). El silencio, por tanto, debe imponerse, pero no para callar, sino para contener el impulso desbocado del sentimiento y depurar las formas en busca de las ideas puras y, tal vez podríamos añadir, densas y claras como se encuentran en sus textos.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. London: Routledge.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, V. (2008). «Sobre “El Codio” (1864), obra perdida de Rosalía de Castro». *Revista de Estudos Rosalíanos*, 3, 27-37.
- Armas García, C.M. (2002). *As mulleres escritoras (1860-1870)*. O xenio de Rosalía. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Arnoux, M. (2015). «Cartas de mujeres de la segunda mitad del XIX. Algunas líneas teóricas para describir el estado del género». *Políticas de la memoria*, 15, 9-16.
- Ayala, M. de los A. (2007). *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ausejo García, A. (2015). *Marisabidillas y literatas del siglo XIX. De los artículos de costumbres a la Feita de Emilia Pardo Bazán* [trabajo de final de grado]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/136986/TFG_eiderausejo.pdf.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). «Teatralidad, itinerancia y lectura. Sobre la tradición retórica de la autoficción». Casas, A. (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 25-44.
- Campo, M. (2015). «“As literatas” (1859), Camilo Castelo Branco». García Negro, M.P. (ed.), *No tempo de “Follas Novas”*. *Unha viaxe pola literatura universal*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 81-8.
- Chartier, R. (éd.) (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Davies, C. (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- De Castro, R. (1865). «Las literatas. Carta a Eduarda». *Almanaque de Galicia para uso de la Juventud Elegante y de Buen Tono dedicado a todas las bellas hijas del país*. Lugo: Imprenta de Soto Freire editor, 56-8.
- De Castro, R. (1993). *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro Turner.

- Espín Templado, M.P. (2014). «'Coqueta, Políticómana y Marisabidilla'. Tres tipos de mujer sin fronteras». Ferri Coll, J.M.; Rubio Cremadas, E. (eds), *La península romántica. El romanticismo europeo en las letras españolas del XIX*. Pamplona: G9 Ediciones, 175-92.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2016). «A construção contra a norma: aproximação às personagens femininas na obra de Rosalia de Castro». *Diacrítica*, 30(3), 25-41.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C.; García Negro, P. (2017). «“Las literatas” de Rosalía de Castro. La construcción ficcional como escritora o el autorretrato como representación de la posición autorial». Martín Clavijo, M. (ed.), *Escrituras autobiográficas y canon literario*. Sevilla: Benilde Ediciones, 147-71.
- Gabino, J.P. (2008). «“In principio erat verbum”. El léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas». Fernández, P.; Ortega, M.-L. (eds), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 17-31.
- Jago, C.; Blanco, A.; Enríquez de Salamanca, C. (1998). *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*. Barcelona: Icaria.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ludmer, J. (1984). «Tretas del débil». González, P.E.; Ortega, E. (eds), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 47-54. <https://es.scribd.com/doc/247609745/Ludmer-Las-Tretas-DeL-Debil>.
- Morand, F. (2004). *Doña María Gertrudis Hore (1542-1801). Vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Neira de Mosquera, A. (1850). «La literata». *Seminario Pintoresco español* (18 de agosto de 1850), 258-9.
- Pallarés, P. (1985). «Rosalía, unha lectura feminista». *Rosalía de Castro. Unha obra non asumida*. A Coruña: Edicións Xistral, 99-122.
- Siviero, D. (2022). «Emilia Pardo Bazán y otras 'sin sillón'. Una cuestión de violencia de género en la prensa de finales del siglo XIX». *La Tribuna*, 17, 92-108. <https://doi.org/10.32766/tribuna.17.334>.
- Soto Freire, M. (1865). *Almanaque de Galicia para la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país 1866*. Lugo: Imprenta Soto Freire.
- Ucelay, M. (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-44). Estudio de un género costumbrista*. Méjico: Colegio de Méjico.
- Valera, J. [1888] (2001). *Cartas americanas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras completas*, vol. 3. Madrid: Aguilar, 1958.

Matilde Cherner y las ambigüedades de un discurso pionero

Los artículos de *La Ilustración de la Mujer* (1875) y la novela *María Magdalena* (1880)

Elena Losada
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract Matilde Cherner (1833-1880) published under her male pseudonym – Rafael Luna – *María Magdalena*, a novel about prostitution that was silenced despite the concealment of her authorial identity. This is a pioneering reflection, but it contradicts the ideologically more ambiguous discourse of her series of articles titled *Women Painted by Themselves* and published under her name in *La Ilustración de la Mujer* in 1875. This article aims to analyse these ambiguities, so frequent in the authors of the second half of the nineteenth century, as well as the opacity in the treatment of violence against women.

Keywords Nineteenth century women's literature. Prostitution. Female instruction. Women's press.

Índice 1 Algunas premisas. Los misterios de Matilde Cherner. – 2 Una novela sobre la prostitución escrita por Matilde Cherner pero firmada por Rafael Luna. – 3 Una revista incompleta, *La Ilustración de la Mujer*, Madrid ¿1873-77? – 4 «Las mujeres pintadas por sí mismas. Cartas a Sofía [Tartilán, la directora]. De la educación de las mujeres». Análisis de un discurso ambiguo. – 5 Algunas conclusiones.



Peer review

Submitted 2024-02-01
Accepted 2024-03-19
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Losada | 4.0



Citation Losada, E. (2024). "Matilde Cherner y las ambigüedades de un discurso pionero. Los artículos de *La Ilustración de la Mujer* (1875) y la novela *María Magdalena* (1880)". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-16] 157-172.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/008

1 Algunas premisas. Los misterios de Matilde Cherner

El impacto de la prensa periódica en la cultura popular del siglo XIX ha sido ampliamente estudiado. También lo ha sido, aunque en menor grado, el impacto de la prensa femenina en la construcción de la mujer como sujeto colectivo (Paz, Casas 2018, 158). A lo largo de estos estudios (Simón Palmer 1991; Sánchez Llama 2000; Blanco 2001, entre otros) han emergido nombres de publicaciones perdidas en el fondo de los archivos y se han visibilizado nombres de autoras que el «inconsciente androcéntrico» del que hablaba Pierre Bourdieu (1998, 17), más que una declarada voluntad de borrado patriarcal, había eliminado de la historia literaria. La reivindicación que se hizo desde los estudios culturales de los ‘textos y autores documento’ frente a los canónicos ‘textos y autores monumento’ contribuyó a esta vasta labor de recuperación.

Una de las autoras recuperadas, aunque mucho es todavía lo que ignoramos sobre ella, es Matilde Cherner (Salamanca, 1833-Madrid, 1880). A su muerte la revista *La Época*, en la que había colaborado, publicó un obituario en el que se lee lo siguiente:

Nadie se acordará mañana de la pobre escritora [...] Nosotros, que la conocimos en vida y que hemos experimentado un profundo dolor al saber su muerte, hacemos votos por que en el cielo encuentre la felicidad que no halló en la tierra. (Rivas Arranz 2013)

Esta construcción de la mujer-autora como necesariamente víctima e infeliz, como si con su infelicidad pagara la culpa social de transgredir el *habitus*,¹ no refleja del todo lo que sabemos de ella. Matilde Cherner fue un verso suelto en el momento final del canon isabelino y del inicio de la Restauración tal como lo definieron Alda Blanco (2001) e Íñigo Sánchez Llama (2000): un grupo de escritoras profesionalizadas, con conciencia de autoría, respetuosas con el neocatolicismo de la época, con un discurso conservador y patriarcal sobre la feminidad que ellas, sin embargo, transgredían con su propia experiencia biográfica. Republicana, federalista y claramente feminista, Cherner se alejaba en su ideario de las «damas del liberalismo

Este trabajo de investigación se ha llevado a cabo dentro del marco del proyecto *Género, violencia y representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)* PID2020-113138GB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

1 Utilizamos el término *habitus* en el sentido que le da Pierre Bourdieu en *La distinción. Critique sociale du jugement* (1979), el conjunto de ideas a partir de las cuales los sujetos perciben y se sitúan en el mundo, y que crean para cada clase social «sistemas de disposiciones» (Bourdieu 1979, Intr. VI), las estructuras mentales con las que se interpreta la realidad.

respetable» que analizó Mónica Burguera (2012) y reflejaba más el pensamiento de los años convulsos de 'la Gloriosa' y de la Primera República, aunque escribiera bajo el corsé ideológico de la Restauración. Según María del Carmen Simón Palmer (1991, 226) Cherner acusó a Núñez de Arce de plagio, un acto arriesgado que demuestra asertividad y agencia, dado que suponía enfrentarse a una *auctoritas* del teatro de su tiempo. Sabemos también que colaboró en una decena de publicaciones periódicas, dedicadas a la mujer y generalistas, relevantes en su tiempo. En su correspondencia con Francisco Asenjo Barbieri entre 1877 y 1879, estudiada por Pura Fernández (2010), encontramos una enigmática pieza, que la aleja aún más del canon isabelino. En esa carta una apurada Cherner, atrapada en Marsella sin un céntimo y enferma, le pide que le haga llegar mil francos urgentemente:

Muy señor mío y estimado amigo: recurro a V. porque un día tuvo la bondad de ofrecirme su amistad y su apoyo y porque sin auxilio ajeno no puedo salir de la difícil situación en que me han colocado mi buen corazón, mi buena fe y el deseo de evitar un grave conflicto. [...] he perdido todo mi equipaje y el traje que tengo es el mismo, o parte del que tenía la noche del domingo 14 cuando me caí en el mar donde permanecí más de cuatro horas. Como yo no puedo decir aquí, ni tampoco me atrevo a consignarlo en esta carta, qué hacía yo a las doce de la noche a la orilla del mar, sola ni a quién, ni por qué di doscientos francos que traía para mis gastos de viaje, nadie se explica esto y piensan lo que quieren por más que yo me esfuerzo en explicarlo de una manera plausible. (112-13)

¿Qué hacía una mujer española de clase media sola en Marsella y en situación tan apurada? ¿Estaba en Marsella para realizar una misión secreta contra la monarquía restaurada? Esa es la hipótesis que plantea en su análisis Pura Fernández (99). Una vez más Matilde Cherner, pese al amargo final de la aventura, demuestra una agencia poco compatible con la imagen de víctima que los obituarios transmitieron de ella. De hecho, corrió por Madrid la hipótesis de que su muerte, el 15 de agosto de 1880 había sido un suicidio, como si refrendara así la imagen de la 'pobre escritora'. La investigación de María de los Ángeles Rodríguez Sánchez (2008), sin embargo, encontró la partida de defunción de la escritora, en la que se leía que la muerte se había debido a un «aneurisma de aorta ventral, según figura en su partida literal de defunción y conforme a la declaración del médico del Registro Civil del Juzgado, confirmada por el Juez del mismo» (371). Dado que no parece plausible que la familia de Cherner tuviera suficiente poder como para hacer modificar una partida de defunción y así evitar el anatema social y los problemas prácticos que un suicidio traía consigo, esa debe de ser la explicación real de su muerte.

Todos los datos, pues, nos indican la necesidad de empezar a reconsiderar que Matilde Cherner fuera un ejemplo del tópico de la ‘pobre escritora desdichada’,² un arquetipo patriarcal útil para avisar a las posibles incautas que intentaran salirse de la norma.

La biografía de Cherner está todavía incompleta. De hecho, no tenemos ni una sola fotografía que sea incontrovertiblemente suya, pero su obra literaria y periodística habla alto y claro por ella casi un siglo y medio después de su muerte. Su legado literario es extenso y cohesionado. Laura Rivas Arranz (2013, 25-9) nos ofrece un listado casi exhaustivo de sus publicaciones.³ No es necesario repetirlo aquí, pero sí mencionar la pluralidad de géneros que abarca: poesía, teatro (entre otras obras *El baroncito* y las dos piezas por las que litigó contra Núñez de Arce: *La Cava* y *Don Carlos de Austria*), un libreto de zarzuela, cuentos, novelas y una notable cantidad de artículos periodísticos entre los cuales cabe destacar los que se analizarán aquí, «Las mujeres pintadas por si mismas. Cartas a Sofía». Se trata, pues, de la obra de una profesional de la escritura, que muestra una notable autoconciencia autoral y que distribuye también con toda conciencia el uso de su pseudónimo masculino o la asunción de su autoría como Matilde Cherner en función del tema tratado y del medio en el que vaya a ser publicado.

2 Una novela sobre la prostitución escrita por Matilde Cherner pero firmada por Rafael Luna

María Magdalena (Estudio social) fue publicada en Madrid, bajo el pseudónimo masculino de Matilde Cherner, Rafael Luna, y posiblemente como autoedición, como señala Pura Fernández (2010, 100), dado que Cherner remitía a su propio domicilio como dirección para la distribución: «Los pedidos se harán a su autor, calle de la Palma Alta, núm. 21, cuarto 3». (Luna, s.d., 227).

A pesar de que la primera edición no está datada y de que Manuel Ossorio y Bernard (1889a, 194) la fecha en 1878 parece indudable que se publicó en 1880, dado que esa es la fecha del prólogo, «Madrid 1880» (Luna, s.d., 7). La composición del texto debe de ser, sin embargo, anterior, como afirma la autora en su prefacio «Dos palabras al lector»: «El libro que hoy nos aventuramos a publicar hace

² De hecho, una buena parte de la inquina que despertaba Emilia Pardo Bazán entre sus colegas varones creo que se debía a la imposibilidad de reducirla a ese estereotipo de ‘ser sufriente’. El poder económico y social de doña Emilia, la libertad con la que gestionaba su vida pública y privada, les resultaba inaceptable.

³ El artículo «Notre Dame de Paris», que Rivas Arranz refiere con la indicación de que no lo ha localizado, se encuentra en la revista *El Partenón* (Barcelona 1879-80), concretamente en el número 2, de 15 de noviembre de 1879, en la página 3.

ya algunos años que está escrito, mas la verdadera trascendencia social del asunto, la osadía [...] con que este mismo asunto está tratado en él nos han retraído de publicarlo hasta ahora» (Cherner 2022, 11). El ejemplar de la Biblioteca Nacional de España está dedicado a Francisco Pi y Margall: «Al político más consecuente de España, al autor del importante libro “Las Nacionalidades” dedica este ejemplar de su obra, como débil muestra de constante admiración y respeto Rafael Luna». ⁴ Una dedicatoria absolutamente coherente con el ideario de la escritora.

María Magdalena ⁵ es una obra pionera sobre la prostitución femenina, anterior a *La desheredada* de Benito Pérez Galdós (1881) y a *La prostituta* de López Bago (1884). Es además una obra escrita por una mujer, pese a la máscara masculina, y en la que la prostituta habla con su propia voz. La novela está construida en forma de manuscrito encontrado y su núcleo son las memorias de María Magdalena, que el narrador (masculino) recibe de manos del doctor Benavides, que la trató en el hospital en sus últimos días. El narrador transcribirá el manuscrito para los lectores añadiendo a las cinco partes de las memorias -Desdicha, Infamia, Amor, Felicidad y Dolor- una introducción y una conclusión.

De todas las formas de violencia contra la mujer la prostitución obligada es una de las más recurrentes y terribles a lo largo de la historia. Ha sido, en terminología de Slavoj Žižek (2009), una violencia objetiva, es decir cultural y estructural, la que no se comete por sujetos individuales, sino que se naturaliza en el interior de una sociedad: «La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento» (10), una violencia generada desde el *habitus*. La legitimación social generalizada de la prostitución, considerada como ‘mal menor’ necesario para contener la sexualidad dentro de unos cauces controlados con la excusa de proteger así la pureza y la virtud de las ‘mujeres respetables’ pesa fuertemente sobre la historia de su tratamiento legal en la España del siglo XIX. La legislación española sobre la prostitución durante la Restauración es fruto de la hipocresía social, de la necesidad de crear un ‘desorden consentido’ recluso en burdeles-ghetto que impidiesen la aparición de grietas en

⁴ <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103350&page=1>.

⁵ María Magdalena (Aspasia), hija de un funcionario derrochador y de una mujer frívola, se ve abocada a la miseria tras la muerte del padre. Una vez muerta su madre cae en las garras de la vieja Celestina, dueña de un burdel en Salamanca, y se convierte en la más famosa (y culta) prostituta de la ciudad. ‘Redimida’ por el amor de Ciro la Sierra vive un paréntesis de felicidad hasta que él se ve obligado a abandonarla por la promesa hecha a su padre de casarse con su prima. María Magdalena libera a su amante de sus promesas para que pueda cumplir con ese deber y poco después su tuberculosis se agrava y muere.

el orden social del mundo burgués, y de una doctrina higienista, más destinada a proteger al cliente que a la prostituta:

El punto de contacto entre la prostitución y el higienismo, el campo de batalla donde se libró el arduo combate científico-moral contra la prostitución, fue la ciudad, pues en ella se desarrollaron las reglamentaciones de control sanitario y vigilancia policial de la prostitución y, como consecuencia de aquellas, la creación de Secciones de Higiene «especial», bajo la responsabilidad administrativa de los ayuntamientos o de los gobiernos de provincia. (Alcaide 2004, 900)

Con esta intención se potenciaron los burdeles, como espacios de reclusión y control que permitieran reducir las elevadísimas cifras de prostitución clandestina. Con la misma finalidad, para el control de la prostitución y para la protección sanitaria del cliente, se crearon las Secciones de Higiene Especial. Los burdeles se convirtieron en un espacio más, como el casino o el club, para la sociabilidad masculina, «un espacio ‘polivalente’, llamando la atención hacia los ‘consumidores’, los grandes asistentes de la historiografía sobre la prostitución» (Guereña 2003, 552). Este aspecto de la sociabilidad masculina tejida en un burdel se observa en *María Magdalena*, donde los frecuentadores de la casa de Celestina hacen negocios, discuten las nuevas teorías científicas o crean tertulias literarias en torno a la culta María Magdalena, que pronto recibirá como apodo el nombre de la más famosa hetaira de Atenas, Aspasia.

La novela contiene una profunda crítica a la clase media y a sus roles de género preestablecidos: un marido proveedor y una esposa infantilizada, ajena a la vida real. Cuando el padre de María Magdalena, poco previsor y algo derrochón, muere, la madre demuestra ser completamente incapaz de tomar las riendas de su vida y de proteger a su hija. Este es uno de los aspectos más interesantes del texto, que observaremos también en los artículos de *La Ilustración de la Mujer*, la constatación de que la instrucción de la mujer es fundamental, pero de que aún lo es más la profesionalización. Incluso formas de pensamiento mucho más conservadoras que la de Cherner, empezaban a entender que era necesario dar a las muchachas algún tipo de herramienta para sobrevivir en caso de algún revés de fortuna como la muerte del padre o marido proveedor, la quiebra familiar en alguna de las crisis cíclicas del capitalismo que empezaban a apuntar, o la cesantía derivada de un cambio político. La pregunta será entonces ¿para qué trabajos o bajo qué circunstancias preparamos a las mujeres de clase media? Entre la respuesta más conservadora -solo para labores que pueda desarrollar en su propio hogar y solo en caso de desgracia del hombre proveedor- y las propuestas más progresistas que empiezan a contemplar la profesionalización como un derecho fundamental para todas las mujeres hay un abismo.

La madre de la protagonista, infantilizada y sobreprotegida, es incapaz de cambiar su estructura mental y de buscar un trabajo, aunque eso las lleve a la ruina:

De veras que a los ojos de los que estén acostumbrados a subsistir toda su vida del trabajo de sus manos será un hecho vituperable indigno de perdón el que nosotras verificábamos al ver acercarse la hora de nuestra total ruina sin procurar hacer nada para detenerla. Pero si se reflexiona que [...] mi madre, aunque joven, se hallaba enferma y abatida, víctima de su educación y sus costumbres, no pudiendo soportar ni aún la idea de sujetarse al trabajo, a la servidumbre [...] ¡Dios mío! Casi siento impulsos de acusarla. (Cherner 2022, 40-3)

La crítica a esa forma de violencia de raíz cultural, pero ejecutada por el *habitus* y las estructuras sociales, que es negar a las mujeres de clase media⁶ los instrumentos y la posibilidad de ganar un salario, aparece en toda la novela de forma mucho menos velada de lo habitual y su autora volverá a ella en sus artículos de opinión.

Con una educación autodidacta y un libro como única propiedad, cuyo valor simbólico se acrecienta al tratarse de *El Quijote*, María Magdalena, tras la muerte de su madre, y después de tener pensamientos suicidas que son una forma de autoviolencia, casi muere de inanición y cae desmayada en el callejón del burdel. Su destino quedaba, pues, trazado⁷ de acuerdo con los principios del naturalismo y del trinomio de Taine.

Su estancia en el burdel es tratada con un constante recurso a la elipsis y al eufemismo. Las actividades que allí se desarrollan más parecen las de una tertulia literaria. No hay ningún tipo de descripción erótica. El primer acto de la protagonista como mujer prostituida es fuertemente elidido, sustituido por una única frase de gran fuerza evocativa por la deshumanización y cosificación de la mujer que implica: «Por espacio de un año no fui más que una máquina» (71).

La novela parte de la premisa de que no existe una prostitución ejercida de una manera realmente libre. Dejando de lado el lenguaje profundamente decimonónico y moralista del texto, se trata del

6 Todo este discurso se aplicaba exclusivamente a las mujeres de clase media y alta. La necesidad e idoneidad de que las mujeres realizaran un trabajo en el campo o como obreras –excepto en el caso de algunos pensadores progresistas que las consideraban indeseables competidoras de los hombres y abaratadoras de salarios, como Michelet– no se ponía en cuestión.

7 Sería interesante analizar los fuertes rasgos de literatura folletinesca presentes en la novela, desde la construcción del personaje principal sobre la figura arquetípica de la ‘pobre huérfana’ hasta las injerencias del narrador y el uso de técnicas destinadas a conmover al lector: «yo, niña pura, yo, pobre huérfana abandonada, maldecida sin duda por Dios y olvidada de los hombres, me hallé sumida en aquella horrible casa, abismo de corrupción y desenfreno» (Cherner 2022, 65).

mismo argumento que esgrimen hoy los feminismos abolicionistas: la violencia contra las mujeres prostituidas no necesita ser cometida por sujetos individuales o mafias, basta con que la violencia económica o social haga que las mujeres no encuentren otra salida: «Por una que en él yaciera por su propio gusto y por su misma corrupción, se hallarían mil a las que la miseria, el abandono, la falta de buenos principios, hubieran arrastrado a la infamia» (73). De hecho, y este es uno de los puntos más modernos e interesantes del texto, la caída en la prostitución no se plantea como un fallo moral individual sino como un problema social, es decir como un fallo colectivo. En la siguiente cita encontramos, además, uno de los puntos más revolucionarios de la obra, la afirmación de que obligar a una parte de las mujeres a una ‘pureza’ impuesta por la sociedad patriarcal no es menos violento que la imposición a otra parte de ellas de la prostitución:

Los gobiernos se ven obligados a tolerar la prostitución como una salvaguardia de la virtud de las demás mujeres. [...] ¿Nosotras constituidas en salvaguardia de la virtud de las demás mujeres? ¿Y con qué derecho se nos despoja a nosotras de esa virtud, de esa pureza que a ellas se les conserva? Si es una horrible y feroz esclavitud ¿por qué ellas han de gozar derechos que a nosotras se nos niegan? [...] ¿o es que el hombre, duro y egoísta, les impone a ellas su virtud como a nosotras nuestra impureza? (Cherner 2022, 76)

Desde esa misma inusual perspectiva Matilde Cherner apunta a un ángulo que quedaba oculto cuando se dirimía la cuestión de la prostitución: la situación de las esposas de los ‘clientes’, aunque vela públicamente bajo la palabra ‘torturas’ el peor de sus efectos, los contagios de enfermedades venéreas pese a la vigilancia de los médicos de higiene: «¡Cuán caro compran el respeto que esa misma virtud infunde ¡Con cuántas torturas, con cuántas decepciones, con cuánto dolor, con cuánto llanto pagan al mundo esa falsa deferencia!» (77).

Cuando María Magdalena se ve obligada a liberar a su amante Ciro para que este pueda cumplir con su deber -la promesa hecha a su padre- vuelve a aparecer la doble cara del estereotipo femenino del mundo burgués: la prostituta, ella, aunque ‘redimida’, frente al ‘ángel’, la prometida de Ciro, de «nevada tez y rubios cabellos» (190), en una tenaz representación petrarquista de la *donna angelicata*. Entonces la cara oscura de la moneda desea ver a la luminosa: «Yo deseaba con ansia, con furor, con locura, ver por mis propios ojos a la mujer que me había arrebatado mi amor; a la que yo había tenido que sacrificar mi dicha» (187), y la conclusión a la que llega María Magdalena contiene también una fuerte crítica a la opresión de los estereotipos culturales, constata que ese ángel petrarquista de belleza fosilizada no sirve para nada: «-¿Y me querrás decir de qué sirven los ángeles en la tierra?» (197).

3 Una revista incompleta, *La Ilustración de la Mujer*, Madrid ¿1873-77?

Frente a la crítica social que pueda contener la narrativa folletinesco-naturalista de *María Magdalena*, el pensamiento que contienen los artículos periodísticos de Cherner en *La Ilustración de la Mujer* es mucho más ambiguo, por una parte más velado pero también más radical. Es imprescindible recordar que la novela y los artículos están escritos desde una posición autoral distinta: la novela bajo la máscara protectora, pero también limitante, de un pseudónimo masculino, los artículos desde su propia identidad biográfica y en un medio público colectivo del que la autora obtenía su salario. El delicado equilibrio entre la libre expresión de su ideología y la necesidad de no perjudicar al medio en el que publica y que le paga obliga a un delicado encaje de bolillos muy decimonónico pero que las damas del canon isabelino dominaban mejor que Cherner.

*La Ilustración de la Mujer*⁸ fue una publicación de aparición quincenal de ocho páginas a dos columnas, carente de ilustraciones y con un tamaño de 24,8 × 16,2 cm. Era el órgano de la *Asociación de Beneficencia de Señoras: la Estrella de los Pobres*, como se indica en la cabecera: «Órgano de la Asociación Benéfica de Señoras La Estrella de los Pobres. Educación física, intelectual y moral de la mujer.- Caridad y beneficencia. Justicia.- Protección mutua. Los productos de las suscripciones de esta revista se destinarán a la creación de escuelas gratuitas para niñas». Dado que el primer ejemplar conservado data del 31 de mayo de 1875⁹ y es el número 52 del año III, si mantuvo siempre su periodicidad quincenal podemos fechar el primer número en septiembre de 1873, aunque solo se conservan los números de mayo de 1875 a junio de 1877.

Su fundadora fue Concepción Gimeno de Flaquer (Ossorio y Bernard 1889b, 201), aunque en los ejemplares conservados la dirección estaba ya a cargo de Sofía Tartilán (1829-1888), periodista y novelista, secretaria de la Asociación La Estrella de los Pobres. Entre las colaboradoras encontramos nombres que se repiten en la prensa femenina de la época, indicio de la existencia de redes de cooperación entre las profesionales de la escritura, presumiblemente, pero no como única razón, tejidas desde una ideología compartida: la propia Sofía Tartilán; Matilde Cherner; Josefa Pujol, la directora de *El Partenón*, que después lo fue también de *Flores y Perlas*; Emilia

⁸ Hay dos publicaciones femeninas homónimas: *La Ilustración de la Mujer*, publicada en Madrid y de la que se conservan ejemplares entre 1875 y 1877, y otra revista con el mismo título que se publicó en Barcelona entre 1883 y 1887.

⁹ Primer ejemplar conservado, 31 de mayo de 1875. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=aa2d4319-5e5e-4a3a-9157-39718d83dbfc>.

Calé Torres, que en 1906 fue académica correspondiente de la Real Academia Gallega; Natividad de Rojas y Ortiz de Zárate, dramaturga y música, autora entre otras obras de la zarzuela *Una apuesta en la velada de San Juan* o Micaela de Silva, escritora y traductora del italiano, entre otras.

El ideario de la revista queda claramente expuesto en el número 67, el primero de 1876, cuarto año de publicación, dato que refuerza la datación de su inicio en 1873:

hemos procurado en nuestros trabajos enseñar a la mujer algo, aunque poco, de lo mucho que necesita saber para encontrarse a la altura de su misión en la sociedad y en la familia. [...] Órgano de una sociedad benéfica, nuestro periódico ensalza sobre todas las virtudes la caridad cristiana, y la caridad es en la mujer su más bello ornato. También, como lo venimos haciendo, nos ocuparemos del trabajo, de la educación popular, de la necesidad que se siente de mejorar las condiciones de la educación en las niñas del pueblo, en fin, de cuanto creamos que interesa directamente al bienestar moral y material de la familia, base legítima y natural de la sociedad. (*La Ilustración de la Mujer* 1876, 67: 1)¹⁰

La revista tiene los contenidos habituales en este tipo de publicaciones: un editorial (a cargo de la directora, que también participó con otros trabajos; artículos de los colaboradores sobre temas literarios o históricos, siempre con vocación pedagógica; la sección «Variedades», donde publica Cherner sus textos; «Mesa revuelta», dedicada a la poesía; traducciones (de Georges Sand y Victor Hugo, entre otros); una «Revista de teatros», firmada por Sofía Tartilán; Suelos y Novedades bibliográficas, especialmente sobre educación. La revista incluye publicidad, en especial de algunas revistas, de artículos de belleza, de medicamentos o de material de escritorio.

Las colaboraciones de Matilde Cherner / Rafael Luna en los treinta y nueve números de *La Ilustración de la Mujer* conservados en la Hemeroteca Digital de Madrid son: «Guerra», nr. 64, firmado Rafael Luna; «Cantares», nr. 66, firmado R.L.; «A un muerto», nr. 67, firmado Matilde Cherner; «La primera hora del año», nr. 67, firmado Matilde Cherner. Todos ellos poesías. El relato «La probidad», nr. 83, firmado Rafael Luna. Un ensayo, «La joya de la mujer», nr. 79, firmado como 'H.Luna', que resulta muy contradictorio con el ideario de Cherner y posiblemente no es de su autoría, y los textos publicados en la sección «Variedades».

¹⁰ Se actualiza la ortografía de las citas procedentes de *La Ilustración de la Mujer*.

4 «Las mujeres pintadas por sí mismas. Cartas a Sofía [Tartilán, la directora]. De la educación de las mujeres». Análisis de un discurso ambiguo

Las seis colaboraciones conservadas de Matilde Cherner sobre la educación de las mujeres en la revista dirigida por Tartilán son solo una parte de las que seguramente se publicaron, dado que su inicio en la carta quinta permite presuponer la existencia de cuatro anteriores, y tal vez de alguna posterior que no ha llegado hasta nosotros: nr. 52: 412-13, Carta Quinta (31 mayo 1875). Inicio; 53: 419-20, Carta Quinta (15 junio 1875). Continuación; 55: 436-7, Carta Quinta (15 julio 1875). Final; 56: 444-5, Carta Sexta (31 julio 1875). Inicio; 61: 183-4, Carta Sexta (15 octubre 1875). Continuación, 62: 190-1, Carta Sexta (30 octubre 1875). Final.

El tema central de las seis piezas es la reflexión sobre la educación, la instrucción¹¹ y la profesionalización de las mujeres, su aportación a la ciencia moderna y la refutación, aunque ambigua, de los estereotipos patriarcales que impiden a las mujeres desarrollar su intelecto. La cuestión de la profesionalización es fundamental para la autora:

Al reclamar hoy con tanta insistencia los hombres la educación o ilustración de las mujeres, ni han especificado qué clase de ilustración ha de ser esta, ni mucho menos si con ella ha de adquirir nuestro sexo el derecho de profesión. / Yo creo, sin temor de equivocarme que ellos en todo piensan menos en eso. (Cherner 1875, 52: 413)

Este era un problema capital, pues de nada servía facilitar a las mujeres una cierta instrucción reglada a través de la escuela pública y en casos excepcionales, como el de las pioneras que accedieron a estudios universitarios en la segunda mitad del siglo XIX, a la enseñanza superior, si después no se les permitía colegiarse y ejercer la profesión para la que estaban capacitadas o si el *habitus* seguía negando a las mujeres de clase media un trabajo digno fuera de su ámbito doméstico. De esta forma las instituciones, los colegios profesionales, por ejemplo, ejercían una violencia estructural amparada en una violencia cultural que les servía como base ideológica. Johan Galtung (2003, 69), que afirma claramente que el patriarcado es en sí una forma de violencia cultural explica el concepto:

Por violencia cultural queremos decir aquellos aspectos de la cultura, e ámbito simbólico de nuestra existencia [...] que puede

¹¹ Cherner utiliza indistintamente los dos términos aunque sus contemporáneas suelen diferenciar entre instrucción, la adquisición de saberes y educación, que sería el conjunto de reglas para vivir en sociedad.

utilizarse para justificar o legitimar violencia directa o estructural [...] la violencia cultural hace que la violencia directa y estructural aparezcan, e incluso se perciban, como cargadas de razón. (261)

Efectivamente una buena parte de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX seguía percibiendo como ‘cargada de razón’ la negativa a la profesionalización de las mujeres burguesas, cuyo espacio debía ser exclusivamente el mundo de Hestia.

Otro elemento muy interesante, y radical para su tiempo, que encontramos en estos escritos de Cherner es la idea de que la instrucción no debe ser solo para las mujeres burguesas sino también para el proletariado, compuesto por hombres y mujeres:

[...] de cada cien hombres apenas llegaban a cinco los que sabían leer y escribir; nos parece más que extraño, anómalo, el furor, desarrollado hoy entre nosotras en pro de la educación de nuestro sexo, y sin que nadie abogue, no ya por la ilustración, por la primera instrucción de toda esa clase o estado. (Cherner 1875, 52: 413)

Es más, no basta con instrucción, Cherner constata el absentismo escolar de los hijos de los obreros y de los campesinos e interpreta sus causas: se les ofrece una instrucción para un mundo al que nunca podrán acceder:

[...] como las leyes sociales y políticas son las mismas, el pueblo trabajador, como las mujeres, rechaza una instrucción que, además de falsa y sistemática, ninguna ventaja ha de reportarles en su modo de ser civil, social y político, ni hacerles salir de la ominosa tutela en que están. (413)

Lo mismo se aplica a las mujeres. Si la instrucción no les ha de servir para profesionalizarse y adquirir la plena ciudadanía ¿para qué instruir las?

Después de todo lo que dejo expuesto en mi carta anterior parecerá enteramente inútil volver a insistir sobre la educación o instrucción de las mujeres, habiendo dejado probado que mientras la sociedad esté organizada como lo está hoy, les son completamente inútiles, si no perjudiciales, todas esas ciencias. (Cherner 1875, 56: 444)

De esta forma Cherner desmonta la base sobre la que se había construido el discurso de la instrucción femenina desde la Ilustración, es decir, como perfeccionamiento de la mujer para su mejor desempeño de sus labores como esposa y madre, no para su crecimiento individual. Pero, junto a ideas tan avanzadas, Cherner, como casi todas sus colegas, practica en estos escritos un ‘discurso del muelle’,

es decir, construye sus ideas estirando el muelle del *habitus* y alargándolo, pero lo suelta después para que vuelva hacia su posición inicial, aunque nunca recuperará su aspecto original porque el estiramiento es irreversible.

En la cuarta entrega de «Las mujeres pintadas por si mismas» (nr. 56) Cherner vuelve aparentemente a las estrategias del débil que comenta Bourdieu (1998, 50):

Forme particulière de la lucidité spéciale des dominés, ce que l'on appelle l'«intuition féminine» est, dans notre univers même, inséparable de la soumissions objective et subjective qui encourage ou contraint l'attention et aux attentions, à la surveillance et à la vigilance nécessaires pour devancer les désirs ou pressentir les désagréments.

La intuición, la 'emocionalidad femenina', y el disimulo de las propias cualidades son algunas de estas estrategias de supervivencia del dominado. Cherner propone así, paradójicamente, a sus lectoras que oculten sus dotes intelectuales, que las disimulen bajo sus cualidades socialmente aceptables, la amabilidad y la dulzura:

La mujer que siendo instruida no sabe hacerse amable, más amable, más querida, idolatrada que otra mujer ignorante, y llena de altanería y vanidad está a todas horas hablando de su saber y disputando a los hombres en superioridad, esa mujer, preciso es decirlo, al adquirir su falsa y mal digerida ciencia, perdió por completo el sentido común. (Cherner 1875, 56: 444)

Porque la mujer siempre debe 'hacerse perdonar' sus cualidades intelectuales y dejar clara cuál es su verdadera y función, amar:

mujer de verdadera capacidad de inteligencia, de alma elevada y amante corazón, sabe siempre hacerse perdonar su superioridad científica, si de veras la posee, [...] porque ni el talento, ni el saber despojan a la mujer de su bondad, de su ternura; y su alma no pierde nunca la prodigiosa actividad que para amar le es concedida. (445)

Esta ambigüedad se mantiene en la quinta entrega de la serie de artículos (nr. 61, 15 octubre 1875). Aquí Cherner parte de la aparente asunción de un tópico patriarcal -el hombre y la mujer son dos mitades que se complementan en diferentes ámbitos de actuación, él piensa y ella siente- para luego, sutilmente, modularlo y desmontarlo:

El hombre y la mujer no son dos seres de distinta categoría como son dos entidades que se completan la una a la otra. Esto decía

yo al principio de mis cartas y al repetirlo hoy, me creo obligada a entrar en algunas explicaciones [...] “el hombre piensa; la mujer siente” [...] y sobre este tema, tan absurdo como falso, sientan otra porción de axiomas, tan falsos, como absurdos. (Cherner 1875, 61: 183)

En la sexta y última entrega (nr. 62, 30 octubre 1875) volvemos a encontrar el movimiento del muelle. Después de haber afirmado tajantemente en el artículo anterior: «Si insistimos sobre este tema [...] es porque el mundo lo acata bastante, y de él nace, no solo el error que proclama la inferioridad intelectual de las mujeres, sino el empeño que se tiene en que permanezcan en sistemática ignorancia [...]» (184), en este final de la carta sexta volvemos a leer las estrategias del débil, la sumisión al discurso oficial plagada de fórmulas naturalizadas de autoodio:

del mismo modo nuestra inteligencia si no es tan capaz como la del hombre para abarcar y profundizar ciertos ramos del saber humano, [...] no de esto se desprende, que haya de sernos negada, como en realidad se nos es, toda instrucción científica y literaria. (Cherner 1875, 62: 191)

o la repetición del mismo tópico que antes había refutado:

sin que podamos afirmar si esto consiste en que la naturaleza de la mujer, más delicada y exquisita que la del hombre, es más susceptible de compenetrar su ser físico con su ser espiritual, o porque la inferioridad de su inteligencia hace que en ella predominen siempre el sentimiento sobre la razón. (191)

¿Cómo podemos explicar esta estrategia de la ambigüedad, más presente en los artículos periodísticos que en la novela? En primer lugar por la diferente posición autoral. La novela la firma Rafael Luna, una máscara masculina que puede permitirse muchas más audacias que Matilde Cherner, porque como hombre ocupa una posición autorizada para emitir un discurso. Incluso así, en *María Magdalena* el formato y la retórica del folletín velan la fuerte crítica a la prostitución, que se sustenta en la creación de una figura de ‘prostituta honesta’ aceptable para los lectores. Los artículos de *La Ilustración de la Mujer*, en cambio, los firma Matilde Cherner, que, como autora, necesita constantemente pedir esa autorización a través de todos los recursos posibles de *captatio benevolentiae*. Por otra parte, la publicación de una novela, posiblemente en autoedición como en este caso, es una empresa casi individual y si su resultado es económicamente desastroso, su autor será el principal afectado. En cambio, una revista es un producto cultural que implica a mucha gente y con unos

suscriptores que hacen viable su publicación. Si el mensaje que se transmite es demasiado arriesgado –si se estira demasiado el muelle– y se cancelan suscripciones o la redacción se llena de cartas de protesta, todo el proyecto está en peligro. *La Ilustración de la Mujer* era un producto para un público burgués, mayoritariamente femenino, que podía aceptar la necesidad de la instrucción de las mujeres, pero no el desmantelamiento de todo el imaginario construido sobre la idea de la feminidad, de ahí el discurso-muelle de Matilde Cherner.

5 Algunas conclusiones

Por el peso de la violencia cultural y estructural del patriarcado, en su avatar del siglo XIX, que aún discutía la pertinencia de otorgar un espacio público a las mujeres, la representación de las violencias contra ellas en la prensa femenina y por las propias autoras se hace de forma opaca y llena de fórmulas de autoodio y de una metaforización cosificadora de la mujer –flor, muñeca, etc.– incluso en autoras cuya ideología era netamente progresista. Se representan muy pocas veces indiscutibles casos de violencia directa, que incluso en una novela como *María Magdalena* son escasas, pero sí actitudes, construcciones del *habitus*, o imágenes, que leídas desde el siglo XXI interpretamos como productos de una violencia sistémica.

Estas representaciones de la violencia cultural y estructural –falta de instrucción, prohibición de la profesionalización, negación de la agencia individual– se ocultan veladamente tras un aparente respeto a la convención social debido a las presiones sobre la autoría femenina o a la necesidad de hacer viable un producto cultural, pero son contradictorias con unas prácticas biográficas de las autoras, mujeres profesionales que crean redes de colaboración intelectual, muchas de ellas solteras o viudas sin hijos, alguna incluso separada, que alargan mucho más el muelle con su ejemplo vital que con sus escritos. Incluso en el caso de Matilde Cherner, una de las voces más avanzadas de su tiempo y a pesar de los pocos datos biográficos que tenemos, podemos observarlo.

La ambigüedad que desprenden los artículos de la serie «Las mujeres pintadas por sí mismas» responde a la necesidad de practicar una férrea autocensura, de oponer a la violencia directa, estructural o cultural del patriarcado formas pasivas de resistencia. Como apunta Bourdieu (1998, 52): «c'est le cas notamment de toutes les formes de violence douce, presque invisible, parfois, que les femmes opposent à la violence physique ou symbolique exercée sur elles par les hommes». Quizá en vez de 'violencia dulce' se trate simplemente de astucia, disimulo y ambigüedad, las eternas estrategias del débil.

Bibliografía

- Alcaide González, R. (2004). «La reglamentación de la prostitución en la Barcelona de la Restauración (1870-1890)». *Hispania*, 64(218), 897-922. <https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i218.172>.
- Blanco, A. (2001). *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada. Colección Femenæ 8.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil.
- Burguera, M. (2012). *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*. Madrid; Valencia: Cátedra; Universidad de Valencia. Colección Feminismos.
- Cherner, M. (1875). «Las mujeres pintadas por sí mismas. Cartas a Sofía. De la educación de las mujeres». *La Ilustración de la Mujer*, 52, 412-13; 53, 419-20; 55, 436-7; 56, 444-5; 61, 183-4; 62, 190-1.
- Cherner, M. (2022). *María Magdalena*. Prólogo de M. Lozano. Madrid: Editorial Espinas.
- Fernández, P. (2010). «‘Conociendo yo, caballero, lo mucho que vale su nombre y lo poco conocido que es el mío’: Cartas de Matilde Cherner a Francisco Asenjo Barbieri (1877-1879)». Núm. monogr., *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 16, 89-117.
- Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao: Gernika Gogoratuz; Bakeaz.
- Guereña, J.-L. (2003). «El burdel como espacio de sociabilidad». *Hispania*, 63(214), 551-70. <https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.224>.
- Luna, R. [Matilde Cherner]. (s.d.). *María Magdalena (Estudio Social)*. Madrid: Imprenta y Fundación de la Viuda e Hijos de J.A. García.
- Ossorio y Bernard, M. (1889a). «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX». *La España Moderna*, 9, 169-94.
- Ossorio y Bernard, M. (1889b). «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX». *La España Moderna*, 10, 189-207.
- Paz Torres, O.; Casas Díaz, L. (2018). «Presidio, castigo, prostitución. Mujeres en el siglo XIX». *Crítica Penal y Poder*, 15, 150-79. <https://revistes.ub.edu/index.php/CriticaPenalPoder/article/view/26852>.
- Rivas Arranz, L. (2013). «Matilde Cherner, salmantina en el olvido. Biografía de una escritora». *Historias del cuarto de atrás*. <https://historiasdelcuartodeatras.blogspot.com/2013/02/matilde-cherne-sal-mantina-en-el-olvido.html>.
- Rodríguez Sánchez, M. de los Á. (2008). «Matilde Cherner y La Ilustración de la Mujer». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/matilde-cherne-y-la-ilustracion-de-la-mujer-0/>.
- Sánchez Llama, Í. (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra.
- Simón Palmer, M. del C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

La violenza subliminale contro le donne in *Flores* y *Perlas* (1883-84), una rivista del e per il *bello sexo*: due casi

Donatella Siviero
Università degli Studi di Messina, Italia

Abstract The article presents a formal and content-related analysis of *Flores y Perlas*, a journal created for women readers which relied almost exclusively on female collaborators. The weekly journal was founded by María del Pilar Sinués who edited it for the first four months. The publication was short-lived (27 issues came out between March 1883 and October 1884) and switched from being a “periódico literario, recreativo y moral dedicado al bello sexo” to a “periódico literario, moral y religioso publicado bajo la censura eclesiástica” for the last two issues, which were edited by Eulalia González de Barbarroja. The objective is to identify in the two articles selected forms of subliminal violence exerted by the authors on their own gender.

Keywords Late nineteenth century Spanish press. Women’s journals. *Flores y Perlas*. Gender discriminations. Subliminal violence.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Carta stampata e violenza subliminale contro le donne. – 3 *Flores y Perlas*. – 4 Conclusioni.



Peer review

Submitted 2024-01-31
Accepted 2024-03-19
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Siviero | 4.0



Citation Siviero, D. (2024). “La violenza subliminale contro le donne in *Flores y Perlas* (1883-84), una rivista del e per il *bello sexo*: due casi”. *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-14] 173-186.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/009

1 Introduzione

La stampa periodica e quotidiana conobbe nel corso dell'Ottocento, non a caso definito il secolo d'oro del giornalismo, uno sviluppo davvero straordinario a livello mondiale. Le innovazioni che via via andò sperimentando questo mezzo di comunicazione ne fecero uno strumento dinamico posto innanzitutto al servizio della politica, poi dell'informazione e, più in generale, della conoscenza, visto che consentiva con una certa immediatezza la circolazione di notizie provenienti dagli ambiti culturali più diversi. Anche in Spagna, dalla seconda metà dell'Ottocento, prende avvio in maniera inarrestabile quella che è stata definita la «seconda fase esplosiva» della stampa (Gozzini 2000, 130), con la trasformazione di quotidiani e periodici in potenti mezzi di comunicazione di massa in grado non solo di informare ma anche di influenzare l'opinione pubblica (Cazottes, Rubio Cremades 1997). Nel corso di quel secolo, dunque, la carta stampata rivelò la sua natura di potente strumento in grado di imporre e consolidare ideologie, un mezzo che avrebbe avuto un ruolo di primo piano nella vita della cittadinanza e che, tra le altre cose, sarebbe stato la cartina al tornasole anche dei processi di cambiamento nelle relazioni di genere e al contempo della resistenza agli stessi.

È in questo panorama che, in ambito spagnolo, cresce notevolmente il numero di riviste e periodici pensati per il cosiddetto *bello sexo*, ossia esclusivamente per lettrici. Da una stima elaborata da Palomo Vázquez (2014, 2), tra il 1813 e il 1889 il numero delle pubblicazioni che, in maniera esplicita, si indirizzavano alle sole signore e che accolsero, accanto a quelle maschili, anche firme femminili si aggira attorno al centinaio. L'obiettivo condiviso da questo tipo di testate, che nascevano tra l'altro anche a causa della «socialización diferencial entre mujeres y hombres» (Méndez Méndez 2018, 38), era quello di elaborare un discorso sul concetto di femminilità, sulla donna e sui suoi (presunti o reali) interessi che, ovviamente, obbedisse alle regole del dominio patriarcale.

La stampa, insomma, non lasciando spazio, se non in rare occasioni, a un pensiero non allineato, contribuiva fattivamente a codificare e normare un'identità femminile nel pieno rispetto delle convenzionali idee maschili, la qual cosa sfociava spesso nell'esercizio di subdole forme di violenza subliminale. Quando, ad esempio, nel 1860 diversi giornali pubblicarono per la prima volta una (parziale) lista di nomi delle «Señoras que escriben para el público en España» attive

Questo lavoro di ricerca è stato realizzato nell'ambito delle attività del progetto *Género, violencia, representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)* PID2020-113138GB-I00, finanziato da MICIN/AEI/10.13039/501100011003.

in quel momento,¹ senza fornire indicazioni circa la fonte dell'informazione né commentare il perché tale lista venisse resa nota, lo fecero riferendosi alle donne con una perifrasi e non utilizzando semplicemente il termine 'autrici'. Questo perché, osserva Molina Puertos (2015, 115), «[l]a alusión a su condición de mujeres que escriben y no de autoras, cumplía implícitamente un doble objetivo: minar su autoestima y recordarles cuál era su lugar en la sociedad». Inoltre, continua la studiosa, «[e]n el caso de que lo omitido y lo subliminal fueran insuficientes, el muy progresista periódico *El Clamor Público* bautizó la lista con el jocoso título de *Ropa sin planchar*» (115). Naturalmente, l'ironico titolo faceva riferimento a una delle tante attività domestiche prerogativa esclusiva delle donne e che le 'signore che scrivono' finivano col trascurare. Come si intuisce, l'uso della perifrasi non era innocente e nascondeva un'intenzione precisa, quella di colpevolizzare le scrittrici perché non svolgevano i loro compiti tradizionali.

2 Carta stampata e violenza subliminale contro le donne

A proposito di violenza subliminale, di certo una delle forme più subdole di violenza di genere, sarà utile fare preliminarmente alcune brevissime considerazioni su questa nozione. La violenza, com'è noto, è una componente biologica e psicologica fondamentale dell'essere umano e, sebbene i suoi confini concettuali siano assai elastici, in linea di principio si può affermare che, in ogni cultura, l'archetipo fondamentale che ne è alla base è la contrapposizione tra un bene e un male. Essa è dunque presente in praticamente tutte le manifestazioni antropiche ed è perciò un contenuto della realtà che si infila con notevole frequenza in qualsiasi attività umana. Secondo un suggerimento di Nicasio Urbina (2004, 360), è possibile individuare tre principali livelli di violenza «que funcionan siempre y coexisten aun cuando no se manifiestan en la estructura superficial de los hechos». Il primo, che si potrebbe definire originario, metafisico, è il livello che riguarda tutti i fatti della vita del singolo, dalla lotta per ricerca della propria identità a quella per affermare il proprio pensiero.² Un secondo livello è quello della latente violenza della quotidianità, della «lucha diaria de la vida» che inevitabilmente «nos mantiene al borde la violencia física» (361). E il terzo è, naturalmente, quello degli atti di sopraffazione fisica che sfociano in veri e propri crimini contro

¹ La notizia apparve su *La Correspondencia de España* (22 settembre), *La Discusión* (23 settembre), *El Clamor Público* e *La Época* (25 settembre).

² Lo stesso Urbina (2004, 361) afferma: «Esta violencia metafísica es inevitable, está presente en nuestra relación con el otro, en esa incapacidad que tenemos los seres humanos en acercarnos al prójimo, en compenetrarnos, en comprender al otro».

l'altro. I tre livelli convivono e si intersecano di continuo ed è per questo che René Girard, a partire dal suo *La violence et le sacré* del 1972 e poi in lavori successivi, ha parlato di una violenza 'essenziale' che è alla base delle società umane e delle forme di ritualizzazione dei meccanismi, sia collettivi che individuali, di esclusione, persecuzione e vittimizzazione a essa legati.

Bisogna però considerare che le maniere in cui la violenza può essere esercitata nei primi due livelli dello schema appena tracciato sono innumerevoli. Lo sanno bene le donne che, nella loro condizione di secolare subalternità all'uomo, hanno nel corso dei secoli subito, e purtroppo continuano a subire, ogni sorta di violenza, da quella fisica e materiale a quella psicologica. Quest'ultima è quella non avvertibile in maniera cosciente, che però finisce con sortire sulle vittime l'effetto di un potente condizionamento fino al totale annullamento del loro spirito critico. A questo proposito, si ricordi che agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, Pierre Bourdieu (1970) ha introdotto la nozione di 'violenza simbolica' per definire appunto quelle forme di sopraffazione non fisiche attuate attraverso tecniche di persuasione occulta praticata dai soggetti dominanti nei confronti di quelli dominati. La violenza simbolica viene esercitata senza mettere in campo la forza fisica, dal momento che i valori che essa veicola vengono naturalizzati e quindi accolti e assimilati dai soggetti dominati. Strettamente collegata a quella di violenza simbolica è la nozione di violenza subliminale, quella che non ha mai smesso di infiltrarsi nei mezzi di comunicazione di massa, a cominciare proprio dalla carta stampata. La tecnica è quella di trasmettere una determinata visione del mondo dei dominatori che condiziona il modo di interpretare la realtà e di agire dei dominati e che questi ultimi non percepiscono come un'imposizione. Un caso emblematico di questo tipo di violenza è perciò quello subito dalle donne nel corso della storia: nel caso specifico del secolo che ci interessa, il soggetto femminile si costituiva e agiva introiettando le rappresentazioni del proprio genere e obbedendo, inconsciamente, a quelle che erano le aspettative dell'immaginario maschile.

Tornando ora alla stampa spagnola dell'Ottocento, nei periodici femminili diverse sono le strategie volte a instillare nelle lettrici i principi della moralità e delle virtù di una società a completa trazione patriarcale, alcune delle quali strettamente collegate all'esercizio di una violenza pervasiva. Partendo da questo presupposto, il gruppo di ricerca GenViPreF,³ di cui faccio parte, ha lo scopo di individuare, nei testi di taglio letterario apparsi sulle riviste per signore pubblicate nell'arco temporale che va dal 1848 al 1918, la presenza di forme di rappresentazione di violenza, strutturale o simbolica, esercitata nei

3 <https://www.ub.edu/genvipref/genvipref>.

confronti del genere femminile. Per quanto riguarda la rivista di cui, nell'ambito del programma, mi sto occupando, la questione si pone in termini abbastanza complessi. Come dirò più avanti, infatti, *Flores y Perlas* era nato come periodico che si sarebbe avvalso esclusivamente di collaboratrici, sicché le sue pagine ci permetteranno di verificare se e come la violenza simbolica venisse messa in campo anche dalle stesse donne contro il loro genere. Non si tratta, ovviamente, di un paradosso, dal momento che per allinearsi alla morale dominante, che intendeva diffondere il modello femminile dell' 'angelo del focolare', le stesse autrici finivano infatti con l'essere inconsapevolmente condizionate dalle limitazioni imposte da quella società che le discriminava e in seno alla quale operavano. Nelle pagine che seguono, per ovvi motivi di spazio, presento solo i primi risultati dell'analisi di più ampio respiro che sto conducendo sui contenuti formali e ideologici dei contributi a spiccata predominanza narrativa e di autorità femminile accolti nella rivista, analisi che dovrebbe contribuire al conseguimento dell'obiettivo del progetto.

Le lettrici di questa tipologia di pubblicazioni appartenevano alla media o alta borghesia ed è noto che l'educazione delle donne borghesi, in linea di principio, doveva limitarsi all'apprendimento di una serie di competenze volte a renderle buone amministratrici della casa e decenti agli occhi della società. Perciò, le perfette mogli, sottomesse e obbedienti, madri devote e infaticabili, dovevano saper gestire i lavori domestici e la cura dei bambini; per stare in società, bastava che imparassero un po' di francese e conoscessero i balli alla moda (Fernández Alarcón 2015, 111-14). Inutile forse ricordare che stiamo parlando di un momento storico nel quale l'influenza di varie teorie pseudoscientifiche finì addirittura col rafforzare i pregiudizi circa la limitata intelligenza delle donne. La frenologia, ad esempio, in pieno sviluppo alla fine del diciannovesimo secolo, intendeva dimostrare l'inferiorità intellettuale degli esseri umani di sesso femminile sostenendo che le minori dimensioni del loro cervello rispetto a quello degli uomini determinavano la loro particolare insufficienza nei campi che richiedevano l'uso dell'intelletto (Bosch Fiol, Ferrer Pérez 2003).

La dimostrazione di tale inferiorità era, diciamo, strutturalmente necessaria, dal momento che un'altra convinzione di natura pseudoscientifica era che l'attività intellettuale nelle donne fosse incompatibile con la procreazione. Perciò, come scrisse Gregorio Marañón (1926, 68), «[t]oda la literatura científica o seudocientífica se esforzó, al finalizar el siglo pasado y comenar el actual, en hacer un dogma de la inferioridad mental de la mujer». Non solo la letteratura scientifica o pseudoscientifica, naturalmente: contro le donne che avessero aspirazioni non in linea con le convenzioni sociali tuonavano anche gli scrittori. A questo proposito, vorrei ricordare rapidamente solo un esempio a mio avviso emblematico: Ángel Ganivet (1998,

162), commentando in una delle sue *Cartas finlandesas* la situazione di emancipazione delle donne di Helsinki, città dove fu console nel corso del 1896, affermava:

Muy bello sería que la mujer, sin abandonar sus naturales funciones, se instruyera con discreción; pero si ha de instruirse con miras emancipadoras o revolucionarias, preferible es que no salga de la cocina. [...] Hay quien cree que a las señoras inteligentes se les seca la matriz; yo opino que lo que se les seca es la voluntad. En cuanto una mujer adquiere conciencia exacta de sus obligaciones, y obra, no por instinto, sino por reflexión y cálculo, se insubordina contra su propia naturaleza, donde está la causa de sus penalidades, y se convierte en un hombre estrecho de hombros y corto de piernas, en una calamidad estética y social.

Si tratta solo di uno degli innumerevoli casi di antifemminismo di cui erano pieni zeppi libri e periodici dell'epoca e non c'è da sorprendersi, ovviamente, se chi firma appartiene al genere maschile: questi tipi di scritti erano infatti lo specchio dei tempi. Perciò, in un simile contesto socioculturale, non ci si può certo aspettare che le riviste pensate esclusivamente per lettrici potessero proporre discorsi profondamente rivoluzionari a favore delle donne, a parte qualche rara eccezione.

3 *Flores y Perlas*

Di certo non fu profondamente rivoluzionaria *Flores y Perlas*, rivista uscita tra il 1883 e il 1884; tuttavia, come dicevo poc'anzi, essa spicca per una particolarità, ovvero perché la sua fondatrice e prima direttrice, María del Pilar Sinués, intendeva pubblicare contributi esclusivamente firmati da donne. In realtà, quando poi la scrittrice lasciò la direzione dopo l'uscita del diciassettesimo (o forse del diciottesimo) numero,⁴ nelle pagine del settimanale iniziarono a comparire anche

⁴ Come avrò modo di dire più avanti, di *Flores y Perlas* non si conservano i numeri diciotto, venti e venticinque. Fino al numero diciassette la direttrice è Sinués, mentre dal numero diciannove al ventiquattro lo sarà Josefa Pujol Collado. Non è dato sapere, perciò, se il passaggio del testimone tra le due sia avvenuto dal diciottesimo numero. Stessa situazione per il secondo cambio di direzione: Pujol Collado lascia il posto a Eulalia González de Barbarroja, che risulta direttrice dei numeri ventisei e ventisette; non è possibile stabilire chi fosse alla guida del numero venticinque dal momento che, come ho detto, non se ne conserva copia. In totale, dunque, sono arrivati fino a noi ventisette numeri che sono stati digitalizzati e che sono consultabili nella Biblioteca Digital Memoria de Madrid (https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?action=VerFicha&id=304504&num_id=4&num_total=26). Da una ricognizione che ho effettuato all'inizio di marzo del 2023 presso l'Hemeroteca Municipal di Madrid sembra che i numeri mancanti siano andati perduti.

nomi di collaboratori. Nonostante questa ‘intrusione’ maschile, uno studio di Palomo Vázquez (2014) ha dimostrato che, tra le cinque riviste femminili col maggior numero di contributi a firma femminile uscite in quello stesso periodo, *Flores y Perlas* si colloca al terzo posto, dopo *El Correo de la Moda* (diretto prima da Ángela Grassi e poi da Joaquina García Balmaseda) e *El Álbum Iberoamericano* (diretto da Concepción Jimeno de Flaquer).⁵ Nei ventiquattro dei totali ventisette numeri di *Flores y Perlas* di cui disponiamo, i collaboratori sono dieci contro le quarantanove collaboratrici: una percentuale, dunque, che ci permette di affermare che si trattò, in teoria, di un settimanale non solo *per*, ma anche *del bello sexo*. L’obiettivo della mia analisi è stato quello di individuare, all’interno dei contributi di taglio letterario pubblicati dalla rivista, eventuali forme di violenza, esplicita ma soprattutto subliminale, contro il genere femminile per verificare in che misura e con quale modalità in questo spazio pubblico che, in qualche misura, diviene quasi una simbolica *room of one’s own*, aleggi comunque la sottomissione al potere maschile.

María del Pilar Sinués, come dicevo, fondò il settimanale, che inizialmente era di quattro pagine per poi passare a otto a partire dal numero del 7 giugno del 1883, e lo diresse da marzo a giugno di quell’anno. Dopo una sospensione di alcuni mesi, la pubblicazione riprese nel gennaio del 1884 sotto la direzione di Josefa Pujol Collado, con un unico cambiamento: nella testata, subito sotto il titolo, si segnala che la prima abbonata alla rivista è la infanta Isabel Francisca de Borbón. Dopo una nuova interruzione ad aprile, nel mese di ottobre la direzione passò a Eulalia González de Barbarroja, moglie di Ambrosio Barbarroja che ne era l’amministratore finanziario fin dal primo numero. Sotto la direzione di quest’ultima apparvero gli ultimi due numeri giunti fino a noi; con il cambiamento al vertice, il sottotitolo passò ad essere da «periódico literario, recreativo y moral dedicado al bello sexo» a «periódico literario, moral y religioso publicado bajo la censura eclesiástica». Sparivano dunque sia il riferimento alla funzione ricreativa che l’indicazione del destinatario implicito, il «bello sexo». L’accento veniva ora posto, grazie alla comparsa dell’aggettivo «religioso», sull’assoluta correttezza morale dei contenuti, sui quali, si specifica ancora nel sottotitolo, vigilava la censura ecclesiastica garantendone l’integrità. Un ulteriore giro di vite, pertanto, circa le tematiche che potevano essere affrontate in quelle pagine.

L’ultimo numero conservato, ovvero il ventisettesimo, ha una data sbagliata: il ventiseiesimo era uscito il 30 ottobre, sicché il numero

⁵ Al quarto posto c’è *La Violeta*, diretta da Faustina Sáez de Melgar, e al quinto *La Madre de Familia*, diretta da Enriqueta Lozano. Palomo Vázquez (2014, 2) fa anche notare che «las cinco revistas en que con una mayor asiduidad escribieron las escritoras del XIX estaban dirigidas por mujeres».

ventotto avrebbe dovuto avere la data del 6 novembre mentre invece è datato 6 ottobre (nel 1884, infatti, il 6 ottobre cadde di lunedì, mentre il 6 novembre di giovedì, ovvero il giorno della settimana in cui usciva la rivista). In questa che risulta dunque l'ultima uscita non ci sono riferimenti alla sospensione della pubblicazione; tuttavia, al cambio di direttrice e di sottotitolo corrisponde anche una drastica riduzione di collaboratrici e collaboratori, cosa che fa sospettare che fosse diventato problematico mantenere in vita il periodico. La sciattezza dimostrata dal grossolano errore di datazione potrebbe essere perciò imputata alle difficoltà di una redazione ridotta ai minimi termini e non più in grado di gestire il lavoro.

Superfluo dire, naturalmente, che il settimanale era stato sempre pubblicato non solo «bajo la censura eclesiástica», come dichiarato nel nuovo sottotitolo, ma di certo anche sotto il vigile occhio dell'establishment maschile che aveva le sue rigide aspettative nei confronti delle donne. Il fatto stesso che il genere delle destinatarie sia esplicitato dalla locuzione «bello sexo», in questa come del resto in altre riviste simili del tempo, è un chiaro segnale al riguardo. La definizione mira a rinforzare lo stereotipo connesso al modello di femminilità tradizionale, un modello che contempla, oltre le virtù morali, quella estetica per eccellenza: la bellezza.⁶ Come scrive Bourdieu (1998, 80), infatti,

le donne esistono innanzitutto per e attraverso lo sguardo degli altri, cioè in quanto oggetti accoglienti, attraenti, disponibili. Da loro ci si attende che siano 'femminili', cioè sorridenti, simpatiche, premurose, sottomesse, discrete, riservate se non addirittura scialbe. E la pretesa 'femminilità' non è spesso altro che una forma di compiacenza nei confronti delle attese maschili.

Ad eccezione dell'illustrazione nella testata che serve da sfondo al titolo, *Flores y Perlas* non aveva al suo interno immagini. Nel corso dei due anni di vita, a parte l'aumento di formato già segnalato, la struttura del settimanale si mantiene omogenea. Nei numeri oggi consultabili compaiono, nello stesso ordine, le seguenti sezioni: il sommario, un articolo di fondo a firma della direttrice di turno, contributi in versi e in prosa, una sciarada da risolvere e, in chiusura, gli avvisi pubblicitari. Nel primo numero si annuncia:

⁶ A proposito di *bello sexo*, Carreras i Goicoechea (2022, 118) ricostruisce la storia dell'uso di questa locuzione e di quelle di *sexo frágil*, *sexo devoto* e *sexo débil*, rilevando che «[s]e trata de la expresión más usada en todos los periodos entre las cuatro estudiadas». Nel diciannovesimo secolo, *bello sexo* prende decisamente il sopravvento sulle altre «coincidiendo con la moda de las revistas para el bello sexo de inspiración francesa».

Este semanario se publicará los jueves. Es indudable que merecerá el favor del público, atendido a que las escritoras que en este periódico han de colaborar, tienen ya conquistado un honroso nombre en la república literaria. Se hermanará la brevedad con la excelencia de los trabajos literarios, a fin de que las bellas lectoras no puedan, por ningún concepto, hallar pesada su lectura. (*Flores y Perlas*, 1, 1883, 1)

Da notare subito il riferimento alla brevità dei lavori associato all'aspetto che devono necessariamente avere le lettrici: per delle belle signore è importante confrontarsi con testi di eccellente qualità, sì, ma che siano brevi, ossia poco impegnativi, sia perché la lettura non sottragga tempo ai loro doveri di madri e spose, sia per evitare un eccessivo impiego dell'intelletto.

Quando María del Pilar Sinués decide di dare vita a *Flores y Perlas* aveva già diretto, tra il 1864 e il 1869, una rivista il cui titolo non poteva essere più esplicito, ovvero *El Ángel del Hogar*,⁷ lo stesso del suo famoso volume del 1857, divenuto quasi un best-seller, se si considera che venne ripubblicato per ben sette volte in vita dell'autrice. Si tratta di un'opera eterogenea, dal carattere pedagogico e giornalistico con storie finzionali che servono per esemplificare i principi che intende promuovere. Nella «Introducción» al libro, Sinués (1881, 25-6) scriveva: «Mi deseo, en este como en todos mis escritos está reducido a inspirar a mi sexo amor a sus deberes y a procurarles el interés del sexo fuerte». Rivolgendosi poi direttamente alle sue interlocutrici, spiega che «[h]e procurado [...] ponerlos a la vista las virtudes que más embellecen el hogar doméstico y que son a la base de la felicidad doméstica».

Un programma educativo chiaro: in maniera inequivocabile, i consigli alle donne sono volti a rispettare il prototipo femminile desiderato e auspicato dall'immaginario maschile. L'educazione femminile, secondo i principi della scrittrice, è finalizzata solo ed esclusivamente al compiacimento dei desideri del marito. Le donne devono essere belle per piacere al consorte; devono poi essere abili nel gestire la casa per rendergliela piacevole, devono essere gradevoli conversatrici e colte quel minimo necessario per intrattenerlo e per poter contribuire all'educazione dei figli: «[d]otarsi di queste competenze equivale a essere una donna emancipata che possa ambire a diventare una vera *compañera* dell'uomo [...] anziché, ai due opposti, suo *juquete* o *ama de gobierno*» (Aglietti 2002, 16).

⁷ Il lungo sottotitolo della rivista, che era tutto un programma, recitava: «Páginas de la familia. Revista semana de literatura, educación, moda, teatro, salones y toda clase de labores de inmediata y reconocida utilidad. Ejemplos morales, instrucciones y agradable recreo para las señoritas».

Nel 1881 Ángela Grassi, che, come dirò subito, collaborò in qualche occasione con *Flores y Perlas*, firma un testo prologale per la sesta edizione dell'opera di Sinués, dimostrando di essere sulla sua stessa lunghezza d'onda. Grassi (1881, 5-17) compone infatti una specie di pamphlet contro gli effetti negativi di quella che chiama «la actual educación de la mujer» (6), ovvero un'educazione a suo avviso troppo 'liberale', che stava minando il pilastro della società, cioè la famiglia. «Las nuevas costumbres han bastardeado el alma [de la mujer]» (7), scrive Grassi, e la spingono a non essere più quella che deve essere, ossia «un ser formado de abnegación y de ternura» (7). E invece, continua la scrittrice, non bisogna perdere di vista che «[d]onde está la familia allí está la dicha; donde está el cumplimiento del deber se encuentra la paz del alma» (14).

Anche da direttrice della rivista, Sinués tenne fermo il timone su questa stessa rotta, proponendo una letteratura della domesticità e accogliendo nelle pagine di *Flores y Perlas* testi prodighi di consigli per le tre tipologie femminili accettate dalla morale conservatrice e cattolica, ovvero quello della figlia obbediente, della sposa sottomessa e della madre devota, e scrivendo in prima persona una serie di contributi di quello stesso tenore. Le riviste femminili che rimangono contro questo modello, come ho già detto, sono in quel momento storico davvero pochissime. La lotta per l'uguaglianza era solo agli albori e poche erano le donne che, come fece Matilde Cherner dalle pagine de *La Ilustración de la Mujer* (Rodríguez Sánchez 2005) o Emilia Pardo Bazán,⁸ su testate però non esclusivamente per signore, osavano ribellarsi apertamente a questo stato di cose.

A proposito della figura della sposa fedele e devota, di particolare interesse è un contributo dell'appena ricordata Ángela Grassi, «La buena esposa», apparso nel numero quindici di *Flores y Perlas* del 14 giugno del 1883. Si tratta di uno scritto a metà tra argomentativo e narrativo nel quale l'autrice formula la sua idea circa la condotta che la sposa cristiana modello deve tenere. Grassi insiste perciò su una questione, cioè che le brave mogli debbano essere consapevoli del fatto che uno dei loro nobili doveri è essere in grado di mantenere sulla retta via sia il marito che i figli, anche a costo di grandi sofferenze. Per esemplificare questo concetto, la scrittrice ricorre a un racconto paradigmatico, un *exemplum* insomma, rielaborando un'antica leggenda risalente al XII secolo, ovvero quella della regina Eleonora, moglie di Alfonso VIII di Castiglia e figlia di Enrico II di Inghilterra. Secondo questa leggenda, il re aveva avuto una lunga relazione adultera con una bellissima ebrea, finita tragicamente con l'uccisione di lei. Completamente rapito dall'amore per la giovane amante, il

⁸ Numerosi gli studi dedicati al pensiero protofemminista dell'autrice galiziana; tra questi, ricorderò solo il recente Aleixandre, López Sández 2021.

sovrano era rimasto rinchiuso con lei per sette anni in un palazzotto a Toledo, disinteressandosi completamente del regno, finché i nobili, su istigazione della regina Eleonora, eliminarono la donna.

Nel corso dei secoli, la storia di Alfonso VIII e la bella ebrea aveva alimentato varie opere letterarie, tra le quali una delle più famose è la commedia di Lope de Vega *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, pubblicata per la prima volta nel 1617. Nel testo lopianò la figura della regina viene caratterizzata come una donna gelosa e vendicativa, pronta a incitare i nobili all'omicidio della rivale. Per imbastire il suo racconto, invece, Grassi si allontana completamente dalla leggenda e dipinge la regina come una moglie paziente e devota che accetta, con cristiana rassegnazione, il tradimento del marito. Leggiamo infatti che, quando Eleonora scopre la relazione adultera del marito, «aunque sintió su pecho traspasado por mil agudos puñales, no varió ni un solo punto en su conducta. Mostróse a su esposo triste, pero no irritada; dirigióle algunos consejos, pero ninguna reprensión» (*Flores y Perlas*, 15, 1983, 3). Inoltre, secondo la versione dell'autrice, non solo Eleonora non sarebbe stata l'ispiratrice dell'assassinio, ma si sarebbe poi dedicata anima e corpo, con totale abnegazione, a consolare il marito dopo la perdita dell'amante, arrivando a redarguire il figlio maggiore perché osa giudicare il padre per il suo rapporto extraconiugale. Lo scopo di questo scritto è dunque quello di persuadere le donne ad accettare passivamente e con felicità il loro ruolo di subordinazione totale al marito e lo si evince chiaramente dai consigli che chiudono la narrazione. Rivolgendosi direttamente alle sue lettrici, scrive infatti Grassi:

Madres de familia, pensad en lo sublime del lote que os reservó el Omnipotente; pensad en la grandeza inmensa de la obra que os ha sido confiada. Pensad que la dicha futura de vuestros hijos y de la sociedad, depende de la pureza de vuestras ideas y costumbres; pensad, sobre todo, que si el destino de toda criatura humana es nacer, padecer, morir, es bello galardón de un alma noble, nacer, padecer y morir por una santa causa. (*Flores y Perlas*, 15, 1983, 3)

Il discorso pervasivo sull'accettazione del ruolo di madre devota e sposa sottomessa che emerge dall'*exemplum* di Ángela Grassi e che ritorna insistentemente nei contributi anche di taglio non letterario accolti in *Flores y Perlas*, soprattutto nei vari editoriali di Sinués, lo ritroviamo nella breve narrazione intitolata «La misión de la mujer». Nel testo, pubblicato nel numero due del 15 marzo 1883, l'autrice Consuelo Mendoza racconta in prima persona l'esperienza della sua amica Emilia, ormai donna perfettamente inquadrata nel ruolo che le compete, ma che era stata una ragazzina dal «corazón volcánico», con un'anima «apasionada y vehemente». Infatti, in gioventù Emilia «se avenía mal con las patriarcales costumbres del pueblo de... donde

vivíamos ambas con nuestras familias» (*Flores y Perlas*, 2, 1883, 2) e soprattutto avrebbe voluto ribellarsi al ruolo nel mondo che il suo genere le imponeva, al punto di dichiarare «¡Envidio a los hombres!» (3). Così, l'io narrante racconta che, nel corso delle loro conversazioni, Emilia più volte manifestava la sua intolleranza rispetto alla condizione femminile:

[e]l hacer costura me aburre; las exigencias sociales que pesan sobre la mujer, y hacen de esta una sierva, me causa hastío. Yo he nacido para algo más que para consultar los figurines de moda, y emplear el tiempo en la confección de lazos y adornos. (3)

Ma l'io narrante cerca ripetutamente di farla ragionare, apostrofandola come «desgraciada» e ricordandole che «¡[t]ú has nacido como todas las demás mujeres para labrar la felicidad de un hombre, y educar a tus hijos en el santo temor de Dios!» (3). Col passare degli anni, Emilia aveva poi preso consapevolezza di quale fosse la sua missione: si era sposata, aveva avuto due figli e alla fine si dichiara convinta del fatto che «[l]a mujer ha venido al mundo con una misión de paz y de dulzura. ¿Qué mayor gloria para ella que su doble corona de madre y esposa?» (3). L'aspirazione a una parità di genere tra uomo e donna è qui censurata come l'inutile e infantile conato di ribellione di una ragazzina che ancora non ha compreso quale sia, in realtà, il ruolo che le è predestinato e il discorso proposto alle lettrici, anche in questo caso, è basato sulla tecnica della persuasione occulta.

4 Conclusioni

Alla luce dei due casi che abbiamo analizzato, mi sembra di poter affermare che il discorso sul genere proposto dalle due autrici sia pienamente aderente a quanto previsto dalla struttura del potere nella Spagna della seconda metà del diciannovesimo secolo. In entrambi i brevi racconti si annida, infatti, l'esercizio di una violenza subliminale volta a scoraggiare nelle donne l'idea di ispirarsi a modelli femminili che non fossero quelli uniformati alla norma che la società riteneva decente. Qualsiasi deviazione rispetto allo stereotipo della brava madre e moglie cattolica e obbediente andava stigmatizzata: è proprio quello che fanno le nostre autrici che, nonostante avessero varcato i confini della domesticità dedicandosi alla scrittura, dimostrano tuttavia di aver introiettato e fatte proprie le aspettative degli uomini.

Nel complesso, perciò, *Flores y Perlas* può considerarsi uno dei tanti settimanali ottocenteschi che alimentava quella che Betty Friedan (1963) definì, negli anni Settanta del secolo scorso, la 'mistica della femminilità'. La studiosa americana, nel suo volume del 1963

intitolato appunto *The Feminine Mystique*, aveva preso in considerazione la situazione di infelicità delle donne americane degli anni Cinquanta, giungendo alla conclusione che il loro problema era quello di aver rinunciato a una realizzazione professionale per obbedire appunto alle regole della ‘mistica della femminilità’, ossia dedicarsi esclusivamente alla vita casalinga e alla maternità. Secondo Friedan, questa rinuncia era scaturita da una deliberata operazione di violenza subliminale esercitata dal potere maschile soprattutto attraverso rotocalchi e riviste femminili. Le redazioni, nelle quali il potere decisionale era saldamente nelle mani di uomini, infarcivano i periodici di argomenti futili, escludendo notizie riguardanti il mondo, la politica, la società ed esaltando la vita della casalinga-madre tra le mura domestiche e a servizio del marito. Nel XX secolo, dunque, l’incidenza discriminante dello stereotipo dell’‘angelo del focolare’ era ancora potente, dal momento che continuava a essere operativo il modello comportamentale imposto alle donne dell’Ottocento. Modello, come dicevo, prepotentemente presente nelle pagine di *Flores y Perlas* che perciò, in fin dei conti, più che un settimanale *delle donne per le donne*, era *contro* di loro e la loro emancipazione.

Bibliografia

- Aglietti, M. (2002). «‘Ángeles del hogar’. Il prototipo femminile nella stampa liberale madrilenia di fine Ottocento». *Spagna contemporanea. Semestrade di storia, cultura e bibliografia*, 22, 1-24. <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/article/view/522/435>.
- Aleixandre, M.; López Sáñez, M. (2021). *Moviendo los marcos del patriarcado. El pensamiento feminista de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Ménades editorial.
- Bosch Fiol, E.; Ferrer Pérez, V.A. (2003). «Sobre la supuesta inferioridad intelectual de las mujeres: el caso de las teorías frenológicas en el siglo XIX». *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 2, 119-36. <https://www.uil.es/revistas/index.php/clepsydra/article/view/2312>.
- Bourdieu, P. (1970). *Pour une sociologie des formes symboliques*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil. Trad. it.: *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Carreras i Goicoechea, M. (2022). «Sexo frágil, sexo devoto, bello sexo y sexo débil: breve historia de cuatro combinaciones misóginas y deconstrucción de una falacia». García Valdés, P.; Gorgojo Iglesias, R.; Mayor de la Iglesia, E. (eds), *Voces disidentes contra la misoginia: nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte*. Madrid: Dykinson, 107-28.
- Cazottes, G.; Rubio Cremades, E. (1997). «El auge de la prensa periódica». García de la Concha, V.; Carnero, G. (eds), *Historia de la Literatura española*. Vol. 8(1), *Siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, 43-59.
- Fernández Alarcón, B. (2015). *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Madrid: Editorial Dykinson; Universidad Rey Juan Carlos.

- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton.
- Ganivet, Á. (1998). *Cartas Finlandesas. Hombres del Norte*. Ed. de A. Gallego Morell. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gozzini, G. (2000). *Storia del giornalismo*. Milano: Bruno Mondadori.
- Grassi, A. (1881). «Prólogo». M. del Pilar Sinués de Marco, *El ángel del hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*, vol. 1. Madrid: Librería A. de San Martín, 5-17.
- Marañón, G. (1926). *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Méndez, M.I. (2018). «Del bello sexo a It Girls. Cartografía de la prensa femenina en España». Rodríguez Infiesta, V.; Ruiz, R. (eds), *Lectura y lectores*, parte 1. Paris: PILAR, 37-58.
- Molina Puertos, I. (2015). «*Ropa sin planchar*. Estrategias discursivas de las escritoras isabelinas». *Historia social*, 82, 115-31. <https://www.jstor.org/stable/43867464>.
- Palomo Vázquez, M. del P. (2014). «Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 190(767), 1-8. <https://doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3001>.
- Rodríguez Sánchez, M.A. (2005). «Matilde Cherner y 'La Ilustración de la Mujer'». Díaz Larios, L.F. et al. (eds), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX) = III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002). Barcelona: Universitat de Barcelona; PPU, 307-19. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/matilde-cherner-y-la-ilustracion-de-la-mujer-0/>.
- Sinués, M. del P. (1881). *El ángel del hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*. 2 vols. 6a ed. cuidadosamente corregida y considerablemente aumentada. Madrid: Librerías de A. de San Martín. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio/>.
- Stoll, P. (1994). *El discurso de la prensa femenina. Análisis de los actos de habla en titulares de revistas femeninas británicas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Urbina, N. (2004). «Violencia y estructura en "Margarita está linda la mar" de Sergio Ramírez». *Revista Iberoamericana*, 207, 359-70.

«No és un llibre de convenció per a damisel·les». Literatura i dones al tombant del segle XX Un exemple de *Feminal*

Cèlia Nadal Pasqual
Universitat per Stranieri di Siena, Italia

Abstract Based on a specific case: a Luís Via review of *Caires vius* by Víctor Català (pseudonym of Caterina Albert i Paradís) published in 1907 in the Catalan magazine *Feminal*, this article aims to review two broader issues from the field of literary criticism with a gender perspective: first, the role of women's magazines as an ambivalent space – alternative, but also 'subaltern' – in relation to a literary and publishing system characterized by male dominance; second, the ways in which the admission of women's writing emerges as tension within this field of forces situated astride the nineteenth and twentieth century.

Keywords Women's writing. Víctor Català. Feminal. History of criticism. Gender perspective. Magazines for women.

Sumari 1 Literatura i dones al tombant de segle, una qüestió historicocrítica. – 2 Espais de la literatura a l'ombra. – 3 Ressenya a *Caires Vius*.



Peer review

Submitted 2024-02-05
Accepted 2024-03-19
Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Nadal Pasqual | © 4.0



Citation Nadal Pasqual, C. (2024). “No és un llibre de convenció per a damisel·les”. *Literatura i dones al tombant del segle XX. Un exemple de Feminal*. *Rassegna iberistica*, 47(121), 187-204.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/010

1 Literatura i dones al tombant de segle, una qüestió historicocrítica

El testimoni «no és un llibre de convenció per a damisel·les» és un retall breu però suficient per invocar la qüestió crítica que ens ocupa: la literatura i les dones; o sigui, l'especificitat del paper, atribuït o autoreivindicat, de les dones en el sistema literari (i, amb ell, el de la creació artística, cultural i intel·lectual), i la seva evolució al llarg del temps. La frase a penes citada, extreta d'una recensió literària de 1907, lliga aquesta vasta problemàtica a un context i a una ocasió. Del primer, hem de considerar una sèrie de llocs comuns i de supòsits prou coneguts i històricament marcats: els que, a casa nostra, predominaven entre les acaballes del segle XIX i fins ben entrat el XX, i atribuïen explícitament al 'gènere femení' una gama de gustos, pautes i possibilitats imaginatives diferent (s'entengui de segona fila o, en qualsevol cas, 'alteritzats') respecte el gust i l'abast de la creació masculina, centre de gravetat del sistema mateix.

L'ocasió, o sigui, la ressenya, configura un cas particular. En primer lloc, l'escriu un home sobre una obra d'autoria femenina, però firmada amb pseudònim masculí. L'obra forneix una imatge devastadora del desequilibri i de la violència de gènere. En la seva nota, a més, l'home adverteix un tipus de lectores –prototips de feminitat pàmfila– de no ser el perfil adequat del llibre que comenta, i tot això ho publica a una revista feminista per a dones: la revista *Feminal*, nascuda com a suplement d'*Il·lustració Catalana* i editada a Barcelona del 1907 al 1917 sota la direcció de Carme Karr.

El llibre en qüestió era un recull de narracions breus de Víctor Català, de manera que la frase completa, de la mà de Lluís Via, quedava així:

Cayres vius no es un llibre de convenció pera damiseles; es un llibre pera dònnes tant com pera homes, segons creyem els qui a la dòna la considerem capassa de les més esquides clarividencies y dels més alts exemples de serenitat y fortaleza.¹

El present treball d'investigació s'ha portat a terme dins del marc del projecte *Género, violencia y representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)*, PID2020-113138GB-I00 finançat per MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

1 La ressenya de Via a *Cayres vius* apareix publicada en el segon número de *Feminal* el 26 de maig del 1907, XVI. A partir d'ara les citacions de *Feminal* són transcripcions diplomàtiques de l'edició facsimil digitalitzada (amb l'excepció d'algunes modificacions puntuals que apareixeran explícitament indicades). La col·lecció completa de *Feminal* és consultable a la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives (<https://www.luisvivives.com/partes/224131/feminal-130/>; cf. també ARCA. Arxiu de Revistes Catalanes Antiques). La Biblioteca de Catalunya conserva la col·lecció en arxiu, del núm. 1 (abril 1907) al núm. 128 (desembre 1917).

Per a Via, la capacitat de l'home no és un tema; tanmateix, la seva confiança en la capacitat d'altres dones que podien arribar a millors nivells intel·lectuals –diguem que comparables als dels homes– no és una premissa que generalment pogués donar-se per descomptada. Encara menys es podia donar per descomptat el suport a les dones en el seu procés d'introducció a l'espai oficial de la cultura; un terreny en el qual, segons una expressió del mateix Via, elles encara no 'volaven segures'. Aquest discurs pogué tenir lloc en un suplement que s'autodefinia modern i feminista, però fora d'un espai editorial i de relacions similar, la tendència *mainstream* era previsiblement una altra. Un exemple ja clàssic és la polèmica que un any abans s'havia desplegat entre la mateixa Carme Karr i Eugeni d'Ors:² la primera li retreia que l'atenció que dedicava a les dones se centrava en aspectes superficials com el seu físic, i li reclamava, precisament, el reconeixement de la capacitat intel·lectual de les dones per afrontar les diferents formes d'art i participar en els espai del debat cultural (entre altres coses, l'instà a dir si creia en la dona catalana fora de la llar). En l'intercanvi, per cert, no va mancar el toc d'atenció per part de Karr sobre la condició desavantatjada que pateixen les autores, que

per a poder escriure les veritats de la vida vera, tenen d'amagar llur valenta i admirable personalitat sota una vergonyanta firma masculina. (1906)

I com no podia saber de què parlava, si ella mateixa firmà escrits literaris amb un pseudònim que formalment cobria el gènere, L. Escardot, i va experimentar varies formes de condescendència pel fet de ser creadora i artista. Una condescendència infiltrada en les situacions més benèvols i acollidores, que, sense haver d'assumir actituds d'aversiò, ans el contrari, reproduïen la normalitat del biaix. Una mostra de detall la trobam en una carta del 31 de març del 1906 en què Joan Maragall li expressa un parer positiu sobre les narracions breus que ella mateixa li havia enviat:

Senyora i amiga: Acabo de llegir les *Bolves* de L. Escardot i he trobat en elles lo primer que cerco en tota obra artística: emoció. A voltes m'ha semblat l'emoció del fet substituir-se o almenys ofuscar la vera, la serena emoció artística [...] i això m'ha semblat un defecte, *ben perdonable a l'artista que té a dintre un cor de dona, de mare*. Però altres voltes he trobat ambdues emocions perfectament equilibrades [...]³

² L'intercanvi entre Karr i Ors es publicà a *Juventut*. És consultable al *Glosari* d'Ors (1996, 278-88 i 653-5). Cf. també Julià 2020a, 39-41.

³ L'edició de la carta és de L. Julià, dins *Correspondència entre Joan Maragall i Carme Karr* (2020b, 225; cursives afegides).

En qualsevol cas, no oblidem que quan L. Escardot publica *Bolves*, el pròleg també el fa Lluís Via, amic de Carme Karr que col·laborarà a *Feminal* –tot i que ella l’hauria preferit de Catarina Albert!– (cf. Julià 2020a, 38). Tornat per tant a Via i a la recensió elogiosa de *Caires vius*, ens trobam davant un cas que, d’alguna manera, recull dos grans processos de la cruïlla literatura-dones: un és el fatigós ingrés d’aquestes en el terreny de joc, tradicionalment masculinitzat; l’altre, el retallar-se un terreny alternatiu, pròpiament per a dones. I si l’estratègia dels pseudònims masculins, que Víctor Català representa de manera emblemàtica, forma part del primer moviment, el fenomen de la premsa per a dones és un exemple significatiu del segon.

2 Espais de la literatura a l’ombra⁴

És tan estranyot, lo paper d’escriptora, que no tinc cap enveja de representar-lo. (Caterina Albert/Víctor Català a Narcís Oller)

Quan jo vaig començar a escriure, no em plantejava si era home o dona, van ser els altres els qui, a poc a poc, em van anar recordant que jo era una dona. (Montserrat Roig)

El canvi de segle a Europa, tot i que de manera discontinua i variada, perpetua i desenvolupa una contradicció entre els impulsos d’emancipació de les dones –i de les dones que escriuen– i el llastre heteropatriarcal, tant de caràcter formal com simbòlic, tant fruit de la imposició com de la introjecció (Elorza 1975; Sánchez Llama 2000). Però és també en aquest context de contrastos que es registra un augment del públic lector femení, que obre nous espais a les escriptores i a la seva professionalització (Carme Karr n’és un gran exemple), així com noves oportunitats per a narrar i denunciar la violència en clau de gènere (Elorza 1975; Espigado Tocino 2008).⁵ L’anomenada ‘premsa femenina’, que ja s’havia consolidat en el XIX, evoluciona com a espai privilegiat per a la representació de les dones amb l’arribada de la comunicació de masses, i exerceix una considerable influència sobre el seu públic, que, de manera explícita, declarava de voler educar.

⁴ Casacuberta (2001) ha parlat de la forma en què Víctor Català habità aquest context de no-normalització de l’escriptura femenina al sistema literari canònic o oficial amb la fórmula ‘literatura a l’ombra’.

⁵ A més, sobre la dimensió històrica de la violència de gènere, cf. Gil Ambrona 2008; mentre que sobre la violència simbòlica en el camp de la cultura, cf. Hall 2000, i sobre la relació entre dones i cultura en el periodisme d’aquesta època, cf. Bernard et al. 2008.



Figura 1
 Coberta del primer exemplar de la revista *Feminal*. (Barcelona, 28 abril 1907).
 Font: Biblioteca Lluís Vives

Aquestes publicacions, per tant, constitueixen un altaveu fonamental per a l'emissió de les veus de dones, conservadores o progressistes, en una esfera relativament segregada però finalment pública.⁶

D'altra part, l'orientació de *Feminal* s'inscriu en un moment 'de formació' del pensament feminista occidental modern, dins el qual tendeix a assumir una visió burgesa, així com a marcar distàncies respecte a les manifestacions de confrontació més radical d'altres corrents, com el de les sufragistes (almenys al principi). Tanmateix, aquest grau de moderació podria no deure's tan sols a una coherència ideològica per certs aspectes conservadora, que trobaríem plasmada en el pensament, les estratègies comunicatives i el gust expressiu de la publicació,⁷ sinó també a altres factors més subterranis, tal i com apunta Lluïsa Julià sobre la directora i ànima de la revista:

⁶ Algunes visions panoràmiques sobre revistes per dones en àmbit ibèric al llarg del XIX i el XX poden consultar-se en Perinat, Marrades 1980; Roig Catellanos 1989; Segura, Selva 1984, així com en Palomo Vázquez 2014; Servén, Rota 2013 o Sánchez Hernández 2009 (217-44).

⁷ En un article del 2025, Barba col·loca el pensament de Carme Karr en el reformisme catòlic en contrast al llibertari-anticlerical, i defensa que *Cultura femenina* «ens pot obrir els ulls per a detallar les especials connotacions i circumstàncies d'un moviment de dones amb reivindicacions feministes, catalanista, catòlico-social i

Com mostra l'epistolari amb Joan Maragall, la seva [de Karr] va ser sempre una posició negociadora, possibilista per ser admesa a la societat literària i a la premsa catalana, amb la intenció d'introduir-hi el debat sobre les dones en la societat. Se'n desprèn que devia fer concessions perquè la publicació de *Feminal* (la nineta dels seus ulls) no s'aturés, i per no aixecar les ires o les enveges i ocupar un lloc definit i de referència entre la premsa de les dues primeres dècades del segle XX. (Julià 2020a, 35)

D'altra part, si les fronteres entre la voluntat i la possibilitat d'emancipació són males de delimitar, les que s'erigeixen entre la condició i la mentalitat subalternes no són més fàcils de distingir. En un estudi canònic de 1988, Spivak es preguntava si el subjecte subaltern pot parlar («Can the Subaltern Speak?»), o sigui, si realment disposa de les condicions per conformar i fer existir la seva veu, i que aquesta ressoni en algun lloc, a fora i dins seu mateix. Si avui reformulàssim aquesta pregunta pensant en les dones que llavors escrivien com a categoria subaltern, se'ns fa evident la importància de disposar d'un lloc de l'enunciació i, sobretot, de les forçoses negociacions entre l'*agency* i l'adaptació com a part de la batalla per la presa de la paraula. En les citacions que encapçalen aquest capítol, la diferència entre Albert/Català i Montserrat Roig, a part del quasi quart de segle que les separa, és que interpreten aquesta negociació des de punts de partida diferents: Roig vol donar per superada la tradicional connotació de gènere, però el seu gest alliberat acaba xocant contra una resistència social que la reconduïx al vell tauler de joc, encara vigent. Albert veu (i la mirada és 'agencialitat') la violència estructural que comporta per a ella ocupar els mateixos espais d'ells, i rebutja el lloc de l'escriptora: un lloc en el qual la seva art s'"enrereix'. D'alguna manera, potser també renuncia, almenys com a gest immediat, a rescatar les escriptores del paper 'estranyarot' que se'ls hi assignava. Ara bé, Caterina Albert es firmarà Víctor fins el final; fins i tot quan ja se sabia qui hi havia rere el pseudònim, mai no deixà d'utilitzar-lo per a les seves obres de creació. Quan Lluís Via publica la ressenya, per exemple, ja no és cap secret, i pot afirmar clarament: «Víctor Català, una de les *dones* qui més gloriosament enalteixen l'art de la terra» (Via 1907, XVI; cursives afegides). Al capdavant el que cal protegir és l'escriptura, la veu, i, seguint la formulació de Spivak, Víctor Català va poder parlar.

Sobre el significat del seu pseudònim se n'ha parlat força, i també en va voler parlar ella de manera més aviat rotunda: «Mai a la vida

liberal-conservador típicament barceloní, sorgit a la primèria del segle XX en l'àmbit cultural de la societat de classe mitja i burgesa d'aquell temps» (2005, 156).

no hauria signat res amb nom de dona».⁸ Potser precisament perquè el monòleg *La infanticida* (1898) sí que l'havia firmat amb el nom de pila, i quan es va saber el rebombori va ser gros, havia après a protegir-se, i ho havia fet amb una determinada consciència del context a penes descrit. Per això, l'escriptora distingeix clarament el valor de les obres en sí del problema de l'admissió condicionada de les dones en l'ofici d'escriure. Així, en una carta a Narcís Oller:

A l'obra literària no li posa ni li treu qualitats o defectes les condicions de qui l'hagi feta, mes la coneixença de la personalitat de l'autor pot llevar-li, a aquest, tota mena de llibertat d'acció i dar-li mortificacions inevitables. (Català [1903] 1972, 1825)

El 1972 Elaine Showalter publica un text sobre les nombroses crítiques que, pel volts de la segona meitat del segle XIX, es professaven normalment contra les escriptores d'Anglaterra. Sobre Jane Eyre, registra quelcom que dialoga dramàticament amb aquesta presa d'acte de Caterina Albert:

molts crítics van admetre sense manies que creien que el llibre seria una obra mestra si l'hagués escrit un home, però que era escandalós i desagradable en mans d'una dona. (dins Showalter 1972, 476)⁹

Encara al segle XX, les reaccions que havia provocat descobrir, la primera vegada que Albert/Català guanya un premi literari, que l'autor era una dona, s'assemblen molt al cas anglès. Tanmateix, més d'un segle després de la carta a Oller havia d'arribar el moment d'una revisió de la figura i el llegat de Víctor Català capaç d'incloure una 'crítica a la crítica' en relació a aquest problema. Una operació destacable fou la reedició d'*Un film* per part del Club Editor el 2015, una novel·la de la fase de maduresa fins llavors pràcticament oblidada. Podem dir que la proposta editorial fa part d'una espècia d'onada de revisió crítica d'alguns dels grans clàssics moderns, nacionals i

⁸ Sobre el fenomen dels pseudònims masculins, és útil la reflexió de Muscariello 2002, 9-20; mentre que, pel que fa al cas de Caterina Albert i Paradis, cf., entre d'altres, Bartrina 2001, Alvarado 1997 i Heras i Trías 1996 (431-40). En una testimoniança d'Albert recollida per Tomàs Garcés, aquesta conta com respon a una amiga que aposta pel seu manuscrit: «Tinc imprès el seu llibre, no em faci llençar els diners. Diguí'm quin nom d'autor vol que hi posi, si té inconvenient a donar el seu'. I tal, si hi tenia inconvenient! Mai a la vida no hauria signat res amb nom de dona. Jo, aleshores, treballava en una novel·la, que no he acabat encara, el protagonista de la qual es deia Víctor Català. Vaig refugiar-me en aquest nom. Heus ací l'origen del meu pseudònim» (Garcés [1926] 1985, 130). Es referia a la novel·la *Calze d'amargor*, que romangué inacabada. La identificació pública de la dona sota el pseudònim l'hem d'imaginar en part gradual (cf. Bartrina, 2010, 32-4).

⁹ Hem manllevat la traducció a Míriam Cano (dins Russ [1983] 2022, 56).

internacionals, escrits per dones.¹⁰ La recuperació d'*Un film* s'hi inscriu com a acció però també com a part d'un relat conscient. Així, en el paratext de l'edició:

Caterina Albert (l'Escala, 1869-1966) «portà una vida reclosa i no abandonà la seva localitat», segons l'Enciclopèdia Catalana i uns quants manuals escolars. Altres fonts afirmen que viatjà per Europa, sobretot a Itàlia; que alternà l'Escala i Barcelona a partir de l'any 1904; que coneixia els barris baixos com el palmell de la mà; que llegia quatre llengües i intimava amb tantes altres literatures. Sota pseudònim masculí per poder escriure en pau sobre aspectes i situacions de la vida considerats escabrosos, es dona a conèixer el 1898 amb el monòleg teatral *La infanticida*.

L'escriptura de les dones com a problema històric configura un procés amb grans línies d'evolució (diguem que de superació de certs prejudicis), però també de pervivències, adaptacions i discontinuïtats. No sembla innocent que el primer que aquest text posi sobre la taula sigui l'encara viva convivència dels prejudicis més banals que han pesat sobre la imatge de les dones (en particular d'aquesta dona, fins i tot des d'altaveus institucionals), amb la documentació existent, que els desmenteix. La nota del Club Editor continua amb un resum de la producció de Català que inclou els anys de silenci i els embats dels agents del Noucentisme.¹¹ Com a gest de resposta crítica, conclouen:

El 1918 començà la publicació per entregues d'*Un film (3.000 metres)*, novel·la immediatament desqualificada per la crítica com una obra en què l'autora emprèn "camins errats i arbitraris".

Tornar al text de Joan Russ *Com destruir l'escriptura de les dones*, publicat el 1983 i traduït en català només el 2022, ajuda a entendre la fragilitat de la component encara parcial i recent d'aquesta fase de revisió. Segons el 'catàleg de prejudicis' contra l'escriptura de les dones que Russ descriu, la història de Caterina Albert/Víctor Català mostraria de manera exemplar bona part dels mecanismes típics d'aquesta 'destrucció'. En breu, n'hi ha tres de particularment representatius: el primer té a veure amb la percepció d'impropietat de la seva escriptura en tant que femenina; tal i com reportaria Russ: «ho va escriure ella, però no hauria d'haver-ho fet [és polític, sexual,

10 Casual, però simptomàtic d'aquesta onada, és el fet que, mentre escrivim aquest article, l'editorial Medusa anuncia la reedició de *Boltes* de Carme Karr, que d'ençà de la seva aparició el 1906 a la Biblioteca popular de l'Avenç no s'havia tornat a publicar.

11 Cf. *Els silencis de Caterina Albert* de Maria Aurèlia Capmany inclòs a la segona edició de les obres completes (1972).

masculí, feminista]». ¹² Aquest prejudici es fa palès en les crítiques al seu estil aspre i als continguts escabrosos, impropis d'una 'senyoreta de l'Escala', i en el cas d'*Un film*, segurament la cosa es barreja amb els «prejudicis estètics». Un segon esquema prefabricat i aplicat de manera vistosa gira en torn al mite de l'escriptora que efectivament valdria la pena prendre en consideració, però que enlloc de desenvolupar una carrera i un llegat consistents, només fou capaç de produir una sola obra important –òbviamment, *Solitud*– de manera que «ho va escriure ella, però només en va escriure un [Jane Eyre. Pobreta, va ser la seva única obra, o la seva única obra interessant]». Per últim, en la història de la recepció de Víctor Català també brilla el cas de la 'fal·làcia hermafrodita', segons una expressió de Mary Ellmann. Aquest mètode de denigració de l'escriptura de dones es combina perfectament amb el de 'en tant que dona, no ho hauria d'haver escrit'; i és que, ja que ho ha fet, val la pena pensar que realment ha estat fruit de 'la seva part masculina': «ho va escriure l'home que duia dins». Que els adjectius masculins, sovint amb una connotació sexista, han estat freqüents per definir l'art de Víctor Català, i que la utilització del pseudònim, independentment de les raons de l'escriptora, s'ha entreteixit amb aquest últim prejudici és un fet prou assumit per la crítica contemporània:

[Caterina Albert] construeix acuradament la seva actuació pública, mentre preserva la seva intimitat rere la màscara de senyoreta de casa bona, que no passa de ser una aficionada de la literatura. Una actitud coincident amb d'altres grans escriptores del segle XIX europeu. Tanmateix, la solteria persistent i la força expressiva qualificada de «viril» van propiciar una certa llegenda fruit de la sorpresa i el malestar dels crítics davant la dona que escriu. (AELC) ¹³

Val a dir que, tot i que en els textos de Català destaca una mirada sagaç envers la situació de les dones (la revisió de la institució del matrimoni, la violència de gènere, el lesbianisme, etc.), i que en un principi això no impedià la seva bona acollida; en funció de si es coneix la identitat de qui escriu, la situació pot patir alteracions. La primera notícia va desencadenar reaccions que avui no dubtaríem a jutjar d'histriòniques, com la tantes vegades recordada de Francesc Matheu: «—Ja el tenim! Més ben dit: ja la tenim! Perquè... aguanta't... no és cap home; és una noia, una senyoreta de l'Escala, que es diu Caterina Albert: l'autora d'aquella poesia *tan mascla* també enviada al Certamen

¹² Cf. Russ [1983] 2022. Part dels onze mètodes sistematitzats per l'autora apareixen així sintetitzats a la contracoberta de Raig verd.

¹³ Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Caterina Albert (Víctor Català) / Biografia. <https://www.escriptors.cat/autors/albertc/biografia>.



Figura 2
 Reproducció de l'edició facsimil
 de *Femina*, núm. 2
 (26 maig 1907, XVI)

d'Olot»¹⁴ (dins Oller 1962, 342). L'ús del pseudònim, per tant, serveix a Catarina Albert, en primer lloc, per crear un espai virtual de major seguretat i, en segon, per organitzar les seves facetes en una estructura dual, reservant la part més 'lliure' (i no la més 'mascla') a la creació (a Víctor Català). En altres paraules,

[el pseudònim] es justifica per raons sociològiques i en nom de la independència artística i no pas [...] per un error "cromosomàtic", com explica l'any 1978 el seu biògraf Josep Miracle, després d'afirmar que era una dona geni, o precisament per això. (Alvarado 1997)

Tant Alvarado com Assumpció Heras i Triás (1996, 434) en parlen un estudi en el què també recopilen una sèrie d'elogis que han farcit la bibliografia sobre la seva obra, com ara «estil vigorós, diguem-ne masculí», «llenguatge mascla», «energia baronívola», «escriptor amb nervi d'home servint una sensibilitat de dona», «la força de la prosa viril», «fermesa masculina» o «són quatre els ulls de Víctor Català, els de dona i els d'home».

¹⁴ Les cursives són meves.

3 Ressenya a *Caires Vius*

La ressenya del recull de contes *Caires vius* de Víctor Català a *Feminal* (vegeu-ne, a l'apèndix, la reproducció acompanyada d'un dibuix original de la mateixa autora i la transcripció sencera) apareix, com s'ha dit, un cop que la seva identitat havia estat desvelada. En el context general, i en aquesta situació particular, que la ressenya reivindicui la qualitat de l'obra assumeix un sabor de crítica militant. Lluís Via (la revista acceptava col·laboracions d'homes), argumenta una tesi prou clara: que *Caires Vius* constitueix una forma de literatura capaç de representar la realitat amb totes les seves contradiccions i contrastos; que pot parlar «del amor y del dolor ab totes ses exaltacions y miserias», i que ho fa de manera convincent, no amb inautèntics gestos teatrals, sinó a través del «veritable drama», sense caure en la mirada ingènua ni en el registre postís. Per tant, és una qüestió tant de temes («no es la poesía de les flors y'ls aucells...») com de forma («prosa punyenta [...] i humaníssima poesia»), sense falses simplificacions:

[Víctor Català] troba la vera revelació espiritual en la contracció plàcida ò violenta, en el gemech de dolor ò en el crit de joya. El seu instint analítich, el seu geni dramàtich, son massa fermes y massa honrats pera cristallisar en un art de pura imaginació com el qu'entreté a la majoria del nostre públich. (Via 1907, XVI)

Això, d'una part, salva l'autora de ser una figaflor (la mirada ingènua) i, de l'altra, la insereix dins un discurs més complex sobre la relació entre l'escriptura de les dones i l'"autèntica" literatura (el registre no-postís). Són dos ordres de coses diferents, per bé que articulats.

Pel que fa al primer, Via expressa sense embuts la superioritat de Víctor Català (defineix, per exemple, la novel·la *Solitud* com l'«estudi psíquich definitiu, no superat per ningú entre nosaltres»), i conjuga aquestes afirmacions amb un discurs sobre la situació de les dones en una revista ideològicament marcada. En aquest discurs, identifica un model de feminitat que el patriarcat afavoreix alhora que deprecia: les damisel·les superficials de què ja hem parlat a l'inici. A més, afirma que, en un moment en què les dones s'estan desvetllant gràcies a l'art i a la cultura («produint-nos l'efecte d'un infant que vol fer d'home»), Víctor Català «sembla que vingui a redimir l'esperit femení del dictat de lleugeresa desesperant que, per sòbra de prejudicis i falta d'educació, li ha sigut aplicat». Val la pena aflacar un comentari sobre unes altres declaracions de l'escriptora, que no dubta en reclamar la necessitat d'un públic a l'alçada:

Albert dedica molt espai dels seus primers pròlegs, el que encapçala *Drames rurals* i, sobretot, el més extens de *Caires vius*, tots

dos de la primera etapa narrativa, a lamentar-se per no poder tenir un públic capaç d'entendre-la, que s'allunyi dels prejudicis derivats dels temes convencionals més habituals. Sigui la «damisella ciutadana» de «cos esllanguit i rostre pàl·lid», esmentada en el pròleg a *Drames rurals*, o el «publiquet» de *Caires vius* que li ha tocat en sort; un públic lector que qualifica d'«anacrònic», propi de la «pobresa de cultura atàvica», amb «curtesa de mires», amb «abundor immoderada d'escrúpols» (Català 2019, 16-17), província, casolà i un llarg etcètera de pensaments que també reparteix contra els crítics, que el màxim a què arriben és a comparar *Drames rurals*, *Ombrívols* i *Solitud* (les obres publicades fins al 1907) amb Émile Zola: «potser l'única coneixença del veïnat!», exclama amb irònica vehemència. Tot i així, Albert es dirigeix sempre a un potencial públic femení, en qui deu veure una massa lectora important. Tot un al·legat, aquests de trobar un públic, que parla d'un autora, d'un autor, de gran ambició, modern, atrevit i compromès amb l'escriptura. (Julià 2021, 158-9)

És difícil que, en major o menor grau, el tractament de les qüestions de gènere en els testimonis d'aquesta època no ens deixi un regust de contradicció. Més enllà dels embats obertament agressius, els comentaris que utilitzen tons sarcàstics o humorístics (Ors), educats o refinats (Maragall), fins i tot les postures que es representen com a solidàries (Via) i de les mateixes dones sensibles a la discriminació que pateixen o intencionades a reivindicar els seus drets, topen amb un estat de la qüestió en què la reformulació d'idees i de subjectivitats respon, si no a una manca d'elaboració i a la normalitat lligada al moment històric, a l'intent estratègic de reconciliació entre el possible i l'acceptable (cf. Labanyi 2017, 41). Val a dir que Albert, que també al·ludeix a un estereotip femení, dispara a 360 graus: a la crítica i al 'publiquet'. Això lliga amb l'altra qüestió, la de la literatura 'vera'. En aquest sentit, segons Via, el que contamina l'art és la «posa» (la impostura), fins i tot en aquelles «manifestacions tingudes per més veristes». El retret que fa a molts dels «nostres autors» és que:

són innocents cercadors d'èxits ans que sacerdots de llur art [...], aquests esclats romàntichs, en un mot, aquestes vanitats, ens les hem preses en serio, i sovint hem esdevingut infeliços apòlogistes d'un art infantívol, del que bentost ens hem cansat per sa falsetat mateixa. (Ibídem)

L'autor contrasta els «esclats romàntichs» i vanitosos amb la poètica de les «crueses realistes» de Víctor Català. Aquí, sembla que es toqui un nucli; el discurs sobre les poètiques: Català és una dona que ha pogut fer 'gran' literatura i, amb això, no només ha superat les fronteres del risc de la 'frivolitat femenina' (els ocells i les flors de

les senyores infantils), sinó que ha abastat nous reptes: amb el seu art ver ha superat el risc de la vanitat, de generar narracions de consum lúdic i superficial, de 'romantiqueries' de baixa estopa. Així, fugir del públic provincial i anacrònic, i fugir del públic de la 'paraliteratura' o d'un art rebaixat a èxit de consum com un vestit lluent, són eixos que s'entrecreuen en un moment en què la consolidació del Modernisme (de cop en guerra, i ben clarament en el cas de Català, amb els preceptes noucentistes) se solapa amb l'estigma del gust románticoide femení.

Els termes d'aquest debat conformen una graella interpretativa útil per a la variada casuística d'escriptura de dones del XIX fins avui. Serveix per entendre les crítiques a Grazia Deledda, premi Nobel de literatura malgrat tot, per no haver-se sabut adequar suficientment al paradigma del verisme –ignorant l'especificitat de la pròpia operació–; però també per les dirigides a la *best seller* Elena Ferrante, acusada d'haver produït una literatura massa 'de telesèrie' i comercial –això, després d'haver descartat una primera hipòtesi: que la seva obra exitosa no hagués estat escrita per un home, com a alguns els hi havia semblat. En l'àmbit peninsular, prometria una comparació més acurada amb el cas d'Emilia Pardo Bazán, i amb la polèmica que va provocar *La cuestión palpitante*, un recull d'articles del 1882 en què l'autora gallega s'ocupa del realisme, del naturalisme i d'algunes idees precisament d'Èmile Zola. Foren uns textos molt llegits, però que desencadenaren reaccions de rebuig i disminució. Pardo Bazán no els va publicar dins l'espai públic reservat a les dones, no va assumir el baix perfil d'autodidacta i no va firmar amb pseudònim masculí. Tot té un preu.

Apèndix

Reproducció i transcripció de la ressenya de Lluís Via entorn de la publicació de *Cayres vius* de Víctor català

UN NOU LLIBRE DE VÍCTOR CATALÀ - "CAYRES VIUS,"¹⁵

Víctor Català, una de les dones qui més gloriosament enaltexen l'art de la terra, ha tornat a la brega donant un'altra obra a la Biblioteca de Joventut. Al *Llibre Blanch*, editat per *l'Il·lustració Catalana*, han seguit els *Cayres vius*; als versos d'ahir, la prosa d'avuy: una prosa punyenta com la dels *Drames rurals*, les *Ombrívols* y *Solitud*, una prosa rublerta de fonda y humaníssima poesia. No es la poesia de les flors y'ls aucells en la serenitat dels camps, ni la de les ilusions en els cors ignocents i les consciencies pures, sinó la poesia del amor y del dolor ab totes ses exaltacions y miseries: aquexa poesia que senten els esperits abnegats quan entran de plè en la vida y saben veurela tal com ella es, sense la pretensió d'esmenar la plana a l'obra de natura.

Cayres vius no es un llibre de convenció per a damiseles; es un llibre per a dones tant com per a homes, segons creyem els qui a la dona la considerem capassa de les més esquisides clarividencies y dels més alts exemples de serenitat y fortalesa. Avuy la dona's troba encara en un estat especial *dedéplacement*; sa inteligencia's desperta a la llum del art; mes no vola segura, apar com desequilibrada, com produhintnos l'efecte d'un infant qui vol fer l'home; y tot l'encís femení desapareix als nostres ulls en determinats moments. Víctor Català, artista de convicció y de temperament, sembla que vingui a redimir l'esperit femení del dictat de lleugeresa desesperant que, per sòbra de prejudicis i falta d'educació, li ha sigut aplicat. Y, sobre tot, sembla que vingui a reivindicar tot un genre literari adulterat, tota un'art falsejada. Ella ve a condemnar els vans idealismes y les confusions y dubtes que se'n desprenen; parteix de la veritat y enforca la vida instinctiva, ab els seus esclats naturals, ab les seves caygudes y redempcions; ve a senyalar veritats més ò menys grans, més ò menys petites, però veritats a la fi, veritats que'ns son un exemple y una ensenyansa, molt més útils y fecondes que'ls bells somnis irreals en que les virtuts absolutes son tirades a dret fil; en que l'amor, l'esperansa, l'abnegació, la fè, no son sotraquejades per la passió, pel despit, per la secsualitat, per l'egoisme groller; somnis que'ns enfebleixen, y que per forsa han de volar ò han d'aterrarse als primers retops ab la vida, dexantnos esglayats y esmaperduts.

¹⁵ Tot i que l'edició facsímil és consultable en línia, s'ofereix aquesta transcripció amb un tamany de la font estàndard per tal de facilitar la lectura.

En el pròlech de *Cayres vius*, Víctor Català'ns diu tot axò magistralment, y ho aplica al ruralisme literari català, del que s'ha valgut pera comensar l'obra de redempció que modestament dexa d'atribuir-se, mes qu'en grandíssima part porta realisada. Se val del ruralisme, nó de la llegenda; acut a la realitat, nó a la sàtira cómoda; dexa de banda'ls prínceps, les damiseles, les vestimentes d'ocasió, y profunda en les nueses sensibles; cerca l'esperit a través de la carn viva, y troba la vera revelació espiritual en la contracció plàcida ò violenta, en el gemech de dolor ò en el crit de joya. El seu instint analítich, el seu geni dramàtich, son massa fermes y massa honrats pera cristallisar en un art de pura imaginació com el qu'entreté a la majoria del nostre públich. Víctor Català'ns presenta la causa abansquel'efecte, ens emociona ab el veritabledrama abans qu'ab la posa y'l gest teatrals; més que fer parlar a sos personatges, els dexa parlar. No hi hà rès d'exterior, tot es fundament observat, tot es essencial. L'autor no's precipita a tot estrop per'arribar a la finalitat absoluta y hermosa, sinó qu'avensa vers ella ab petja segura.

La posa, el gest teatral: hèusaquí'l mal fondo, pregon, de que ve contaminat nostre art de *parvenus*, fins en aquelles de ses manifestacions tingudes per més veristes. Els nostres autors s'acontentan ab enlluernar sense persuadir, son ignocents cercadors d'èxits ans que sacerdots de llur art, aquest art el vestexen ab robes més ò menys ben tallades y cusides, però sempre més llampantes que confortables. Més que la necessitat del trajo, senten la de lluhir-lo; fan com els colegials qu'en llurs cartes d'amor se *desesperan* quan encara les grans passions no han obert solch en llur vida. Aquests trajos enlluernadors, aquests esclats romàntichs, en un mot, aquestes vanitats, ens les hem preses en serio, y sovint hem devingut infelissos apologistes d'un art infantívol, del que bentost ens hem cansat per sa falsetat matexa.

Víctor Català va limitar-se ab sos primers *Drames rurals* a donar un potent crit d'alerta contra'l ruralisme al ús, però no trigà a convèncer a tothom escrivint *Solitut*, estudi psíquich definitiu, no superat per ningú entre nosaltres. Avui ja tothom capeix el fons poemàtich de ses obres, a través de ses crueses realistes. Víctor Català ha triomfat, essent llum y guía de ses companyes d'art y de tots els cercadors de vera bellesa.

Bibliografia

- AELC (Associació d'Escriptors en Llengua Catalana). s.v. «Caterina Albert (Víctor Català) / Biografia». <https://www.escriptors.cat/autors/albertc/biografia>.
- Albó, N. (1984). «La solitud de Caterina Albert». *Papers empordanesos*, secció Hora de Llibres, juny-juliol.
- Alvarado, H. (1997). *Solitud de Víctor Català*. Barcelona: Empúries.
- Babra Blanco, A. (2005). «Estudi de la cultura femenina segons Carme Karr dins el catolicisme social de la primeria del segle XX». *Revista Catalana de Teologia*, 30(1), 155-83. <https://raco.cat/index.php/RevistaTeologia/article/view/71483>.
- Bartrina, F. (2001). *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo.
- Bernard, M. et al (eds) (2008). *Papel de mujeres/Mujeres de papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días*. Bergamo: Bergamo University Press.
- Casacuberta, M. (2002). «Víctor Català i la literatura de l'ombra». Prat, E.; Vila, P. (eds), *II Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966 = Actes de congressos (L'Escala, 20-22 de setembre de 2001)*. Barcelona: Ajuntament de l'Escala; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 33-51.
- Casacuberta, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.
- Català, V. (1972). *Obres Completes*. Barcelona: Selecta.
- Català, V. [1903] (1972). *Un film. (3.000 metres)*. Ed. per B.L. Vidal. Barcelona: Club editor.
- D'Ors, E. (1996). *Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Elorza, A. (1975). *El fourierismo en España*. Madrid: Ediciones de la Revista del Trabajo.
- Escardot, L.; Karr, C. [1906] (2024). *Bolves*. Pròleg de J.L. Martín i Berbois, ed. per M. Cortès Minguet. Barcelona: Medusa.
- Espigado Tocino, M.G. (2008). «La Buena Nueva de la Mujer-Profeta. Identidad y cultura política en las fourieristas M^a Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis». *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 7, 15-33.
- Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Garcés, T. [1926] (1985). *Fragments de 'Cinc Converses'*. Barcelona: Columna.
- Gil Ambrona, A. (2008). *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid: Cátedra.
- Hall, S. (ed.) (2000). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage in Association with Open University.
- Heras i Trias, A. (1996). «Víctor Català versus Caterina Albert: aproximació a la persona que hi ha darrera l'escriptora. Estat de la qüestió». *Annals de l'IEE*, 29, 431-40.
- Julià, L. (2020a). «Carme Karr, l'ideal d'una vida (1904-1911)». *Haidé. Estudis Maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 9, 31-50.
- Julià, L. (2020b). «Correspondència entre Joan Maragall i Carme Karr». *Haidé: estudis maragallians: butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 9, 223-57.

- Julià, L. (2021). «La violència i el crim en la narrativa de Caterina Albert/Víctor Català. La relació amb la novel·la negra i criminal». *Rassegna iberística*, 44(115), 155-72. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/009>.
- Karr, C. (1906). «Carta oberta endreçada n'el glosador de la veu de Catalunya: Xènius». *Joventut*, 7, 584.
- Labany, J. (2017). «Afectividad y autoría femenina: la construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX». *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia contemporánea*, 29, 41-63.
- Muscariello, M. (2002). «Donne e pseudonimia tra Otto e Novecento». *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*. Napoli: Edizioni Dante & Descartes, 9-20.
- Palomo Vázquez, M.P (2014). «Las revistas femeninas españolas en el siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda». *Arbor*, 190 (767).
- Perinat, A.; Marrades, M.I. (1980). *Mujer, prensa y Sociedad en España 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Roig Castellanos, M. (1989). *La mujer en la historia a través de la prensa: Francia, Italia, España, siglos XVIII-XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Russ, J. [1983] (2022). *Com destruir l'escriptura de les dones*. Barcelona: Raig verd.
- Sánchez Hernández, M.F. (2009). «Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis». *Documentación de las Ciencias de la Información*, 217-44.
- Sánchez Llama, Í. (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Valencia: Càtedra; Universidad de Valencia; Instituto de la Mujer.
- Segura, I.; Selva, M. (1984). *Revistes de dones 1846-1935*. Barcelona: Edhasa.
- Servén, C.; Rota, I. (eds) (2013). *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*. Sevilla: Renacimiento.
- Showalter, E. (1972). «Women Writers and the Double Standard». *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: New American Library.
- Spivak, G.C. (2017). *¿Puede hablar el subalterno?* Barcelona: MACBA.
- Via, L. (1907). «Un nou llibre de Víctor Català – “Cayres vius”». *Feminal*, 2, 16. Ed. facsímil. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn4x1>.

La voce sommersa di Felip Palma

Francesco Ardolino
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract The article offers a glimpse into Felip Palma's fiction through the implicit and explicit manifestations of violence on (and of) women. Palmira Ventós, the author who hides behind a masculine *nom de plume*, was acclaimed at the beginning of her activity as a playwright, only to be overshadowed when another writer, Caterina Albert, also masquerading under a pseudonym, Víctor Català, appeared on the scene of literary creation in Catalan. Felip Palma, however, fell into oblivion after her death and only in recent years have attempts been made to redeem her, highlighting the degree of irony in her texts and proposing an interpretation that goes beyond the link between Naturalism and Decadentism.

Keywords Felip Palma. Contemporary Catalan literature. Women's writing. Women and violence. Fin de siècle fiction.

Sommario 1 Per cominciare. – 2 Riflessioni su un aneddoto. – 3 «La violenza, la violenza | la violenza, la rivolta» – 4 Quadri impressionisti. – 5 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2024-02-02
Accepted 2024-03-15
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Ardolino | © 4.0



Citation Ardolino, F. (2024). "La voce sommersa di Felip Palma". *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-12] 205-216.

y les Asprors de la vida, d'un tal Felip Palma que s'ha proposat imitar a Víctor Catalá. Generalment l'imitació és inferior al model, però la pobre Víctor Catalá ho fa tan malament que els seus imitadors ja no ho poden fer pitjor. (Josep Carner 1905, 60)

1 Per cominciare

Nel caso di una scrittrice canonica come Víctor Català si è prodotta, nel corso degli anni, una rivendicazione per smettere di usare lo pseudonimo e recuperare il suo nome reale (Caterina Albert i Paradís), ma è una questione quantomeno problematica. Chi ha puntato l'indice contro la maschera letteraria dietro cui si proteggeva l'autrice è stato, *in primis*, Gabriel Ferrater (2019), che ha alternato, più volte, veemenza e affetto, ironia inacidita e riconoscimento elogiativo della grandezza della 'sua' Caterina Albert, con un'interpretazione forse eccessivamente influenzata dagli strumenti freudiani. Il suo giudizio dogmatico nasce da una rivelazione sventagliata nelle polverose aule universitarie del 1967 - «la veritat és que Caterina Albert era homosexual» (326) - che trascina con sé anche la scelta nominale:

Dic Caterina Albert perquè crec que a aquest pseudònim de Víctor Català valdria més que hi renunciéssim tots al més de pressa possible perquè és un pseudònim ridícul i, a darrera hora, ha de cedir. [...] És un nom d'home i Víctor Català el va adoptar, justament, per dissimular que ella era la senyoreta Albert de l'Escala i que podia dir les enormitats que deia (en l'ordre del judicis que sobre el que eren enormitats es tenia l'any 1900 en aquest país), cosa que hauria resultat enormement desaforada si s'hagués presentat com el que era. (304-5)¹

Ma seguire pedissequamente il suo consiglio distorcendo ideologicamente la lettura dei testi non è pragmaticamente utile perché così si cancellerebbe tutta una parte della storia: la maschera 'Víctor Català' aveva funzionato, in vita, non solo per partecipare ai concorsi

Questo lavoro di ricerca si inquadra nel progetto *Gènere, violència i representació. Els textos de creació en la premsa femenina peninsular (1848-1918)* PID2020-113138GB-I00 finanziato da MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

1 'Dico Caterina Albert perché credo che sia meglio rinunciare sin da subito allo pseudonimo Víctor Català, perché è uno pseudonimo ridicolo e, in ultima istanza, dovrà cedere. È un nome d'uomo e Víctor Català l'aveva adottato, per l'appunto, per mascherare il fatto che era la signorina Albert dell'Escala e che così poteva dire le aberrazioni che diceva (intendendo per aberrazioni quelle che tali potevano apparire nell'anno 1900 in questo paese), fatto che sarebbe sembrato del tutto folle se si fosse presentata senza maschera'. Nelle versioni in italiano, proposte solo per i passi più lunghi o complicati, l'autore si prenderà delle libertà di traduzione

poetici, ma anche perché Caterina Albert si potesse presentare senza titubanze davanti agli (altri) scrittori del periodo. È giusto quindi osservare che, «amb el pseudònim Víctor Català, crea un personatge a l'hora de projectar-se com a escriptora al públic lector, un personatge que no té res a veure amb la seva realitat» (Muñoz 2024, 402), e l'inizio del suo rapporto epistolare con Joan Maragall ne è una dimostrazione lucida e straordinariamente didattica. Quando il vate del *Modernisme* catalano – che modernista non si dichiarava e che, casomai, era disposto a esserlo solo fino a un certo punto – scopre, con un'agnizione da operetta, il genere sessuale della sua corrispondente, le chiederà di continuare la corrispondenza da uomo a uomo, perché così l'aveva conosciuto e (aggiungo io) solo così poteva trattarla alla pari. Oltretutto,

Maragall aveva intuito che Víctor Català non era solamente un *nom de plume* o un'identità schermo, ma una vera presentazione in travesti di una scrittrice immedesimatasi nei panni non di un semplice personaggio ma di un autore-demiurgo. (Ardolino 2015, 5)

Ma poi, anche se si volesse fare un discorso revisionista, sarà molto più produttivo lasciare ai margini la formula 'Caterina Albert' per attaccare, invece, con armi filologiche, le motivazioni obbligate di una repressione, piuttosto che propugnare una liberazione nominalista che elimini dalla storia le forme di subordinazione che le erano state imposte.

Per quanto riguarda Palmira Ventós, invece, le informazioni e i dati scarseggiano. Sappiamo, per esempio, che 'Felip' era il secondo cognome di suo padre – e la formula scelta, con l'inversione del nome 'Palmira' nel (falso) patronimico 'Palma' diventa diafana ai nostri occhi. D'accordo, le ragioni dell'occultamento dell'identità erano molto probabilmente le stesse di Víctor Català, ma dopo i primi testi inizierà a firmarsi con pseudonimo e nome reale aggiunto in basso. Insisto: su di lei sappiamo poco o niente fino al punto che in un articolo ancora relativamente recente, Jordi Cornellà (2006) la presentava come una 'scrittrice senza biografia'; e nel giro degli ultimi venti anni abbiamo fatto alcuni, ma relativamente pochi, passi in avanti: mi limiterò a sottolineare lo sforzo dimostrato da Vilà Sarquella (2023) nella redazione di una tesi di laurea in cui raccoglie con ordine le scarse informazioni desunte dalle riviste dell'epoca. Tornerò sull'aspetto biografico, ma prima vorrei presentare la questione anche su un piano qualitativo, pur cercando di evitare le esaltazioni a favore di un'autrice ancora non ancora accolta nel canone della storia della letteratura catalana del primo Novecento.

2 Riflessioni su un aneddoto

Negli anni della pandemia, la maggior parte di noi ha cercato di mettere ordine in casa, ai propri oggetti, alla libreria. Nel momento di catalogare il libriccino di Felip Palma, *La caiguda*, mentre fotografavo la dedica autografa, ne intrapresi la lettura, invogliato anche dalle brevi dimensioni della *nouvelle*. Non userò qualificativi da critico militante, ricorderò solo che, pochi giorni dopo, ne parlai con la responsabile di Trípode, una casa editrice catalana che ha una collana dedicata appunto al recupero di testi modernisti dimenticati ma ritenuti (o piuttosto, che andrebbero ritenuti come) piccoli capolavori. La proposta di ripubblicare l'opera andò immediatamente in porto e l'edizione venne affidata alla cura di Lluïsa Julià, una studiosa esperta dell'epoca, che è riuscita a compiere alcune 'ricerche di campo' per migliorare la conoscenza dell'autrice.

Ma da dove proveniva l'entusiasmo iniziale? Da una considerazione relativamente oggettiva: c'è qualcosa di specifico, in una serie di testi scritti da donne in questo periodo della storia, che consente di parlare di un'uscita dal naturalismo tramite una serie di modifiche, vie di fuga e sostituzioni rispetto a un modello prestabilito. Prendiamo *Una donna* di Sibilla Aleramo e *Solitudine* di Víctor Català: li accomuna il dramma di una donna che subisce una violenza carnale, vissuta in situazioni diverse dalle rispettive protagoniste, ma sotto la quale non si affaccia una vittimizzazione e neanche una forma di vendetta, bensì l'insorgenza di una risposta ibseniana - parlo naturalmente di *Casa di bambole* - riprodotta in due modi: sul piano esclusivamente narrativo dalla scrittrice catalana, su una dimensione transitiva con la vita reale nel caso di Sibilla che, tra l'altro, arriverà anche nella vita reale ad abbandonare il figlio. Ma qui andrebbe anche assunta la funzione individualista della prosatrice e pensatrice italiana e la costruzione sistematica di un modello superomista *sub specie mulieris*, in una dimensione in parte ancora decadentista e, in parte, estremamente innovatrice dal punto di vista ideologico; infatti, il recupero di Sibilla negli anni Settanta è perfettamente coerente con questi valori. Ma torniamo al periodo a cavallo tra Otto e Novecento. Il meccanismo verista, che aveva pur fornito una serie di prosatrici di qualità, da Neera a Maria Messina (ma anche il *Vae Victis* di Annie Vivanti, e tanti testi della Marchesa Colombi o di Matilde Serao) si era basato sulla capacità di raccontare storie torbide, angoscianti e con risvolti patetici alla Puccini, ma questa dimensione era stata esautorata dalla possibilità di affrontare politicamente tali temi o di darne un risvolto in positivo che andasse un po' più in là della fuga in avanti di Ada Negri attraverso la propria realizzazione nel ruolo di maestra. Nei due esempi che ho segnalato in precedenza, di Víctor Català e Sibilla Aleramo, invece, siamo di fronte alla rivolta - più o meno consapevole - di fronte a un'ingiustizia. Quindi, per entrare una volta per

tutte nell'argomento centrale di questo contributo: cosa c'è di particolarmente rivoluzionario nella *Caiguda* di Felip Palma? Evidentemente, la presenza di qualcosa di molto simile ai libri delle due sorelle maggiori che ho menzionato, ma temperato (o peggiorato, tutto sta a mettersi d'accordo) da un'ironia finale. Insomma, cosa significa la domanda della protagonista che riempie di felicità un marito con cui non ha ancora consumato il matrimonio - «oi, Manel, que no hi haurà cap diferència entre aquest i els altres?» (Palma 2021, 84) - mentre gli addita il figlio frutto di una seduzione ingannevole da parte di un militare che l'aveva abbandonata? La gioia del marito è straripante, ma questo sbocco di felicità che lo lascia quasi stordito a conclusione del libro lo rende davvero un uomo onesto a tutto tondo o non ce lo mostra, piuttosto, come un compagno sentimentale inetto e fragile monumento che potremmo aver prelevato da un film dei fratelli Cohen?

Sotto una prospettiva strutturale, ha tutta la ragione Rosa Oliveiros (2022, s.p.) quando indica che:

La caiguda és una novel·la de creixement, tant pel que fa als personatges com pel que fa a la trama com, fins i tot, per al lector. S'hi copsa perfectament l'evolució psicològica dels protagonistes que, si bé evolucionen en direccions diferents, comparteixen el fet d'haver-se d'enfrontar a les contradiccions que en dificulten l'existència. Com si del pecat original es tractés, una caiguda serà la rè-mora constant que determinarà una sèrie de caigudes successives de les quals ni el lector mateix sabrà com aixecar-se.²

3 «La violenza, la violenza | la violenza, la rivolta»

Dunque, per preparare la nuova edizione della *Caiguda*, si trattava non tanto di dare una soluzione interpretativa, ma di tracciare, a partire da indizi minimi, una visione di Felip Palma che incastrasse, come fossero tasselli di un mosaico, tutti questi aspetti contrastanti per mostrare - più che per sciogliere - l'ambiguità di queste letture. Lluïsa Julià, intanto, presentava una prospettiva che definirei militante, ma perfettamente autorizzata sul piano letterario, e decideva di aggiungere in appendice alla *nouvelle*, due racconti brevi «La Porc» e «La bondat d'en Lino». Queste due narrazioni, in coppia, aumentano

² *La caiguda* è un romanzo di crescita, sia rispetto ai personaggi, sia rispetto alla trama, sia, addirittura, rispetto al lettore. Si nota perfettamente l'evoluzione psicologica dei protagonisti che, anche se si sviluppano prendendo direzioni diverse, condividono il fatto di doversi scontrare con le contraddizioni che rendono disagiata la loro esistenza. Come se si trattasse del peccato originale, una caduta sarà la l'ostacolo costante che determinerà una serie di successive cadute in seguito alle quali neanche il lettore saprà più come rimettersi in piedi!

la dimensione inquietante della produzione dell'autrice - e l'aggettivo va preso neutralmente, proprio perché non voglio fare ipotesi infondate su quali fossero le posizioni ideologiche di Palmira Ventós nei confronti delle due situazioni che presenta. La Porc è il personaggio della porcaia che, dopo aver avuto un rapporto sessuale con il padrone del latifondo, Mariano, ne diviene l'amante, ma non sappiamo, non capiamo, se l'approccio iniziale sia stato voluto da lei o se sia stata semplicemente stuprata. Stupisce anche l'intervento *in off* del narratore quando il fratello del padrone scopre e rivela la tresca alla moglie di Mariano: «Aquesta s'ho va prendre com la major part de les dones en semblants casos; va fer tot al revés de lo que s'hauria de fer; va tenir un fort trastorn, va plorar i va moure un escàndol al seu home» (Palma 2021, 94).³ Perché «tutto il contrario di quello che avrebbe dovuto fare?». Cosa ci sta indicando, o insinuando, Felip Palma? A parte il pentimento dell'uomo, la storia arriva a un finale ancor più allarmante: il fratello si sposa con la Porc e Mariano, quando viene a saperlo, viene assalito da un rancore malinconico. A conti fatti, da una parte abbiamo una specie di Fosca catalana, con tutte le descrizioni fisiche che ne farebbero uno splendido parallelo con il personaggio dell'omonimo romanzo di Tarchetti; dall'altra, il lettore si trova davanti a un approccio psicologico rispetto all'analisi del comportamento maschile quantomeno intrigante. Eppure, non riesco a dar ragione alle critiche che, proprio su questi aspetti, hanno segnalato un abbassamento di tono, e quindi hanno clamato contro quelle che ritenevano essere delle spiegazioni morali da parte dell'autrice - dimostrando sillogisticamente che Felip Palma altro non fosse che una Víctor Català dimidiata, come Josep Carner aveva sottolineato nell'accusa trascritta nell'epigrafe di quest'articolo. La mia resistenza non ha nulla a che fare con una volontà aprioristica di elogiare Felip Palma; mi limito ad osservare direttamente il senso di questi interventi del narratore esterno e mi chiedo: siamo davvero sicuri che siano commenti morali? «La Porc» è del 1902, appare nella rivista *Joventut*, simbolo del *Modernisme*, ma non viene raccolto in volume in vita dell'autrice. Suscita curiosità anche l'altro racconto che Lluïsa Julià ha voluto inserire nel volumetto in questione, «La bondat d'en Lino» dato che dietro tale 'bontà' trapela il sospetto di un'intesa omosessuale tra suocero e marito - a ridosso del tradimento compiuto dalla donna - che discutono con una certa indifferenza (o forse dobbiamo parlare di 'stanchezza'?) a proposito delle azioni della donna, come viene ancor più sottolineato dal loro dialogo conclusivo. Anche questo racconto viene inserito nel volume citato per

3 'Incassò la notizia come fanno la maggior parte delle donne in casi simili: fece tutto il contrario di quello che avrebbe dovuto fare; ne risultò fortemente sconvolta, pianse e alzò un putiferio contro suo marito'.

la prima volta da Lluïsa Julià dopo la sua apparizione iniziale nelle pagine della rivista *Emporium* nel 1905, ma, sottolineiamolo, da questa narrazione non trapela alcun atto di violenza fisica o morale, al massimo un sentimento di impotenza e di indifferenza.

Sono altre, allora, le narrazioni che si dovrebbero prendere in esame. La più evidente è, senz'altro, «Revenja» che, prima di essere inclusa nell'unico libriccino di racconti pubblicato in vita, *Asprors de la vida*, era stato pubblicato su *Juventut* nel 1903. Qui la brutalità non è mitigata da alcun aggettivo: le provocazioni verbali di un'usuraia, che si rivela a poco a poco anche responsabile della morte della moglie del protagonista, spingono quest'ultimo a ucciderla, accoltellandola con inaudita violenza. Il cambiamento brusco del carattere dell'uomo - considerato invece estremamente pietoso e mite - provoca una riflessione in chiusura attraverso l'uso dello stile indiretto libero: «Era l'expiació del crim en aquest món, ja que Déu no lin demanaria compte d'haver aixafat el cap a la serp» (Palma 1904, 41).⁴ Come si fa a parlare di moralismo? Casomai, bisognerà introdurre la categoria della morale veterotestamentaria, ma servirebbe solo per razionalizzare la crudeltà della frase. Se poi volessimo rigirare il tema della violenza dall'aspetto fisico a quello sociale, basterà prendere il caso del racconto «Soletat», a chiusura del volume, in cui la passione - covata dal diacono e corrisposta in un singolo atto (per lo meno, come lettori ne deduciamo l'unicità) dalla giovane Filomena - viene consumata, e il rimorso si trascina, in lui, in forma di consapevolezza della causa della morte dell'amante-amata. Ma di vero rimorso si tratta? Credo che persino Francesca Bartrina (2002), in un suo studio peraltro fondazionale, sia caduta nel tranello del non detto fino a sovrapporre a un desiderio di possessione, malato e ossessivo, la visione di un «amor impossible» per cui i due protagonisti «no desobreixen que s'estimen fins al dia fatídic en què ella mor» (140).

4 Quadri impressionisti

All'interno del progetto di ricerca «Gènere, violència i representació. Els textos de creació en la premsa femenina peninsular (1848-1918)», nella parte dedicata alle lettere catalane, ci si occupa specificamente degli scritti di donne in cui si evidenziano raffigurazioni di atti di violenza, e le riviste prese in esame sono principalmente due: *Or y Grana* e *Feminal*. La miglior presentazione di questa coppia di pubblicazioni è quella portata a termine da Isabel Segura e Marta Selva (1984, 52) che ne risaltano la funzione che svolgono non a sostegno

⁴ 'Era l'espiazione del delitto in questo mondo, poiché Dio non lo avrebbe punito per aver schiacciato la testa a quella serpe'.

delle donne e della loro emancipazione ma, piuttosto, come protezione del nucleo familiare tradizionale, a legittimare «la força d'una classe social determinada: la burgesia» (52). Qui è necessaria una distinzione a priori, perché *Feminal*, in molti casi, si mostra più aperta, non solo verso lo sviluppo di una (per quanto ancora incipiente) cultura femminista, ma anche per la sua dimensione internazionale. Resta comunque da sottolineare che, in questa specie di richiamo al focolare, Segura e Selva si dichiarano stupite di non aver trovato «cap insistència concreta de cara a la funció reproductora de la dona» (52): di per sé, il fatto di non sbattere in prima pagina la maternità è senz'altro curioso e meritevole di una segnalazione specifica.

Or y Grana è una pubblicazione quasi effimera: arriva a un totale di ventun numeri che escono tra il 6 ottobre 1906 e il 23 febbraio 1907. L'altra è una testata di lunghissima continuità: diretta dalla scrittrice Carme Karr, nasce come supplemento mensile dell'*Il·lustració Catalana* nell'aprile 1907 e chiude i battenti con il numero 128 nel dicembre 1917. Avrà una specie di coda di brevissima durata nel momento in cui riprende a essere pubblicata in spagnolo, ma questa ripresa esce dai parametri cronologici e linguistici in cui si inquadra questo articolo. Felip Palma partecipa a *Feminal* con due 'scene' narrative (così traduco i «quadros» dell'originale) dai titoli eloquenti, «¡Abandonada!» e «Sola». Il primo è un racconto dai toni simbolisti, con una specie di *mise en abyme* tra la favola, raccontata da un'anziana, su una fanciulla che attraversa il mare in una barca incantata per raggiungere il Principe vittima di un incantesimo nell'Isola delle Perle, e la vicenda di una bambina che, dopo aver ascoltato la donna, affoga di notte in mare nell'intento di riprodurre la fantasia della storia: il tutto corredato da un disegno di Modest Urgell, che peraltro era stato maestro di pittura dell'autrice. «Sola» nasconde forse una metafora che si cela dietro alla «pobre ovella esgarriada per la seva inconsciència y'l poch cuydado del guardià» (Palma 1907d, s.p.)⁵ e che si trova, appunto, da sola in cima a una collina. Nelle poche righe della pagina, avevamo osservato anche il pastore che quasi inciampava su una croce di legno lasciata come «fràgil monument d'una existència trencada en aquell lloch sota una mà criminal, y que semblava ab sos brassos extesos demanar quelcom al vianant» (1907d, s.p.),⁶ ma non c'è narrazione ulteriore e il seguito della vicenda è lasciato alle ipotesi del lettore.

Se facciamo un passo indietro, troveremo su *Or y grana*, il 2 febbraio 1907, l'incipit della *Cayguda*, «Fragment de novela, pròxima á publicarse», con la specificazione «Hivern», che pure si perderà nella trasposizione in volume. Se facciamo un passo in avanti, invece, torniamo a *Feminal* al numero 116 del 26 novembre 1916 e ci imbattiamo

⁵ 'povera pecorella rovinata dalla propria incoscienza e dalla distrazione del pastore'.

⁶ 'fragile monumento di un'esistenza spezzata in quel posto da una mano criminale'.

in un cammeo *in memoriam* di «Palmira Ventós y Culell» firmato dalla redazione. Al centro della *eulogy*, però, vi è un inciso interessante:

També na Palmira Ventós adoptà un pseudònim: el de 'Felip Palma', y en sos primers treballs s'haguera dit qu'imitava a Víctor Català, no solament en la elecció dels assumptes, sinó en la tònica de cru realisme qu'informava llur desenrotllament. Mes la personalitat de Felip Palma s'anà precisant bentost, y bentost va ferse inconfondible. (*Feminal* 1916)⁷

Insomma, la questione della canonizzazione della scrittrice - così ci viene a dire questo testo probabilmente scritto dalla stessa direttrice, Carme Karr - era macchiata dalla colpa di aver «fatto come la lumera, | ch'a le scure partite dà sprendore, | ma non quine ove luce l'alta spera, | la quale avansa e passa di chiarore», come chioserebbe Bonagiunta da Lucca. A dire il vero, la denuncia di epigonia risale a molti anni prima, alle prime opere drammatiche di Felip Palma. Francesca Bartrina (2002) aveva individuato l'origine dell'accusa di suditanza psicologica e creativa nel parallelismo imbastito, con Víctor Català, da Roser de Lacosta (1909), basato su un disinteresse comune alle due scrittrici verso il femminismo e un amore condiviso, invece, per l'arte. De Lacosta, in modo piuttosto salomonico, tira in ballo come modelli *Solitud* i *Caires vius*, dalla parte di Català, e *Asprors de la vida* e l'opera teatrale *Isolats*, per quanto riguarda Palma. Bartrina (2002) insiste, da par suo, sulla comparazione chiamando in causa *La caiguda*, naturalmente a fronte di *Solitud*. Le similitudini sono vaste, e vanno dall'uso narrativo del tempo atmosferico per aiutare l'introduzione del lettore nella narrazione fino al rallentamento della vicenda per risaltare la psicologia del personaggio principale; ma anche le differenze contano e si va dalle più piccole, come l'identificazione di luoghi reali e precisi da parte di Felip Palma vs. l'ambientazione vaga e trasognata di Víctor Català, per arrivare agli interventi sagaci e feroci *in off* de l'*auctor ex machina* che compie Palmira Ventós rispetto a un'ironia testuale che Català spargerebbe, sempre secondo Bartrina, nelle sue narrazioni. Comunque, il «discorso sulla tomba» della redazione di *Feminal* fa il paio con l'articolo firmato dalla Comtesa del Castellà (1916), pseudonimo della scrittrice madrilena Isabel María del Carmen de Castellví y Gordon, che nel suo elogio la dipinge con tinte cupe, definendola ripetutamente «la dama trista». Ma perché questa tristezza, oggi, non ci è ancora dato sapere.

⁷ 'Anche Palmira Ventós aveva adottato uno pseudonimo, "Felip Palma", e nelle sue prime opere qualcuno avrebbe potuto dire che imitava Víctor Català, non solo per la scelta dei temi, ma per le tonalità di crudo realismo che inseriva nel loro sviluppo. Tuttavia, la personalità di Felip Palma si sarebbe ben presto assestata per farsi inconfondibile'.

5 Conclusioni

«Ma Leopardi è buono, buono?», chiede lo zio del protagonista della *Pietra lunare* di Landolfi. «Voleva notizie, cioè, sul valore letterario del nominato Leopardi; sapere, ad esempio, se fosse il primo il secondo il terzo scrittore italiano, se fosse più grande del Tasso o meno, come aggiunse dopo» (Landolfi 1991, 120). Una domanda simile cala come una scure sulla figura di Felip Palma. Tacciarla di epigona di Víctor Català è stata una mossa vincente per evitarne – ma anche per distorcerne, in un secondo momento – la lettura; l’assenza di una vita da raccontare ha facilitato la continuazione di una certa indifferenza. Ma le opere ci sono – e Felip Palma resta. Una volta respinta la domanda agonistica e infantile tracciata sullo stesso piano del dubbio dello zio landolfiano («Ma Felip Palma, è buona, buona?»), bisognerà decidere se questi testi appartengono a un’autrice che – come si diceva riguardo a Tozzi – si comporta come un ‘paguro’ (inconsapevole) nel guscio del Naturalismo, oppure se le sue spinte in avanti non siano compiute su un piano totalmente programmatico di più ampie vedute. Per fare il passo successivo, in mancanza di altri dati che potrebbero arrivare da una ricerca biografica o erudita, si dovrà aprire l’interpretazione del corpus ai (pochi) testi drammatici di cui siamo giunti a conoscenza. Ma è giusto procedere per fasi e questo contributo deve fermarsi a una prima introduzione ragionata della narratrice, poiché l’obiettivo era, per l’appunto, quello di far emergere la voce sommersa di una scrittrice catalana dimenticata dalla maggior parte degli specialisti del primo Novecento.

Bibliografia

- Ardolino, F. (2015). «Prefazione». Català, V., *Solitudine*. Trad. di U. Bedogni. Roma: Elliot, 5-11.
- Bartrina, F. (2002). «Felip Palma i Víctor Català: la subversió de la ironia de Palmira Ventós i de Caterina Albert». Prat, E.; Vila, P. (eds), *II Jornades d'estudi. "Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català)"*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 131-41.
- Carner, J. (1905). «Inmensa Nuvolada de Llibres Catalans». *Catalunya*, 37, 57-61.
- Comtesa del Castellà [Isabel Maria del Carmen Castellví y Gordon]. (1916). «El drama de Felip Palma». *Feminal*, 116, s.p.
- Cornellà, J. (2006). «Palmira Ventós, escriptora sense biografia». *Revista de Girona*, 235, 61-6. <https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/96199/130166>.
- De Lacosta, R. [Maria Pi i Sunyer]. (1909). «Estrena d'Isolats de Felip Palma». *Feminal*, 24, s.p.
- Feminal* [Carme Karr] (1916). «Palmira Ventós y Culell (Felip Palma)». *Feminal*, 116, s.p.

- Ferrater, G. (2019). *Curs de literatura catalana contemporània*. Ed. per J. Cornudella. Barcelona: Editorial Empúries.
- Landolfi, T. (1991). *La pietra lunare. Opere I (1937-1959)*. Milano: Rizzoli, 117-277.
- Muñoz Pairet, I. (2024). *Caterina Albert / Víctor Català (1869-1966), biografia intel·lectual i literària* [tesi doctoral]. Girona: Universitat de Girona.
- Oliveros Arasa, R. (2022). «L'efecte seductor de la sorpresa». *Caràcters*, 94. <https://revistacaracters-uv.es/lefecte-seductor-de-la-sorpresa/>.
- Palma, F. (1902). «La Porch». *Joventut*, 149, 817-20.
- Palma, F. (1903). «Revenja». *Joventut*, 162, 196-8.
- Palma, F. (1904). *Asprors de la vida*. Barcelona: L'Avenç.
- Palma, F. (1905). «La bondat den Lino». *Empòrium*, 10, 118-22.
- Palma, F. (1907a). «La Cayguda. Fragment de novela, pròxima á publicarse». *Or y Grana*, 18, 70-1.
- Palma, F. (1907b). *La caiguda*. Barcelona: L'Avenç.
- Palma, F. (1907c). «¡Abandonada!». *Feminal*, 8, s.p.
- Palma, F. (1907d). «Sola». *Feminal*, 8, s.p.
- Palma, F. (2021). *La caiguda. La Porc. La bondat d'en Lino*. Prefaci de Ll. Julià. Barcelona: Trípode.
- Segura, I.; Selva, M. (1984). *Revistes de dones 1846-1935*. Barcelona: Edhasa.
- Vilà Sarquella, M. (2023). *Contextualització i anàlisi de les narracions La caiguda, Asprors de la vida i "La Porc" de Felip Palma / Palmira Ventós* [treball final de grau]. Girona: Universitat de Girona.

Note

El don de la siesta de Miguel Ángel Hernández: resistencia privada en la época de la transparencia

Alessandro Mistrorigo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Agamben's idea that the clandestine dimension of private life is the significant political element of individual life pairs with Miguel Ángel Hernández's thesis expressed in *El don de la siesta*. According to him, in the era of transparency and hyper-visibility, siesta should be a subversive act. Hernández argues that siesta challenges the culture of productivity and constant exposure, offering a refuge for privacy and opening a pause in ordinary time. Through a multidisciplinary approach encompassing art, literature, and social criticism, the author advocates for a conscious type of siesta to reclaim time, body, and private space in an increasingly surveilled world. He sees this habit as an opportunity to redefine the relationship between public and private life, finding moments of evasion and disconnection amidst the frenetic contemporary life.

Keywords Clandestinity. Siesta. Resistance. Privacy. Transparency.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-05-06
Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Mistrorigo | 4.0



Citation Mistrorigo, A. (2024). "El don de la siesta de Miguel Ángel Hernández: resistencia privada en la época de la transparencia". *Rassegna iberistica*, 47(121), 219-224.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/030

En el incipit del Prólogo de *El uso de los cuerpos*, Agamben pone su atención en lo que, con las palabras de Guy Debord, llama «clandestinidad de la vida privada» (Agamben 2017, 11) reconociéndola como la dimensión a partir de la cual empezar el recorrido que se propone a realizar con su libro. Unas pocas palabras más adelante, propone la cuestión de que «quizá la oscura, inconfesada conciencia de que el elemento genuinamente político consista justamente en esta incomunicable, casi ridícula clandestinidad de la vida privada» ([12]). Con estas palabras, Agamben coloca en el centro de la vida política del hombre su carácter –según dice, incomunicable– de clandestinidad, palabra que viene del latín *clandestinus* y que se forma a partir de la unión del término *clam*, ‘secreto’ (de la raíz indoeuropea *kel-, ‘cubrir’, ‘proteger’ y de donde deriva en italiano *celare*, es decir, ‘esconder’) y *destinus*, del verbo *destinare*, o sea, ‘proponer’, ‘nombrar’, ‘asignar’, pero también ‘enviar’, ‘mandar’. En otras palabras, la verdadera dimensión política del hombre estaría en su más recóndito secreto, en su más íntimo destino.

En una época como la actual, en la que a través de las redes sociales y el capitalismo de la vigilancia las vidas de todos los hombres se vuelven, para bien o para mal, cada vez más públicas y el ámbito de privacidad se restringe paulatina e inexorablemente, la reflexión de Agamben abre una brecha al igual que el pequeño y muy interesante ensayo de Miguel Ángel Hernández sobre uno de los momentos más íntimos y secretos de la vida del hombre (o, por lo menos, de algunos de ellos); es decir, la siesta. Me refiero al ensayo titulado *El don de la siesta* que se publicó dentro de la colección «Nuevos Cuadernos Anagrama» en 2020, en plena pandemia. El libro, de apenas un centenar de páginas, se abre con un Prólogo en el que el autor cuenta cómo se propuso escribir sobre este tema y cómo la pandemia le pilló justo en medio de la escritura de este ensayo:

En estos días sin concentración, yo intentaba poner orden a unas notas que había comenzado a escribir sobre la siesta. Había terminado un ensayo sobre el tiempo en el arte contemporáneo y, antes de meterme de lleno en otra novela, me había propuesto escribir un pequeño texto sobre esa costumbre que suelo cultivar con placer. Estaba prácticamente esbozado y en unas pocas semanas podría haberlo terminado. Sin embargo, esos días lo frenaron todo. (Hernández 2020, 10-11)

En medio de la pandemia, continúa Hernández, quizá no tendría tampoco sentido continuar escribiendo un ensayo sobre la siesta que, en aquel tiempo suspendido que estaban viviendo el mismo autor al igual que el resto del mundo, continuaba siendo como «una especie de oasis en medio de la catástrofe» (12). Aunque la catástrofe durara, un poco más adelante Hernández comenta que, con el tiempo, «comenzó

a regresar la concentración» y aquellas notas que había empezado a tomar ahora le parecían que «orbitaban en torno a tres problemas fundamentales que aparecían en el texto una y otra vez: el tiempo, el cuerpo y la casa» (16). No es ninguna casualidad, por lo tanto, que el ensayo lleve como subtítulo *Notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo*.

En 2017, Miguel Ángel Hernández, como profesor de Arte Contemporáneo de la Universidad de Murcia, participó en el evento *Aquae Campus* con una ponencia titulada «El envés de las imágenes» en la que argumentaba la importancia de que, en una época en la que todo es imagen y la imagen lo es todo, y donde las redes sociales guardan nuestros recuerdos y los exponen al público, quizá el arte puede constituir un espacio de exploración para diferentes maneras de ver y relacionarse con el mundo. En el vídeo, que se encuentra en la web de la Fundación Aquae, dice:

Vivimos en una sociedad transparente e hipervisible donde incluso aquello que solía permanecer en el ámbito de lo secreto y de lo oculto, como la intimidad o las emociones, está expuesto. En esta sociedad-escaparate, en esta especie de Gran Hermano en el que vivimos todos, el arte contemporáneo, cierto tipo de arte, nos sirve como una especie de camino o indicador de otros modos de ver, otros modos de pensar, de sentir, de mostrar o, en definitiva, de habitar el mundo. El arte como resistencia ante la sociedad hipervisible. (Hernández 2017)

El proceso de modernización del mundo, especialmente en lo que se llama Occidente, continúa Hernández, depende de una lógica de hipervisualización y de vigilancia y transparentización:

Un proceso que tiene como consecuencia última la producción o la creación de individuos transparentes, cristalinos, fácilmente controlables por los poderes establecidos. (Hernández 2017)

Una reflexión en línea con el pensamiento de Michel Foucault -con quien, admite el autor, estar de acuerdo-; pero en la que también resuenan, entre otros, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, el concepto de biopolítica de Giorgio Agamben y, finalmente, el capitalismo de la vigilancia de Shoshana Zuboff. En su breve intervención, Hernández denuncia este proceso y reclama el arte y la literatura como formas de resistencia que

Sin duda vivimos en un momento en el que ese proceso ha ido amplificándose, llegando a nuestros días a convertirse casi en una transparentización del mundo, el mundo entero se ha convertido en un lugar transparente y las tecnologías de control, transparencia, localización, abundan precisamente en esa lógica no

creándonos la ilusión de que todo puede ser visto, todo puede ser dicho, todo puede ser conocido y, por tanto, todo puede ser monitorizado. Incluso aquello que escapaba la lógica de la monitorización: las emociones. [Se habla] de nuestra época como la época del capitalismo emocional; dónde incluso las emociones están cuantificadas y capitalizadas. [...] Frente a eso [...] el arte contemporáneo presenta [...] una serie de resistencias sobre todo anti-visuales [...] una resistencia ante los modos hegemónicos de ver [...]. (Hernández 2017)

Ahora bien, ¿qué tiene que ver el arte contemporáneo con la siesta? En realidad, muchísimo: al igual que el arte, la siesta se puede considerar una práctica subversiva que desafía el paradigma del capitalismo performativo, que valora la productividad y la eficiencia por encima cualquier cosa, así como la sociedad de la imagen y del control. En su reflexión, Hernández nos muestra la siesta como un oasis de privacidad que se insertan en la hipervisibilidad en la que está sometida la vida del hombre y, al mismo tiempo, como una forma de resistencia frente al ritmo frenético y consumista de nuestra sociedad contemporánea. Hernández nos enseña que la siesta, tradicionalmente asociada con la pereza y la ociosidad, representa un desafío para uno de los pilares del mundo contemporáneo, es decir, la constante búsqueda de la productividad en todo lo que atañe a nuestra vida pública y hasta en la privada. También nos advierte de que, en los últimos años, el hábito de dormir después de comer ha evolucionado hasta convertirse en una herramienta para aumentar precisamente aquella productividad que intuitivamente tendría que contrarrestar. En el tercer capítulo, «Siesta®: el sueño capitalizado», por ejemplo, cita algunos estudios que se apoderan de la siesta connotándola como parte funcional de una rutina saludable, un requisito para el bienestar e incluso una práctica atractiva, comercializable y deseable.

Está claro que el tipo de siesta a la que apunta Miguel Ángel Hernández en su ensayo es otra. En contraposición a la comercialización del sueño, Hernández aboga por la siesta como un acto de interrupción consciente. Considera este descanso prolongado como una práctica radical capaz de detener y reformar el ritmo de vida contemporáneo, volver a poseer el propio cuerpo y redefinir el espacio de la privacidad. Tiempo, cuerpo y casa. En el capítulo 7, titulado «El tiempo (y el arte) de la siesta», citando el libro *El arte de la siesta* de Thierry Paquot, Hernández comparte la idea de

la siesta como búsqueda del tiempo propio, soberano. La siesta como resistencia a los tiempos impuestos desde el exterior. La siesta y el tiempo. La siesta contra el tiempo. (Hernández 2020, 76)

Confiesa el autor que en la escritura de su ensayo se reverbera la reflexión de otro libro suyo sobre el arte contemporáneo y la temporalidad.

De alguna manera, la siesta que defiendo en estas notas tiene mucho que ver con esa resistencia de ser engullido, como Chaplin en *Tiempos modernos*, por el tiempo de las máquinas. Es una siesta que frena el tiempo, que nos hace conscientes [...] de la densidad de la experiencia temporal. La oscuridad de la sala, el tiempo abierto, el movimiento interrumpido, el arte como refugio, igual que la siesta. La siesta, pues, como un arte del tiempo. Un arte de la interrupción. (78-9)

Un arte de la fuga del mundo y del cuerpo también que nos desconecta de la linealidad del reloj y nos suspende en un estado de abandono:

El derecho a dejar de hacer, a dedicarse simplemente a respirar, como diría Marcel Duchamp. El propio arte, en sí mismo, puede ser considerado como un espacio para perezosos, para aquellos que se niegan a hacer algo 'productivo' para la sociedad. El artista como vago, ocioso, holgazán. (86)

Es, nos dice Miguel Ángel Hernández, el estado de ocio improductivo de Bartleby o de Oblómov, quienes, como escribe Enrique Vila-Matas, se retiran del mundo, desaparecen, se esconden, intentando interrumpir el tiempo social dentro de una dimensión que Agamben llamaría de privada clandestinidad. Pero esta siesta también es un camino

de regreso al cuerpo. Hay, en ella, [...] algo de performance. De actuación, de acción artística, pero también de producción de corporalidad [...] de afirmación del yo-estoy-aquí, presente, en este preciso momento, en este lugar, dueño del tiempo, dueño, aunque sea un instante, de mí mismo. (111)

La siesta como reposición del tiempo, del propio cuerpo y también del espacio que acoge y cobija: la casa. La casa, de hecho, es refugio, espacio seguro y cerrado, y, por eso, secreto; el espacio simbólico de lo privado, de la intimidad. Sin embargo, la relación entre la siesta y el hogar hace aflorar en la memoria del autor también el problema relacionado con la diferencia de género: Hernández recuerda que, durante su infancia, mientras su padre, su hermano y él ya dormían la siesta, la última en acostarse después de haber recogido la mesa y limpiado la casa, era su madre.

Finalmente, esa idea de una siesta perezosa y anti-productiva, no estructurada y, por así decirlo, artística, parece empalmar también con la escritura ensayística de Miguel Ángel Hernández en la que se mezclan biografía, literatura, arte, actualidad y poesía.

Su propio procedimiento de escritura parece verse empapado de la práctica del apunte de ideas previo al dormir. Su siesta perezosa conecta con un pensamiento y hacer artístico a favor de la distracción: es a la vez ritual, danza o performance, un arte en sí misma para interrumpir nuestra rutina, de preferir no responder a la lógica productiva y repensarnos desde el cuidado. (Sánchez de la Peña 2021, 1)

Reivindicar este tipo de siesta -y de escritura-, pues, no es un ejercicio perezoso, todo lo contrario. La siesta a la que nos invita con este breve ensayo Miguel Ángel Hernández es más bien la reclamación de la necesidad para todos nosotros, como sujetos y como cuerpos, de abrir una brecha en el espacio y el tiempo cotidianos que desarticule sus concepciones actuales, determinadas por las normas sociales y culturales del mundo capitalista contemporáneo. La invitación es, pues, explorar la siesta más allá de su función como simple descanso y considerarla cómo un desafío profundamente personal: redefinir los términos con los que nuestra propia vida se hace pública, es decir, está continuamente conectada, para encontrar una fisura, una grieta en la que aún nos sea posible escondernos, suspender el hacer compulsivo, relajarnos, abandonarnos al sueño, aunque sea solo momentáneamente, solo por el tiempo de una siesta.

Bibliografía

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hernández, M.Á. (2017). «El envés de las imágenes». Charla en el Festival Aquae Campus de la Fundación Aquae. <https://www.fundacionaquae.org/eL-enves-de-las-imagenes/>.
- Hernández, M.Á. (2020). *El don de la siesta*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez de la Peña, V. (2021). «Reseña de *El don de la siesta*, de Hernández, Miguel Ángel». *Imafronte*, 28, 1-2. <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/469051/311941>.

A questão da língua em Ana de Castro Osório

Vanessa Castagna
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Although the Portuguese writer, activist and publicist Ana de Castro Osório (1872-1935) did not write any works specifically dedicated to the issue of language, some of her writings reveal her understanding of the Portuguese language as an essential element of identity, intrinsically linked to the nation's civilizing mission. In particular, in the years of the First Portuguese Republic (1910-26) several of her works, including children's books, lectures and activist texts, make repeated references to linguistic identity and to Brazil as a bastion of the Portuguese language and civilization.

Keywords Ana de Castro Osório. Luso-Brazilianism. Portuguese language. Language issue. Orthographic reform.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-04-09
Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Castagna | CC BY 4.0



Citation Castagna, V. (2024). "A questão da língua em Ana de Castro Osório". *Rassegna iberistica*, 47(121), 225-230.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/012

225

Apesar de a escritora, ativista e publicista portuguesa Ana de Castro Osório (1872-1935) não ter assinado obras especificamente dedicadas à questão da língua, no seio da sua extensa produção é possível identificar algumas contribuições que revelam a sua forma de entender a língua portuguesa como imprescindível elemento identitário, intrinsecamente ligado à missão civilizacional da nação. Em particular, nos anos da Primeira República portuguesa (1910-26) e especialmente após a sua primeira estadia no Brasil no início da década de 1910, em várias das suas obras, incluindo livros infantis, textos de conferências e de militância, registam-se referências repetidas à identidade linguística e, simultaneamente, ao Brasil como baluarte da língua e da civilização lusitana.

Essa postura insere-se numa época caracterizada por uma visão do português precisamente como «língua de civilização» (Pinto 2001), e que, ao mesmo tempo, marca o «afastamento entre a norma europeia e a norma predominante no Brasil» (Pinto 2001, 86) na sequência da reforma ortográfica que entra em vigor em 1911, padronizando a ortografia do português sem qualquer contacto prévio ou envolvimento do Brasil.

Ao longo de cerca de uma década, as referências pontuais à questão da língua em vários textos assinados pela escritora portuguesa explicitam uma noção que alicerça todo o «projeto político-pedagógico luso-brasileiro» (Gomes 2013) que a mesma foi delineando a partir da sua vida no Brasil entre 1911 e 1914, altura em que o marido Paulino de Oliveira foi cônsul em São Paulo e em que o casal entreteceu uma importante rede de relações sociais. No Brasil, Ana de Castro Osório colaborou com o periódico *Portugal Moderno*, editado no Rio de Janeiro, ou a revista *Brasil-Portugal*, entre outras, e estabeleceu relações com as feministas brasileiras da sua época (Cruz 2018).

O projeto de uma ‘grande aliança’ promovido por Ana de Castro Osório alinha-se com a «politização da fraternidade luso-brasileira» (Silva 2021, 193)¹ atuada pelos republicanos portugueses desde a década de Noventa do século XIX, como consequência do Ultimato inglês. Essa tendência manifesta-se em vários momentos da obra da escritora e ativista, que chega a apresentar o Brasil como uma extensão de Portugal, analogamente às colónias portuguesas em África. Assim acontece, por exemplo, em *Em tempo de guerra. Aos soldados e às mulheres do meu país* (1918), onde o elemento linguístico surge como

1 Segundo Silva, o termo luso-brasileirismo designa «as várias evocações e utilizações retóricas de uma suposta ligação especial entre Portugal e Brasil. É um conceito que se sustenta numa certa semântica oitocentista comprometida com o próprio princípio da afirmação das nacionalidades. Poderia ser entendido como sinónimo de brasilofilia se o passado colonial que une os dois países em questão não o obrigasse a ser mais que isso. [...] Um conceito que abarca também princípios mais subjetivos que se situam no campo da emotividade, do simbólico, da imaginação» (2021, 191).

intimamente ligado a essa percepção, por exemplo ao asserir-se que:

Portugueses somos todos, irmanados no mesmo interesse de levantar bem alto o nome da nossa Pátria e onde quer que se encontre um homem ou uma mulher que fale a nossa língua, aí se ergue um hino á glória da raça que soube criar para a civilização o mais formidável movimento da História moderna e deixa para o futuro a expressão da sua grandeza e da sua energia na imensidade do solo brasileiro e nas terras do grande futuro humano, que são as nossas possessões de África.² (Osório 1918b, 124)

Não faltam afirmações do mesmo teor em *De como Portugal foi chamado à guerra. História para crianças*, publicado no mesmo ano, em que o Brasil é visto como extensão de Portugal sobretudo no que se refere à expansão da língua portuguesa, como se depreende deste excerto:

O Brasil é para nós sagrado, e ninguém o pode insultar sem o nosso protesto, porque a sua grande missão futura é afirmar ao mundo as qualidades da nossa raça e impor a nossa língua, que se fala no maior país do continente sul-americano, na África, na Ásia e na Oceânia e não somente na Europa, possuindo uma das mais ricas literaturas e a mais formosa história dos tempos modernos. (Osório 1918a, 34)

Ana de Castro Osório afirma em várias passagens, veementemente, a necessidade de defender e preservar o «predomínio da raça e da língua portuguesa» (38), destacando sempre a grandeza do Brasil no seu potencial de continuação da colonização portuguesa.

Entrando na década de 1920, podem-se explorar pelo menos duas obras permeadas por essa mesma leitura transfiguradora do Brasil: o livro de literatura infantil *Viagens aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil* (1923) e o volume *A grande aliança: a minha propaganda no Brasil* (1924), que reúne os textos das conferências que a escritora proferiu em 1922, numa digressão que a levou a várias cidades do Brasil, nomeadamente Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pelotas, Porto Alegre, Santa Maria, Curitiba e São Paulo.

Viagens aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil, um livro de leitura aprovado oficialmente, dá seguimento a um primeiro volume de *Viagens aventurosas de Felício e Felizarda ao Polo Norte* (1922) e, segundo o referido pela própria autora em carta dirigida a Monteiro Lobato, teria uma continuação num terceiro volume com «nova viagem ao Rio, Estados do Sul e São Paulo» (Lajolo 2000, 309), que,

² A ortografia dos títulos das obras e de todas as citações foi atualizada.

porém, não chegou a vir a lume. Todo o livro é marcado pela mesma imagem estereotipada do Brasil, onde o bonifrate Felício tem a expectativa de «ver uma formidável manifestação do génio e do trabalho português» (Osório [1923] 1998, 21) e, mais tarde, diante das belezas do Rio de Janeiro, chega a exclamar:

E quando penso que esta cidade, este país, esta gente, tudo isto vem de nós; tudo isto pertence, pelo passado, pela tradição, à nossa raça! (53)

O elemento linguístico assoma associado à suposta irmandade luso-brasileira, quando Felício afirma:

E depois, estar em terra estranha e ouvir falar a nossa harmoniosa língua, citar o nome das nossas terras mais queridas, vir encontrar as nossas comidas e costumes, os provérbios e as tradições, tudo me fazia desejar esta viagem! (54)

As peculiaridades do português falado no Brasil são geralmente omis-sas, em prol da perspectiva assimiladora acima evidenciada, limitando-se a autora a pontuais referências de tipo meramente lexical, com um laivo de exotismo. No livro infantil em análise os brasileirismos evocados são apenas dois, dos quais o primeiro, *chácara*,³ conta com duas ocorrências; o outro é *carambola*, a partir do qual há uma brincadeira entre palavras homónimas, uma indicando o fruto comum no Brasil e a outra associada ao jogo do bilhar (89).

O Brasil, apresentado como «*Terra-prometida*» (83), ou «terra da Promissão» (130), causa de absoluto deslumbramento pela sua natureza luxuriante, em todo o resto é reconduzido à sua matriz lusa, pois

tem o sangue português, tem a história e tem a língua, que ninguém já lhe tira. (80)

Já em *A grande aliança*, no espírito de fervorosa exaltação que passa os textos aí reunidos, a língua portuguesa é apresentada como encantadora (Osório 1924, 187), bela e forte (20). A sua imposição «como uma das mais faladas do mundo» alicerça o sonho dessa grande aliança, para criar «uma nova era de lusitanismo a engrandecer a história!» (13-14). Aliás, os empreendimentos marítimos e coloniais lusitanos são enaltecidos por permitirem a difusão da língua portuguesa, que se mantém entre as mais faladas da Europa (194).

3 *Chácaras*, como refere a autora, «é como se chamam, no Brasil, os quintais e quintas de regalo, que rodeiam a cidade, formando verdadeiros ninhos de verdura» (Osório [1923] 1998, 57).

Como parte do seu projeto de aliança luso-brasileira, como já se aludiu, em 1925 Ana de Castro Osório dirigiu-se por carta a Monteiro Lobato, que ainda não se tinha afirmado como autor infantil, para lhe propor um acordo editorial com que ambos deveriam beneficiar, tocando vários assuntos e reafirmando que não havia

interesse nenhum em continuarmos separados, como vamos estando agora, parecendo que somos dois mundos, quando afinal somos um só e para a sua maior grandeza coletiva devemos todos sinceramente trabalhar. (Lajolo 2000, 309)

Na carta a Monteiro Lobato não falta a menção ao romance *Mundo Novo*, passado quase totalmente no Brasil, que na altura Ana de Castro Osório tinha pronto para ser editado e cuja primeira edição se predispunha a oferecer-lhe. Nesse romance, que bem representa o ideário ao mesmo tempo feminista e nacionalista da autora apostando na «ligação cultural luso-brasileira em direção a um futuro messiânico» (Cruz 2019, 47) para aquelas que considerava as suas duas pátrias, também surge uma referência pontual à língua, indissolivelmente associada ao luso-brasileirismo enunciado acima:

Pois há acaso alguém, demasiado português, num país que tem a nossa história, a nossa língua e o nosso sangue? Pois tudo quanto seja levantar o lusitanismo intransigente não é elevar o Brasil, que será tanto mais uma grande influência moral decisiva, quanto mais fortemente radicado tiver a consciência do seu passado histórico e o orgulho da sua filiação lusitana?!... (Osório 1927, 65)

Como já evidenciou Ângela de Castro Gomes (2013, 15), o grande projeto de Ana de Castro Osório esbarrou com o desencanto de Monteiro Lobato, que respondeu à missiva desmistificando sem rodeios a visão unificadora da escritora portuguesa e, inclusive, identificando na «ridícula reforma ortográfica que a república inventou» (Lajolo 2000, 310), mal recebida no Brasil, um empecilho relevante para a publicação das obras da autora portuguesa naquela que ela continuava a considerar a sua segunda pátria.

Bibliografia

- Cruz, E. da (2018). «Ana de Castro Osório no Brasil. Imprensa periódica, socialidade, política e mercado editorial». *Miscelânea*, 24, 197-218. <https://doi.org/10.5016/msc.v24i0.1225>.
- Cruz, E. da (2019). «Uma feminista portuguesa no Brasil. A propaganda de Ana de Castro Osório no romance *Mundo Novo*». *Revista Araticum*, 19(1), 39-53. <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/107/112>.
- Gomes, Â.M. de C. (2013). «A 'grande aliança'. Um projeto político-pedagógico luso-brasileiro na Primeira República». *Anais do XVII Simpósio Nacional de História*. Natal: ANPUH, 1-17. http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362239883_ARQUIVO_TextoAnaCOsorioanpuh13.pdf.
- Lajolo, M. (2000). «Correspondência entre Ana de Castro Osório e Monteiro Lobato». *Convergência lusíada, Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*, 15(17), 305-11. <https://convergencia.emnuvens.com.br/rc/article/view/877/645>.
- Osório, A. de C. (1918a). *De como Portugal foi chamado à guerra. História para crianças*. Lisboa: Para as Crianças.
- Osório, A. de C. (1918b). *Em tempo de guerra. Aos soldados e às mulheres do meu país*. Lisboa: Ventura e Companhia.
- Osório, A. de C. (1924). *A grande aliança. A minha propaganda no Brasil*. Lisboa: Edições Lusitânia.
- Osório, A. de C. [1923] (1998). *Viagens aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil*. Lisboa: Piaget.
- Osório, A. de C. [1927]. *Mundo Novo*. Porto: Tip. Companhia Portuguesa Editora.
- Pinto, P.F. (2001). *Como pensamos a nossa língua e as línguas dos outros*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Silva, I.C. (2021). «Da fraternidade republicana à imaginação imperial. Usos e abusos do luso-brasileirismo como discurso político». Polónia, A. et al. (ed.), *Não nos deixemos petrificar: reflexões no centenário do nascimento de Victor de Sá*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória e Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 191-207. <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-40-4/nao>.

Pascoli i Maragall: lectures i reescriptures

Lluís Quintana Trias

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract A comment by Maragall about a poem by Machado allows us to hypothesize that the Catalan poet was interested in Pascoli's poetry; on the other hand, the obvious thematic and even textual coincidences between Maragall and Pascoli can be read in terms of coinciding readings and their rewriting in the respective works.


Keywords Joan Maragall. Giovanni Pascoli. Edgar Allan Poe. Rewriting. Intertextuality.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-09-22
Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Quintana Trias |  4.0



Citation Quintana Trias, L. (2024). "Pascoli i Maragall: lectures i reescriptures". *Rassegna iberistica*, 47(121), 231-236.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/013

231

Joan Maragall, en una carta a Francesc Pujols (02-01-1907), comenta *Soledad* [sic per *Soledades*] de Machado: «Recordo d'ell una visió d'hivern molt viva i una tarda d'abril amb un "Mai più..."» (Maragall 1961, 1066a). Aquest «un "Mai più..."» probablement es refereix l'expressió «un nunca más» del poema «*Nevermore*» de Machado: «Y el eco le responde | un nunca más que dolorido plañe» (vv. 32-3). «*Nevermore*» va sortir a la revista *Electra* (1901) i després al volum *Soledades* (1903), dins d'un apartat que es deia «Salmodias de Abril»; Machado no va recollir el poema a les edicions posteriors, però es pot recuperar a l'edició de Macrí, segons el qual el títol de Machado és una referència explícita a *The Raven* d'E.A. Poe (Machado 1988, 750 i 984).

Ara bé, Maragall usa l'italià per referir-se a una expressió que Machado havia escrit en castellà, que al seu torn referia al títol d'un poema de Poe, per tant en anglès. Sabem que Maragall coneixia Poe perquè l'esmenta en una ressenya d'un llibre de M.S. Oliver («Un libro de historia» *Diario de Barcelona*, 23-01-1902) (Maragall 1961, 176). Potser no és casualitat aleshores que M.S. Oliver esmenti Poe en el pròleg que va escriure per al volum *Artículos I* de les obres completes de Maragall publicades per Gili de 1912, recuperat després a les successives reedicions (Maragall 1961, 974): probablement, mentre els dos treballaven conjuntament al *Diario*, Poe era una referència comuna, que potser havien llegit en francès, perquè la primera traducció al castellà és posterior, de Viriato Díaz-Pérez a la revista *Helios* (1904, pp. 457-62; al text de Macrí hi diu erròniament «1903»). Aleshores, ¿per què citar Poe en italià?

El prof. F. Ardolino, convenientment consultat, m'avança una explicació convincent: «*Amore e Morte*» de Leopardi, un poema de referència d'un autor de referència per a Maragall: «Nè cor fu mai più saggio | che percosso amor, né mai più forte» (vv. 17-18). Però em permeto una altra hipòtesi que, com veurem després, no s'allunya gaire de la proposta del prof. Ardolino. Aquesta hipòtesi és que Maragall pensava alhora en Poe i en un altre poeta italià: Giovanni Pascoli, autor del poema «Mai più... mai più». Aquest poema es va incloure per primer cop en llibre a *Poesie varie* (Pascoli 1912b),¹ dins de l'apartat «La Befana ed altro - Dal 1896» (p. 124) i, aquell mateix any, en el recull pòstum *Limpido rivo* (Pascoli 1912a, 128-9); Pascoli havia mort l'abril de 1912 (Maragall uns pocs mesos abans, el desembre de 1911). Però s'havia publicat en vida de l'autor a *Rivista d'Italia* (any 3, vol. 3, fasc. 7, 15 de juliol 1900, p. 419).² El poema sembla que havia impressionat Benedetto Croce, perquè hi fa referència a la seva

1 <https://archive.org/details/oesievarie00pascuoft/page/124?q=la+pendola+batte>.

2 <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/T000193923/1900/v.2>.

revista, de manera imprecisa (no tenia, ai las!, accés a les revistes escanejades): «Poesie sparse: nella *Rivista d'Italia* (non ritrovo ora il fasc.): *Mai più, mai più* («La pendola batte»)» (Croce 1916, 414);³ «La pendola batte» és el primer vers.

Segons Bertazzoli (2016, 79) «per questa poesia [«Mai più... Mai più»] si è visto il rapporto con il testo di Edgar Allan Poe, *The Raven* (1845), tradotto da Pascoli in anni giovanili». Això establiria una relació entre la tornada «*Nevermore*» i la tornada «*Mai più*», i els battements del pèndol del primer vers es correspondrien als cops repetits que fa el corb a la finestra del poema de Poe. Segons E. Broccio, la traducció de Poe feta en els «anni giovanili» per Pascoli només es va publicar pòstumament. Seguint amb la influència de Poe en Pascoli, Broccio la destaca al conte *La Befana*, on una nena, Virginia, «chantonne “La pendola batte, [etc.]”»; ara bé, aquest conte només és

une ébauche de roman resté inachevé qui appartient à une période caractérisée par une activité littéraire particulièrement tourmentée [...] composée entre 1891 et 1902. (Broccio 2017, 49)

No he pogut comprovar si, com sembla dependre's de l'article de Broccio, «*La Befana*» va quedar inèdit (Broccio la cita per una ed. de 1999). Pascoli havia usat també el tema d'aquest personatge del folclore per al poema «*La Befana*» que hem vist més amunt encapçalant una secció de poemes escrits «dal 1896». A l'edició de *Limpido rivo*, Maria Pascoli, germana del poeta i curadora del volum, va afegir en nota: «*La Befana*. È la vecchia felicità che gli uomini aspettano sempre e che solo i ragazzi vedono, dormendo, pur che sian buoni e savi. (Dal ms. dell'autore)» (Pascoli 1912b, 133). Amb totes les previsions que les intervencions de la curadora han despertat en els estudiosos de Pascoli, l'anotació ens interessa aquí.

Per confirmar la nostra hipòtesi, caldria saber si Maragall coneixia l'autor italià, i en aquest cas, si s'hi havia interessat. Només tenim, però, una sola referència explícita, i no ens il·lumina gaire. La trobem a la seva correspondència amb Pijoan, que havia descobert el poeta italià i ho explicava amb la seva vehemència habitual en una carta a Maragall (22-08-1903): «un gran poeta popular [...] li copiaré un poema sobre la sembra [...] una mostra de l'idil·lic-rural»; la resposta de Maragall (06-09-1903) no és gaire entusiasta: «No sé qui m'havia parlat d'en Pascoli (potser en Pagano) i fins crec que n'he llegit alguna cosa; però, la veritat, no en tinc cap record» (Blasco i Bardas 1992, 197 i 200). El professor Rigobon m'ha fet observar que no hi ha constància del nom de Pascoli ni a la correspondència entre Pagano i Maragall ni tampoc a la entrevista mateixa (el llibre de Pagano

³ <https://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/6909/6891>.

era un seguit d'entrevistes amb autors catalans, entre els quals Maragall, on sí que surt el nom (i és obvi) de Gabriele d'Annunzio (Pagano 1902, 43). Potser, a partir de les recomanacions de Pijoan, Maragall es va posar a llegir Pascoli, i això explicaria la referència a la carta a Pujols que hem esmentat al començament, quatre anys després. Com que «Mai più» havia sortit a *Rivista d'Italia*, el 1900, això voldria dir que, entre 1903 i 1907, Maragall va rellegir el text publicat el 1900 (que hauria llegit abans però, insisteixo, sense gaire interès), o bé no el coneixia i Pijoan l'hi havia fet arribar.

L'entusiasme de Pijoan era perfectament comprensible: les similituds entre les propostes poètiques de Pascoli i de qui Pijoan considerava el seu mestre, Maragall, són evidents. Tenim l'interès per Poe. Tenim també, el tema de la *Befana*: «la vecchia felicità che gli uomini aspettano sempre e che solo i ragazzi vedono», que és el tema dels poemes de Maragall sobre els Reis, formulat en to burlesc el 1880 («Los Reis») i més reelaborat a «Els Reis» (*Visions & Cants*, 1900). De fet, aquesta capacitat del nen per veure el que l'adult ignora es retroba al assaig on Pascoli formula seva poètica: *Il fanciullino*, que va començar a publicar a *Il Marzocco* (17-01-1897). Salinari resumeix així la proposta:

la poesia non s'inventa ma si scopre, perché essa si trova nelle cose che ci circondano, anche nelle più umili e consuete, anzi si trova in un particolare di quelle cose cho solo il poeta sa vedere; la poesia non ha un carattere razionale, ma intuitivo, come è appunto intuitivo il modo di conoscere e di giudicare dei fanciulli, la poesia deve essere spontane e antiletteraria. (Salinari 1986, 123)

No és només per l'ús del terme *espontaneïtat*, tòpicament identificat amb la poètica maragalliana, que ens pot interessar aquest pasatge, sinó per la coincidència amb la identificació amb la infància o per la reivindicació antiromàntica dels objectes quotidians, que Maragall va exposar diverses vegades. Vegem-ho en aquest fragment:

Poesia és dir bellament les coses. Ningú pot dir que és poeta fins que l'emoció divina de les coses se li torna paraules tota sola. [...] Mes això vol saber-se encantar llargament esguardant les coses amb puresa com una criatura. I això és el poeta: un home que pot servir sos ulls de nin tota la vida, que pot veure les coses com si sempre per primera vegada les vegés amb ulls meravellats; i que quan li diuen: -Això és un arbre- tot ell s'extremeix de l'harmonia d'aquesta paraula amb la forma de l'arbre; i en aquest extremament davant la forma pura, ignorant de tota llei o raó de l'arbre, hi ha la revelació de tota la llei i raó de l'arbre. (Maragall 1906, 121)

F. Ardolino, que he citat al començament, ja va remarcar fa anys que «els arguments pseudopedagògics de Maragall acaben encaixant

amb la teoria del nen pascoliana» i relacionava també el sonet «Il bove» amb «La vaca cega» (Ardolino 2006, 33). Potser aleshores no són tan sorprenents les coincidències entre el poema «Pace» de Pascoli, i l'«Oda a Espanya» de Maragall. El poema de Pascoli «Pace. All'Augusta Donna che pianse sulle sventure e pregò per la pacificazione del suo popolo», datat a «Messina, maggio 1898», es va publicar a *Il Marzocco* (18, 05-06-1898, p. 1), i es va incloure després a *Odi e Inni* (1906); sembla que va ser escrita després d'unes revoltes populars a Milà d'aquell mateix mes, reprimides durament pel general Bava Beccaris. «Oda a Espanya» es va publicar a *Catalònia* (9, 30-06-1898, p. 151), i es va incloure després a *Visions & Cants* (1900); Maragall pretenia respondre a l'exaltació patriòtica i militarista generalitzada a Espanya amb motiu de la guerra de Cuba i Filipines. Reprodueixo uns versos que, al meu parer, són molt semblants: els de Pascoli corresponen a la segona estrofa del tercer cant (els reproduïxo de la versió publicada el 1898); els de Maragall corresponen als versos 12-16:

Lasciate a la morte la messe
de li uomini! o popolo umano
nei campi che il fato ti elese
tu mieti pensoso il tuo grano!
Non sangue, non lagrime! il sangue
lasciatelo ne le sue vene!

Jo vull parlar-te — molt altrament.
¿Per què vessar la sang inútil?
Dins de les venes — vida és la sang,
vida pels d'ara — i pels que vindran:
vessada, és morta.

Sabem que Maragall estava molt al dia del que es publicava a les revistes europees, però fins i tot en el cas que Maragall hagués pogut llegir aquest número del *Marzocco*, es fa difícil imaginar que en dues o tres setmanes hagués escrit el seu poema inspirat pel Pascoli; no disposem però de cap manuscrit i no sabem quines rectificacions hi va anar fent. No és impossible que introduís la referència a la sang i a les venes a l'últim moment inspirat per la imatge de Pascoli, però potser és més assenyat pensar que els dos participaven d'un mateix corrent vitalista, d'arrel nietzscheana en el cas de Maragall (no sé si és el cas de Pascoli), i que per tant les exaltacions militaristes despertessin en els dos la mateixa indignació. I per a això tenien tota una tradició romàntica de reivindicacions i denúncies. Posteriorment, Pascoli s'introdueix de ple a la literatura catalana gràcies a la traducció que en va fer M.A. Salvà, recentment editada.

També aquí el concepte d'*influència* potser és menys útil que el d'*intertextualitat*:

What older history saw in terms of “sources” and “influences” more recent criticism is likely to recast in the language of rewriting/rereading and transtextualization. (Calinescu 1997, 244)

Millor que perseguir lectures de Maragall en l'obra de Pascoli (que crec, d'altra banda, que hi són) és més interessant veure com reinterpreten i reescriuen, a la seva manera, temes provinents del romanticisme, més alemany que francès, amb uns valors (irracionalisme, espontaneïtat) que a la mort dels dos, gairebé coincidents amb les dates, quedaran ràpidament obsolets.

Bibliografia

- Ardolino, F. (2006). *Una literatura entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*. Barcelona, Cruïlla; Fundació Joan Maragall.
- Bertazzoli, R. (2016). «Tradurre un'emozione: Percy Bysshe Shelley nei versi di Giovanni Pascoli». Brettoni, A.; Pellegrini, E.; Piazzesi, S.; Salvadori, D. (a cura di), *Per Enza Biagini*. Firenze Firenze University Press, 69-82.
- Blasco i Bardas, A.M. (1992). *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Broccio, E. (2017). «La Befana et le Corbeau. L'influence de Poe sur Pascoli». *Chroniques italiennes*, 34(3), 45-57.
- Calinescu, M. (1997). «Rewriting». *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 243-8.
- Croce, B. (1916). «Aggiunte agli appunti bibliografici». *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 6, 409-18.
- Machado, A. (1988). *Poesía y prosa*. Vol. 2, *Poesías completas*. Ed. crítica de O. Macrí con la colaboración de G. Chiappini. Madrid: Fundación Antonio Machado.
- Maragall, J. (1904). «Pròleg». *Llibre que conté les poesies d'en Francesc Pujol*. Barcelona: Tobella & Costa, 11-19.
- Maragall, J. (1906). «De poesia». *Art jove. Arts. Literatura. Ciència*, 8 (31-3), 121-2.
- Maragall, J. (1960). *Obres completes. Obra catalana*. Barcelona: Selecta.
- Maragall, J. (1961). *Obres completes. Obra castellana*. Barcelona: Selecta.
- Pagano, J.L. (1902). *Attraverso la Spagna letteraria. (I catalani). Colloqui con Angel Guimerà, Pompeyo Gener, Joan Maragall, Giacinto Verdaguer, Narciso Oller, Apeles Mestres, Ignacio Iglesias, Francesch Matheu, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer*. Roma: Edizione della Rassegna Internazionale.
- Pascoli, G. (1912a). *Limpido rivo. Prose e poesie di Giovanni Pascoli presentate da Maria ai figli giovinetti d'Italia*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1912b). *Poesie varie*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (2002). *Poesies*. Trad. de M.A. Salvà. Barcelona: Galerada.
- Salinari, C. (1986). *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli.

Recensioni

Montserrat Jiménez Sureda *Prisioneros de guerra y campos de concentración en España durante la guerra contra la Convención (1793-1795)*

Miguel Correa Cronemberger

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Reseña de Jiménez Sureda, M. (2022). *Prisioneros de guerra y campos de concentración en España durante la guerra contra la Convención (1793-1795)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 262 pp.

Si el árbol de la Francia de la Convención era el árbol de la libertad, ¿cuál hubiera sido el árbol de la España de entonces? ¿El árbol de la servidumbre, de la opresión? Desde el punto de vista temporalmente distante que se ofrece en *Prisioneros de guerra y campos de concentración en la guerra contra la Convención (1793-1795)* vemos que, pese las diferencias en los discursos, en tiempos de guerra, los dos países tenían troncos esencialmente parecidos; la libertad, la igualdad y la fraternidad en el árbol de Francia no florecían tan apasionadamente como se decía. Un supuesto árbol de España no hubiera sido el cúmulo de la tiranía. Como pasa con la mayoría de dicotomías, la frontera que trazan nunca es totalmente clara.

La autora pone de relieve partes hasta cierto punto desconsideradas por el imaginario común de lo que es una guerra, opuesta a las glorias que uno podría idealizar. Si mantenemos una simbología botánica, la autora ve más allá de los árboles y destaca en su libro la



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-03-14

Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Correa Cronemberger | © 4.0



Citation Correa Cronemberger, M. (2024). Review of *Prisioneros de guerra y campos de concentración en España durante la guerra contra la Convención (1793-1795)* by Jiménez Sureda, M. *Rassegna iberistica*, 47(121), 239-242.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/014

239

singularidad de cada hoja como participante en la historia, sobre todo las hojas que los vientos bélicos condujeron a la sombra de ramas extranjeras: los que quedaban prisioneros de un conflicto que, como personas, inevitablemente estaban destinados a perder. Tras fuertes vientos, las raíces de los árboles pueden haberse mantenido firmes, pero ¿en detrimento de cuantas hojas caídas?

La guerra fue una, mas cada uno que tomó parte en ella, vivió una guerra distinta. Hubo las que se quedaron en su árbol administrando las hojas ajenas, las que primero cayeron, las que se creían distintas, las que intentaron huir, las desertoras. Cada una hizo un trayecto único en el aire hasta caer, secar y descomponerse. Lo podemos observar en la diversidad de experiencias vividas relatadas en estos capítulos. No obstante, ¿cuántas no restaron anónimas? ¿Cuántas otras no fueron invisibilizadas? El libro recuerda que solo porque hay escasa documentación, no quiere decir que las mujeres y los niños, por ejemplo, no sufrieran la guerra. Ver hasta las hojas invisibles: un esfuerzo necesario para una comprensión transversal de la palabra guerra.

El destino de muchas de las hojas cargadas (rara vez voluntariamente) por los vientos beligerantes eran los campos de concentración, una estructura para controlar, privándoles de libertad, pilas y pilas de hojas extranjeras que crecían con el tiempo. De las preguntas posibles, la más humana: ¿Cómo era vivir ahí? O, mejor dicho, ¿cómo era sobrevivir ahí? La respuesta de estas preguntas sea tal vez comprensible solo para quienes lo sintieron en su piel. No obstante, ésta es justamente la ambiciosamente necesaria propuesta del libro: acercarnos a lo que realmente fue (y es) una guerra a partir de una historiografía detallada, que incluye el factor humano.

Traslados, burocracias, enfermedades, conflictos internos, deudas, jerarquías, precariedad, agresiones. Si la tonalidad verde resistía era por la esperanza de liberación. La autora, pero, resalta que, en contraste con los más conocidos ejemplos de campos de concentración, en los campos de finales del siglo XVIII ninguna hoja fue pisoteada, estropeada o quemada hasta el punto de olvidarse de que era una hoja. Suponían que hasta los prisioneros enemigos tenían cierta dignidad y honor, incluso se permitieron ciertas concesiones a algunos. Tardarían algunos otoños para que se integrase sistemáticamente la deshumanización de los prisioneros de guerra, cosa que refleja la dificultad de hablar de progreso en la historia del *Homo sapiens*.

¿Por qué los vientos bélicos soplan? Estas corrientes de aire superan la voluntad de las hojas comunes y acaban cambiando sus destinos. Además, en su momento, las separó en distintas categorías: súbditos y *citoyens*, *émigrés* y patriotas, republicanos y monárquicos, dominantes y sumisos. Sin embargo, al final eran todas hojas. Por más que se quisiera remarcar las diferencias, vemos que los dos pueblos separados por los Pirineos en su mayoría se encontraban en

condiciones análogas. Por este motivo, podríamos decir que somos un tipo peculiar de hoja; construimos una identidad a partir de un relato. Pero como las hojas, nuestras vidas son delicadas y frágiles, y basta con un soplo para que se sieguen decenas de vidas.

La frase que precede las conclusiones ejemplifica la tónica de la historia de los humanos: «No había liquidado lo de Francia cuando los centros de detención se llenaban de ingleses» (251). Los vientos de la guerra no han cesado nunca. ¿Dejarán de soplar algún día? Es un interrogante a la humanidad que queda implícito tras la lectura del libro, una cuestión que sigue resonando entre las hojas de los árboles de distintas naciones. Este relativamente corto fragmento historiográfico ayuda a comprender la enorme complejidad propia a las guerras.

Carlos Femenías Ferrà *A propósito de Ferlosio.* *Ensayo de interpretación cultural*

José Teruel
Universidad Autónoma de Madrid, España

Reseña de Femenías Ferrà, C. (2022). *A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural*. Madrid: Alianza, 333 pp.

De este *Ensayo de interpretación cultural* destaco, en primer lugar, su articulación. El lector agradece el particular modo de recoger lo disperso que practica su autor, pero nunca de atarlo, ya que no hay mejor modo de reflexionar sobre la escritura de Ferlosio que dando ejemplo, esto es, ensayando. Femenías consigue una especie de arte combinatoria entre documentación, argumentación, disquisición e incluso autocrítica de sus propias conclusiones, alcanzando una textura argumentativa que demuestra la voluntad de estilo consustancial a un género tan abierto y expuesto al extravío como el ensayístico.

La aportación más llamativa de este volumen que recorre pacientemente –y sin agotarnos– toda la obra de Rafael Sánchez Ferlosio es la huella de Rafael Sánchez Mazas y de la mitología falangista en varios textos de su hijo y cómo buena parte de su producción tuvo ‘algo’ que ver con el fantasma paterno. En tal sentido, Femenías dilucida cómo la segunda novela de Carmen Martín Gaité, que pasó tan desapercibida, *Ritmo lento* (1963), conserva el sello de un clan familiar. Si se nos permite el complicado proceso de trasposición entre los personajes reales y los de ficción o cómo las experiencias reales llegaron a ser imaginarias, la relación de los caracteres de *Ritmo lento* (David Fuente, padre e hijo) con el decadente chalé de la Ciudad



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-12-10
Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Teruel | © 4.0



Citation Teruel, J. (2024). Review of *A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural* by Femenías Ferrà, C. *Rassegna iberistica*, 47(121), 243-246.

Lineal donde viven muestra la resistencia de un grupo social al cambio. Quizá esta novela de Martín Gaité se dé la mano con un cuento disperso –y muy desconocido– de Ferlosio, que el libro de Femenías nos descubre, «Las casas nuevas» (publicado en 1952 y en el diario *Arriba*) sobre la superviviente Juana Loré resistiendo tenaz en su vieja casa frente a los primeros indicios de la eficiencia urbanística. Desde luego este cuento es un vaticino de la privativa antimodernidad de Sánchez Ferlosio.

Nunca se pone en duda de que la obra de Sánchez Ferlosio y la de Sánchez Mazas representan refutaciones muy distintas a la pregunta de cómo revivir el pasado (pero el pasado vernáculo seguía allí, heredado por vía paterna). Un hermoso pecio de Ferlosio, que responde a la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, podría ilustrar sintéticamente esta diferencia: «Rodrigo, la hermosura de las ruinas que me cantas no está en el siempre odioso recuerdo de un imperio, sino en el gozo de ver reflorado, sobre el cadáver de la bestia misma, el amarillo jaramago»,¹ es decir, buscar no lo eterno del pasado sino lo perecedero. El fondo del águila imperial y pétreo en la fotografía de Ignacio Aldecoa y Manuel Pilares – fechada en Cáceres, en mayo de 1955, y rescatada por Martín Gaité en *Esperando el porvenir* – es uno de los ritornelos de este sofisticado ensayo de Femenías. En el pie de la foto se lee: «Bajo las alas del siniestro pájaro». Una representación de *lo siniestro* donde también resuena el relato de Aldecoa «Pájaros y espantapájaros».

El libro de Carlos Femenías trenza un diálogo aún no suficientemente explorado entre los textos de Ferlosio y otros títulos de intelectuales del medio siglo (Aldecoa, Martín Gaité, Manuel Sacristán, Medardo Fraile, Caballero Bonald, Víctor Sánchez de Zavala, Jesús Fernández Santos, Agustín García Calvo, Alfonso Costafreda o Esteben Pinilla de las Heras), como poéticas más paralelas que convergentes, como entorno de sintonías entre diferentes proyectos de escritura, de complicidades cambiantes y el desvelamiento de un sujeto colectivo a través tanto de relaciones de parentesco como de diferencia. Especialmente novedosas, por no estudiadas, considero las relaciones ensayadas entre la ideología sintáctica de Ferlosio y la grandeza añorada del *Grand Style* de Juan Benet (*La inspiración y el estilo*, 1966); entre *Las semanas del jardín* (1974) y el José Ángel Valente de *Las palabras de la tribu* (1971), a través de la concepción de la escritura como lugar de desvelamiento; así como la relación entre este mismo ensayo ferlosiano con la *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo, ya que la agresión contra los mitos nacionales fue fuente de fruición entre ambos, a modo de intrépidos herejes.

¹ Sánchez Ferlosio, R. (2015). *Campo de retamas. Pecios reunidos*. Barcelona: Random House, 138.

En este recorrido en torno a la obra del autor de *Alfanhuí*, Femenías sintetiza cómo, tras el silencio de *El Jarama* (la novela más reconocida de la joven literatura del medio siglo), Ferlosio iba a introducir tres gestos simultáneos que definirán su obra futura: el cultivo de una sintaxis pautada sobre modelos altamente tecnificados, su inscripción en una genealogía premoderna, y el estudio y el canto de la infancia como enclave donde se juega la posibilidad de exorcizar el mundo heredado. De cualquier modo, sigue resonando en mi memoria una carta de Martín Gaité a Ferlosio de 1997 donde le espetaba (tras la lectura de la tribuna que este publica en *El País*, «La libertad amenazada») si le mereció la pena abandonar la ficción, avergonzarse de *El Jarama* y renunciar a la publicación de la historia de las guerras barcialesas.

El articulista y ensayista Ferlosio nos dejó una de las grandes novelas en castellano del siglo XX, *El Jarama*, una narración de momentos muertos donde lo único que pasa es el tiempo, pero a la que renunció por nihilismo o por ese prurito tan español «de fastidiar y fastidiarse», como Jaime Gil de Biedma comenta en su memorable artículo publicado en el semanario neoyorquino *The Nation*, «Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)». Ello no le impide que a ojos de muchos quizá sea el escritor con mayor maestría en su prosa –que no consiste en salvaguardas académicas– de la literatura española contemporánea y en la que se ha granjeado todos los respetos tanto de tirios como de troyanos. No estoy seguro de que sea el autor español con más *vigor* o *alta temperatura* en su prosa (tampoco sé qué significan estilísticamente estas calificaciones tan connotadas de ideología), pero en la grabación de la historia literaria reciente no conozco un caso de mayor reconocimiento unánime de la valía de un escritor. La obra de Ferlosio está presidida, según sugiere este libro, por tres constantes: no hay afirmación que no requiera una previa demolición, la repugnancia al cliché y la búsqueda de un estilo expositivo preciso (aunque el afán de exactitud y precisión termine desembocando en el laberinto o perdedero hipotáctico).

Sobre esta y otras ideas recibidas nos ayuda a seguir pensando y cuestionando el estimulante libro de Carlos Femenías. Asimismo este ensayo nos recuerda que aún queda pendiente una biografía intelectual colectiva de esa élite intelectual y política de España entre los umbrales de 1950 y 1968 (cuando empieza ya a dar la tónica la primera generación nacida tras la Guerra Civil). Y pienso en lo que significó para las letras francesas el utilísimo libro de Herbert Lottman, *The Left Bank: Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War* (1982).

David Roas y Anna Boccuti (eds) *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*

Claudia Fogliani

El Colegio de México, México

Reseña de Roas, D.; Boccuti, A (eds) (2022). *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 329 pp.

Publicado en 2022 por la editorial Visor Libros, *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea* cuenta con la introducción de Anna Boccuti en la que se destaca el punto central y el valioso aporte del volumen: investigar la inexplorada relación entre humor y modo fantástico -fenómeno fantástico-humorístico- dentro del marco de los estudios comparados con enfoque interartístico.

La contribución de David Roas, titulada «Entre la risa y la inquietud: la combinación de lo fantástico y el humor como vía de subversión de lo real», evidencia la paradoja que produce este encuentro: el humor y lo fantástico se ponen en contacto a través de la distancia que hay entre ellos, a través de un movimiento especular en el que el humor es capaz hasta de potenciar el efecto fantástico y de actualizar sus motivos tradicionales. De hecho, lo fantástico y el humor comparten un objetivo: cuestionar el orden de la realidad y sus mecanismos.

El aporte teórico de Alessandra Massoni Campillo pone de manifiesto e intenta llenar un vacío crítico en el que «descubrir un modo genuino de investigación que recoja los vínculos existentes entre la expresión posmoderna de lo fantástico y la recepción del efecto humorístico en la ficción, dentro de la semántica de mundos posibles» (41), en la que se cuestiona la misma idea de realidad. Se analizan,



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-02-05

Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Fogliani | © 4.0



Citation Fogliani, C. (2024). Review of *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea* by Roas, D.; Boccuti, A. *Rassegna iberistica*, 47(121), 247-250.

por un lado, las bases pragmáticas y, por el otro, las semánticas que existen tanto en la ficción como en lo fantástico. Éstas permiten sostener la creación de una unión entre el humor y lo fantástico posmoderno, según el modelo de los mundos posibles teorizado por Lubomír Doležel, en el que se asume la existencia de mundos ficcionales que «son conjuntos de estados posibles sin existencia real» (47).

Alfons Gregori en «Comicidad vanguardista y fantástico hispánico en la primera mitad del siglo XX» propone un enfoque inédito a través del acercamiento del tema en el ámbito de las vanguardias, en particular al dadaísmo y surrealismo. Una tarea difícil, que se soluciona a través de un perspicaz paso atrás en los raigones románticos que subyacen la estética de ruptura y transgresión de las vanguardias; de esta manera, se traza una línea que une la subversión humorística y lo fantástico, ya que ambos activamente contestan la *doxa* vigente, tanto en términos de quehacer artísticos, como de experiencia de lo real: un planteamiento que se analiza concretamente en la narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna y de Pere Calders.

Gilberto Daniel Vásquez Rodríguez declara de manera muy ordenada sus elementos principales: el cuento, la literatura española posfranquista y la presencia del contacto entre humor y fantástico. En «Hibridaciones de lo fantástico y el humor en la narrativa breve española en los ochenta y noventa» se acerca al lector a la narrativa de tres autores –José María Merino, Cristina Fernández Cubas y Juan José Millás– en la que la ruptura en la cotidianidad se vuelve un espacio donde espantarse y reírse. La provocación cognitiva presente en los tres autores se presenta a través de diferentes estrategias: entre muchas, se destacan el juego irónico y metaficcional, la parodia, la risa cruel.

Natalia Álvarez Méndez proporciona en «Monstruosidad fantástica y humor en la narrativa española del siglo XXI» un acercamiento a la figura del monstruo, que nunca agota su potencial significativo gracias a su polivalencia, ya que se asocia a la revelación de las contradicciones del ser humano, a la puesta en tela de juicio de los valores y a la desestabilización del orden institucionalizado. La autora estructura su ensayo según tipos de monstruos de la tradición fantásticas que son objeto de una «desarticulación paródica humorística» (168): zombis, fantasmas, vampiros y otras criaturas que se encuentran en las narrativas de David Roas, Santiago Eximeno, Ana Martínez Castillo, Patricia Esteban Erlés, junto con autores españoles contemporáneos.

La parte constituida por los ensayos sobre literatura se cierra con el valioso aporte de Anna Boccuti. Su ensayo «Género y géneros: estrategias de subversión en la microficción fantástica humorística hispánica e hispanoamericana» se abre con una premisa en la que se proporcionan lineamientos teóricos que trazan una conexión entre la desestabilización humorística y la subversión fantástica. La

investigadora se centra en el microrrelato como género en el que felizmente éstas se acoplan en la narrativa de autores españoles e hispanoamericanos de los siglos XX y XXI.

El corte intermedial es inaugurado por el ensayo de Miguel Carrera Garrido, «Lo fantástico y el humor en la cinematografía española de los años 60 y 70». El monstruo en el cine español es el objeto de esa neutralización de los elementos fantásticos y terroríficos: el investigador analiza su domesticación y su degradación. El último apartado del ensayo toma en consideración la disolución de este género, entre humor y terror, a causa de su ruptura de las convenciones morales, además de su matiz satírico que lo aleja de lo propiamente fantástico, ya que «los elementos sobrenaturales dan paso a un discurso moralizante, satírico o propicio a escenas de desnudos, la mayoría de ellas gratuitas y solo aparentemente subversivas» (244).

En «Terror, humor y parodia en el cine española (1990-2020)», Paul Quinn aísla diferentes procedimientos –reiteración, inversión, desvío, literalización, inclusión extraña, exageración– en la parodia cinematográfica, cada uno analizado según los parámetros de léxico, sintaxis y estilo. Quinn concluye su ensayo trayendo a colación el concepto de ‘Posthumor’ teorizado por Jordi Costa.

La reflexión de José Manuel Trabajo se encarga del cierre del volumen y se centra en los cómics: «Entre el espanto y la risa. Fórmulas del terror lúdico en el cómic» analiza en las viñetas de revistas españolas –influenciadas por las de Estados Unidos– en las que se encuentran adaptaciones paródicas de universos terroríficos en los que se busca la risa, producto de la introducción de los monstruos fuera de su contexto; como, de hecho, se aprecia en el trabajo del autor más emblemático de esta época, Alfons Figueras.

Con esta colección de ensayos, David Roas y Anna Boccuti amplían y enriquecen una trayectoria crítica que empieza en 2018 con la publicación del número monográfico de la revista *Brumal*, dedicado a la sorprendente y cautivadora relación entre lo fantástico y el humor, de la que se desprenden un conjunto de reflexiones originales y necesarias.

Beatriz Gutiérrez Mueller (ed.) «México es cosa mía». *Antología.* *Gabriela Mistral en la memoria* *de México*

Manuel López Forjas

Sapienza Università di Roma, Italia

Reseña de Gutiérrez Mueller, B. (ed.) (2022). «México es cosa mía». *Antología. Gabriela Mistral en la memoria de México*. Selección de notas y presentación por B. Gutiérrez Mueller. 1a ed. México: Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Archivo Histórico Diplomático, 351 pp.

Esta antología brinda a los lectores la posibilidad de descubrir una faceta muy interesante de la poeta chilena Gabriela Mistral: su estancia en México y, sobre todo, su compromiso con su cultura. La selección de textos y el estudio preliminar están a cargo de la profesora Beatriz Gutiérrez Mueller, quien ha coordinado un gran equipo de trabajo para rescatar textos y documentos de gran relevancia sobre la maestra Lucila Godoy, alojados en la Hemeroteca del Archivo General de la Nación, la Hemeroteca Nacional de México, la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, el Archivo Carlos Pellicer y el Archivo Rafael Heliodoro Valle (ambos en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México). La profesora Gutiérrez Mueller destaca magistralmente en su introducción los aportes intelectuales de la ganadora

Este proyecto está patrocinado por el programa de investigación e innovación *Horizonte 2020 de la Unión Europea* bajo el acuerdo n.º 101034324.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-09-18
Published 2024-06-26

Open access

© 2024 López Forjas | © 4.0



Citation López Forjas, M. (2024). Review of «México es cosa mía». *Antología. Gabriela Mistral en la memoria de México*, ed. by Gutiérrez Mueller, B. *Rassegna iberistica*, 47(121), 251-254.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/017

del Premio Nobel de Literatura en 1945, señalando al mismo tiempo su labor literaria en conjunción con su vocación pedagógica. También da cuenta de sus redes intelectuales, de su preocupación personal por la espiritualidad interior del ser humano y, sobre todo, en el marco de una visión panamericana. En varios de estos textos publicados en México, se aprecia también la visión que la poeta quiso compartir de su experiencia en Europa, sobre todo en Italia y en España. Además de las crónicas de viaje como un género en sí mismo, constituyen una apertura de inmanencia y trascendencia, de diálogo y de reflexión sobre el significado cultural del Viejo Continente en la vida de América, en su pasado y en su devenir. Dignos de recordar son sus testimonios directos sobre las misiones culturales de México en los años veinte, formando parte del programa fundado por José Vasconcelos para combatir el alto índice de analfabetismo que sacudía al país en esa época. Gabriela Mistral conoció el México profundo y llegó a arraigarse plenamente en él, tal como lo evidencian sus vivencias en Zacapoaxtla y los retos educativos que abrazó con amor, en su experiencia con los niños de esa región en la sierra del noreste de Puebla. Así se puede entender la génesis de textos tan conmovedores y profundos como «La oración de la maestra», que aglutina toda su búsqueda de trascendencia a partir del conocimiento directo y real del ser humano. Conjuntamente, los textos recogen las noticias y el impacto que tuvo la recepción del Premio Nobel de Literatura en México, incluyendo algunos reportajes de la prensa estadounidense. En este sentido, se muestra la admiración y el respeto que las autoridades mexicanas, políticas e intelectuales, manifestaron hacia la maestra escritora. A nivel de redes intelectuales, se pueden ver también los homenajes que le hicieron varios literatos de la época, tanto mexicanos como iberoamericanos y, como documentación inédita, se ofrece el conocimiento de su amistad con el poeta tabasqueño Carlos Pellicer y las menciones que hizo de ella el escritor hondureño Rafael Heliodoro Valle en su epistolario. Finalmente, se debe decir que este enorme trabajo orquestado por la profesora Beatriz Gutiérrez Mueller se enmarca en una gran colaboración entre México y Chile en un año donde se reforzaron las relaciones literarias y culturales entre ambas naciones, al investigar con ahínco el paso de Gabriela Mistral por la República Mexicana. Otro fruto de estos esfuerzos es la publicación del libro de la académica Carla Ulloa Inostroza *Gabriela Mistral en México. La construcción de una intelectual (1922-1924)* y del bellissimo catálogo *Gabriela Mistral en la memoria de México*, este último un resultado más del proyecto coordinado por la profesora Gutiérrez Mueller, en colaboración con las profesoras Gabriela Pulido Llano y Laura Elena Carrillo Cubilla; en donde varios investigadores que trabajan en el Gobierno Federal, en la UNAM y el Archivo Histórico de la Ciudad de México hicieron un pequeño texto sobre lo que hallaron en sus respectivos archivos. En la entrega que

el Gobierno de México hizo al de Chile también se obsequió una reproducción a tamaño natural del mural de Montenegro, donde aparece Mistral y la cantante argentina Berta Singerman.

Todos estos trabajos en conjunto revitalizan el tema y permiten profundizar en el estado de la cuestión y promover la apertura de nuevas líneas de investigación latinoamericanista. El rescate y valoración de lo femenino y de las mujeres intelectuales se pone una más de relieve, así como la democratización del trabajo intelectual, siguiendo la estela trazada por Gabriela Mistral, maestra de México y de Iberoamérica.

Eugenia Scarzanella *Isabel e la sua ombra.* *Dall'Argentina degli anni Trenta all'Italia occupata dai nazisti*

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Scarzanella, E. (2023). *Isabel e la sua ombra. Dall'Argentina degli anni Trenta all'Italia occupata dai nazisti*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 119 pp.

Eugenia Scarzanella è docente di Storia dell'America Latina presso l'Università di Bologna. Tra i suoi studi risalta la ricerca sull'emigrazione italiana verso l'America Latina, in particolare dal 1880 agli anni Sessanta del secolo successivo, con speciale attenzione alle donne.

La storia delle relazioni tra Italia e Argentina è straordinaria per molte ragioni, tra queste emergono la continuità del processo migratorio che, iniziato prima dell'Italia Unita, si sviluppa fino al periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, e l'ampiezza del fenomeno che coinvolge, come mai accaduto in nessun altro paese, l'intero arco regionale di entrambi i paesi. Da una parte, l'arrivo degli italiani in Argentina dà l'abbrivio alla prima collettività migratoria capace di incidere quantitativamente e qualitativamente in ogni settore della società, modificando usi e costumi durante il percorso della progressiva acquisizione di una nuova identità.

L'emigrazione italiana in Argentina è ormai conclusa da decenni, ma le sue conseguenze sono, come direbbe, Braudel, di lunga durata, tanto da produrre segnali di carattere sociale e culturale ancora nel presente. Nel libro proposto, storiografia e saggistica si incontrano



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-02-14

Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Regazzoni | © 4.0



Citation Regazzoni, S. (2024). Review of *Isabel e la sua ombra. Dall'Argentina degli anni Trenta all'Italia occupata dai nazisti* by Scarzanella, E. *Rassegna iberistica*, 47(121), 255-258.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/018

255

in uno studio dove il racconto di una vita avventurosa prende il sopravvento rendendolo particolarmente suggestivo. L'autrice è ben cosciente di questo e perciò il testo è accompagnato da una ampia serie di note bibliografiche che certificano la storicità di quanto scritto.

Isabel Obligado (1907-2001), la protagonista della ricerca, è nata in Svizzera; nel 1929 conosce e sposa a Parigi - dove si è trasferita come bambinaia - un poeta argentino, Jorge Rafael Obligado, proveniente da una ricca e famosa famiglia dell'oligarchia americana. La coppia va a vivere a Buenos Aires e a metà degli anni Trenta, con la figlia Isabel, torna in Europa e si stabilisce in Germania. La donna si separa dal marito nel 1937, si sposta a Roma e poi nell'Italia settentrionale occupata dopo l'8 settembre dai tedeschi. Nella Valle di Zoldo (Belluno) Isabel Obligado - non lascerà mai il cognome del marito - si adopera per aiutare, anche economicamente, gli sfollati e la popolazione locale, stabilendo contatti con alcune formazioni partigiane di matrice cattolica e azionista. Parallelamente, viene arruolata nei servizi segreti alleati su iniziativa della Francia e da allora spia i movimenti e le intenzioni dei nazisti. Di molti di questi agenti - non a caso uomini, viene notato nel volume - si hanno memorie e pubblicazioni, mentre il silenzio è assoluto su tante donne, comprese coloro che condivisero la lotta partigiana in quelle zone.

Dopo la guerra, Isabel Obligado riattraversa l'Oceano e, a Buenos Aires, frequenta i nuovi immigrati, i profughi dell'Est Europa, che hanno abbandonato i loro paesi finiti nell'orbita del comunismo sovietico.

Isabel e la sua ombra. Dall'Argentina degli anni Trenta all'Italia occupata dai nazisti introduce il racconto di una vita - spesso con dei vuoti riempiti dalle ipotesi dell'autrice - accompagnato dallo studio rigoroso di un'epoca segnata dalla presenza di una forza politica estrema, in cui viene dimostrato come la storia condivisa tra i due paesi sia ancora ricca di sorprendenti episodi non del tutto esplorati. Il saggio di Eugenia Scarzanella si riferisce a una vicenda rigorosamente storica, ricca di episodi straordinari che hanno ispirato la scrittura di un romanzo, *La muerte juega a los dados* del 2016 di Clara Obligado. Non a caso, infatti, la vicenda appartiene a quel trascurato capitolo delle donne della resistenza che, solo ultimamente, si è iniziato a studiare in profondità. Un esempio lo offre Benedetta Tobagi con *La resistenza delle donne* (2022), libro vincitore del premio Campiello 2023.

Scarzanella scrive questo libro servendosi del ricordo che ne ha la nipote, ripercorrendo i luoghi dove la protagonista ha operato e facendo ricorso alla documentazione coeva sia dell'Argentina che dell'Italia della resistenza, integrando le fonti euristiche con libri e articoli che trattano di episodi e di situazioni simili.

Tra avventure, cambiamenti, viaggi la biografia qui esaminata si inquadra nelle storie delle donne migranti, spesso semplici

accompagnatrici - a volte senza nome - come figlie, madri, sorelle, spose il cui ruolo è risultato fondamentale per lo sviluppo storico dei due paesi, oltre ad essere testimonianza di coraggio e di impegno civili straordinari.

Il percorso vitale è ricco di spunti assai interessanti e si focalizza su esistenze straordinarie che destano interesse e curiosità, aprendo nuovi cammini di ricerca.

Gabriel Ferrater

Donar nous als nens

Marina Porrás

Al mig de la vida, jo

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Ressenya de Ferrater, G. (2022). *Donar nous als nens. Antologia*. Selecció i pròleg de M. Porrás. Barcelona: Editorial Comanegra, 398 pp. | Porrás, M. (2023). *Al mig de la vida, jo. Biografia de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Bruguera, 158 pp.

L'autora d'aquests dos volums demostra un interès genuí pel biografisme. I manifesta unes evidents afinitats amb les idees crítiques que Marcel Proust va combatre: la coneguda distinció entre un «moi social» quotidià i un «moi créateur», és a dir entre el jo personal i el que escriu un text. Val a dir que se les heu amb dos dels millors autors de la literatura catalana del segle XX. I això no és una empresa minúscula. Cal tenir ben apamats els autors. Però hi ha una diferència important: com va dir Jordi Julià a propòsit del Gabriel Ferrater crític (*La crítica de Gabriel Ferrater*, 2004), el reusenc no dissolia completament la figura de l'autor, sinó que en destacava la imaginació creadora per atribuir-li totes les obres, de tal manera que no concebia l'artista –l'ésser biològic– com un element decisiu per a l'estudi d'un títol. Ferrater parava molta atenció a la geografia familiar (ambient social i moral) i l'educació intel·lectual. Núria Perpinyà a *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció* (1997) ja havia relacionat Ferrater amb els grans corrents crítics del segle XX, del *New Criticism* al Postestructuralisme, amb especial atenció a l'objectivitat poètica i la distància irònica.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-05-20

Published 2024-06-26

Open access

© 2024 Bou | © 4.0



Citation Bou, E. (2024). Review of *Donar nous als nens. Antologia*, by G. Ferrater; *Al mig de la vida, jo. Biografia de Mercè Rodoreda*, by M. Porrás. *Rassegna iberística*, 47(121), 259-262.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/020

259

El biografisme -sense notes com és de llei en les últimes biografies d'autors catalans, amb gran sorpresa i irritació de molts lectors- empeny Porras a empescar-se un possible paral·lelisme entre *The Great Gatsby* i la vida de Ferrater i el seu entorn -que si no és ver és ben trobat-, però que, més enllà de la *boutade* no afegeix gaire al coneixement de la prosa crítica de Gabriel Ferrater. Potser una síntesi de les idees crítiques del poeta reusenc haurien ajudat més els lectors. Un valor positiu té aquesta antologia -cosa que no deixa entendre el títol- és haver realitzat una bona tria de textos crítics en prosa de Ferrater. Textos que poden ajudar a descobrir aquest aspecte de l'activitat intel·lectual, la dedicació a la crítica literària, molt intens i prolongat en el temps.

Donar nous als nens és un títol ben original que serveix per emparar una selecció de textos en prosa de Gabriel Ferrater. L'antologia comença amb el text que cloïa el primer llibre de poesia, *Da nuces pueris*, considerat com a manifest estètic de Ferrater i que marca el to de la seva obra (poètica). El primer apartat, «Sobre literatura», recull textos sobre la literatura catalana, una atracció que el guià tota la seva vida i que ens confirma la coneguda afirmació de Jaime Gil de Biedma sobre el poeta-crític que no fa sinó parlar de la pròpia poesia. Es complementa amb uns exemples dedicats a escriptors estrangers, extrets del volum *Escritores en tres lenguas*. Dos breus apartats, «Sobre el llenguatge» i «Sobre pintura» recullen dos dels millors textos de Ferrater en cada àmbit. És d'alt interès -i utilitat- la selecció de cartes públiques i cartes privades, que ens atansen a les preocupacions civils i intel·lectuals de Ferrater. El conjunt es clou amb totes les entrevistes que li van fer figures destacades com Baltasar Porcel o Federico Campbell. Sorpren que no hagi estat inclòs un dels millors textos de valoració de conjunt de la literatura/cultura catalana, publicat en espanyol a *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, «Madame se meurt». Les «Cartes privades» mostren les seves virtuts com a prosista, i ajuden a entendre alguns dels temes que s'expliquen al pròleg.

La biografia de Mercè Rodoreda és tota una altra història. No aporta cap dada nova, no hi ha cap descoberta respecte a les biografies o retrats anteriors de l'autora, les de Monserrat Casals (*Contra la vida, la literatura*, 1991), Marta Pesarrodona (*Mercè Rodoreda i el seu temps*, 2005) o Mercè Ibarz (*Rodoreda. Exili i Desig*, 2008; *Rodoreda un mapa*, 2022; *Retrat de Mercè Rodoreda*, 2022). És un llibre il·lustrat, sembla adreçat a un públic infantil i juvenívol, que pot recordar el Jean-François Lyotard de *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), quan la postmodernor feia soroll (i ara ja no té cap interès). L'estil és descordat, i de vegades recorda els apunts per un espectacle de titelles: «És aquí on apareix el castell de Roissy-en-Brie, l'epicentre del mite de l'exili català». Hi ha abundants errors i contradiccions. I imprecisions informatives (agraeix a Anna M. Saludes els

seus apunts de lectura). A la p. 12 ens diu que no anava a l'escola, però a la següent, sabem que hi va anar durant tres anys fins que la mare la'n va treure perquè l'ajudés amb les tasques de la casa. La relació amb Andreu Nin està explicada de manera tan barroera que no s'entén la cronologia (pp. 32-3). No sabem quin any guanya el Premi Víctor Català i recomença una presència literària a Catalunya que anava més enllà de participar als Jocs Florals de l'exili. Suposem que el Guasch de la p. 47 és Gasch. A la p. 71, en el París dels anys quaranta, Apel·les Mestres ressuscita i fa un bust de Rodoreda a canvi d'una brusa per la muller. Suposo que és Fenosa, perquè Mestres, pobret, havia mort el 19 de juliol de 1936. En la cita d'una carta de Armand Obiols amb lloances a la *Plaça del Diamant* acabada de rel·legir, el «buit d'una gerra» es converteix en el «buit d'una guerra», desapareixent la idea del «buit metafísic». És incorrecta la versió que s'explica de l'arribada de Rodoreda a Romanya (p. 133). A més, no es va empadronar a Sant Feliu de Guíxols sinó a Santa Cristina d'Aro. Curiosament alguns episodis estan fonamentats en una bibliografia que es cita i d'altres no són justificats. Algunes hipercorreccions: una famosa revista satírica esdevé *El Bè Negre*. O un dels crítics que ha escrit sobre Rodoreda esdevé al llarg del llibre Abraham Molino, en lloc de Mohino. És destacable la menció -per primer cop d'un testament en el qual Armand Obiols rebia la propietat del pis de Barcelona i els drets d'autors dels llibres. La generació TikTok mereix saber qui fou Mercè Rodoreda, però aquesta no és la millor versió. A aquests dos llibres que poden ser un bon inici -en especial el dedicat a Ferrater- els manca el que Enric Sullà reconegué com els gran valors de la crítica ferrateriana: llegir, interpretar i valorar.

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature*. Society of Spanish and Spanish American Studies. Temple University, Philadelphia, 49-1° (2024)
Cuadernos Hispanoamericanos. AECID-MAEC, 883 (2024)

Libri

- Domínguez Gutiérrez, M.C. (2022). *El exilio de José Bergamín en América Latina (1939-1954)*. Madrid: VISOR Libros, pp. 382
Rocco, F. (a cura di) (2023). *La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e il cinema) di lingua spagnola / La representación del estigma en la literatura (y el cine) de lengua española*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 336
Salazar Rincón, J. (2024). *De alcaldes y alcaldadas. Trayectoria y significado de un personaje risible en la literatura del Siglo de Oro*. La Seu d'Urgel: UNED, pp. 740

Plichi con affrancatura parziale o a carico del destinatario verranno respinti
Packages with partial postage or postage charged to the recipient will be rejected
Los paquetes con franqueo parcial o a portes debidos serán rechazados

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia