

RASSEGNA IBERISTICA

97

Edizione a cura di René Lenarduzzi e Ludovica Paladini

GIUSEPPE BELLINI <i>Introduzione</i>	p. 3
ENRIC BOU 54045. <i>Atzar i tramvies en la modernitat</i>	p. 7
MARGHERITA CANNAVACCIUOLO <i>Sistema mítico y proyecto revolucionario: Quetzalcóatl de Ernesto Cardenal</i>	p. 27
FLAVIO FIORANI <i>Borges: il centro e i margini</i>	p. 43
RENÉ J. LENARDUZZI <i>El operador ahí en el sistema de la lengua y en el discurso</i>	p. 51
ELIDE PITTARELLO <i>Con gli occhi di Lorca, Buñuel e Dalí</i>	p. 63
MARCO PRESOTTO <i>Ovillejos cervantini nella tradizione teatrale di La ilustre Fregona</i>	p. 83
SUSANNA REGAZZONI <i>La diáspora de los italianos en el viaje a Argentina. El mar que nos trajo de Griselida Gambaro</i>	p. 91
PATRIZIO RIGOBON <i>Federalismo e letteratura in Francisco María Tubino</i>	p. 103
FEDERICA ROCCO <i>Viaggio tra le solitudini cartaceo-virtuali: il romanzo in forma di diario nella narrativa argentina femminile del XXI secolo</i>	p. 113

BULZONI EDITORE

EUGENIA SAINZ

Partículas discursivas, significado metalingüístico y foco contrastivo: análisis de la locución nunca mejor dicho p. 131

ALESSANDRO SCARSELLA

Immaginazioni umide e secche. Note sull'uso metalinguistico del fantastico in Unamuno p. 147

SILVANA SERAPIN

Renée Méndez Capote: un viaggio tra i ricordi dell'infanzia p. 155

MANUEL SIMOES

Os "romances" na poesia do neo-realismo português p. 171

ELISA VIAN

"Entre temores y esperanzas" Villa Miseria también es América de Bernardo Vertbitsky p. 179

GIUSEPPE BELLINI

UN OMAGGIO MERITATO

Indimenticabili per me gli anni veneziani. Il Seminario di Letterature Iberiche, come allora si intitolava, presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Ca' Foscari, diretto da Franco Meregalli, dove entrai a far parte, godeva del meritato prestigio internazionale del Maestro, che si estendeva ai suoi collaboratori, tra i quali già presente Donatella Ferro, alla quale moltissimo deve, nelle varie sue vicissitudini, l'Istituzione da me richiamata, non solo, ma tutta la Facoltà veneziana.

L'iniziativa di dedicare questo numero della Rassegna Iberistica – impresa felice della quale fui parte con Meregalli –, a tre illustri docenti che resero grande l'ispanismo, l'ispano-americanismo e l'area delle letterature comparate dell'Università ca'foscarina, appare più che giustificata e certamente meritoria.

Donatella Ferro era già presenza insostituibile al mio arrivo a Venezia. Vennero poi studiosse affermate, come Marcella Ciceri e Paola Mildonian e tutte hanno contribuito a consolidare ancor più il prestigio internazionale dell'Istituto con gli studi scaturiti dalle loro iniziative e ricerche.

*Marcella Ciceri, filologa rigorosa, si è concentrata in particolare sulla produzione letteraria iberica medievale: l'*Arcipreste de Talavera*, il *Cancionero di Salamanca* del Montoro, i *Proverbios morales* di Sem Tob e, fondamentale, l'edizione del *Libro de buen amor* dell'*Arcipreste de Hita*, che la pone tra i più qualificati interpreti di questo testo principe della letteratura ispanica; ma neppure ha trascurato argomenti più attuali cronologicamente, tra essi la poesia di Rafael Alberti, poeta al quale l'ha legata profonda amicizia.*

Oltre all'attività di studio e di ricerca, la Ciceri ha ricoperto cariche rilevanti nella vita dell'Istituto e della Facoltà, della quale è stata Preside, carica nella quale ha esercitato una fondamentale opera di equilibrio.

Paola Mildonian, da parte sua, presente nel citato Seminario dai tempi ultimi della direzione Meregalli, ha affrontato con dottrina e finezza problemi molteplici delle relazioni tra le diverse letterature, sia occidentali che extraeu-

ropee. sottolineando anche l'orma di quella che le sta particolarmente a cuore: la vitalità permanente della voce armena.

La studiosa ha trattato temi di grande rilevanza culturale, dalla classicità alla sua comunicazione nelle nuove espressioni letterarie, dell'Occidente come dell'America ispanica, oltre che ad approfondire i concetti della traduzione. La bibliografia, ricchissima, non permette qui di darne adeguato conto. Mi limito ad accennare ad alcuni temi affrontati: la resistenza dei miti; le direttrici della critica letteraria oggi; i motivi e modelli della classicità nelle letterature europee; gli spazi letterari condivisi tra America Latina ed Europa; Sor Juana Inés de la Cruz..., e inoltre interpretazioni di scrittori del secolo XX, di varia area geografica.

Quanto alle cariche istituzionali, la Mildonian è stata membro fondatore della "Associazione internazionale di letterature comparate". Collabora non solo alla "Rassegna Iberistica", ma a numerose riviste internazionali prestigiose e ha dato impulso, organizzando convegni internazionali, allo sviluppo della letteratura comparata.

Donatella Ferro è, nella sostanza, per molti di noi iberisti, la persona di riferimento per quanto attiene alla Facoltà cafoscarina. Questo era il significato del volume che noi, ispanoamericanisti milanesi, le abbiamo dedicato nel 2009, dal significativo titolo *...en el mar veneciano, puerto cierto*. Era un segno della nostra gratitudine, mia personale e dei diversi collaboratori che in Donatella avevano avuto sempre aiuto generoso, durante la mia permanenza veneziana, e dopo il mio trasferimento a Milano.

Oltre che prodiga di aiuto, Donatella è stata, ed è, studiosa di tutto rilievo. Le origini della sua attività scientifica stanno nello studio delle parti inedite della *Crónica de Juan II*, di Álvaro María de Santa María, avvio di una serie di riflessioni che l'hanno portata ad approfondire, con le cronache castigliane, quelle dedicate alla conquista dell'America, partendo dalla loro traduzione italiana cinquecentesca e dall'impatto che esse ebbero nella cultura veneziana attraverso i volumi delle Navigazioni e viaggi, opera del Ramusio. Ma la Ferro ha affrontato direttamente anche i testi originali spagnoli, in studi esemplari, come quelli su Acosta e il diavolo e la visione dell'indigeno in Fray Alonso de la Veracruz, o nelle osservazioni sulla scoperta del Brasile nel testo ramusiano, o ancora quelle sulle traduzioni italiane di Gómara. Pure da non dimenticare lo studio dedicato a Siviglia e la letteratura, così come gli studi in area ispanica propriamente, quali la "rivisitazione moderna" del poema del Cid, o le riflessioni sui *Romances viejos* e in particolare i più recenti studi dedicati al Quijote, delle cui edizioni curò per la Marciana una mostra eccezionale. Pure da rilevare sono altri studi della Ferro dedicati a temi come la "festa cortigiana" in quanto avvenimento culturale e politico, e il prezioso apporto relativo a L'America nei libretti italiani del Settecento. Neppure va dimenticato l'impegno

che la studiosa dedica da sempre alla stessa Rassegna Iberistica, che rende oggi questo triplice omaggio.

Certamente i meriti scientifici delle tre studiose sono particolari e fanno onore alla cultura italiana, oltre che all'Università di Ca' Foscari, ma questo numero della Rassegna Iberistica è un riconoscimento non solo della rilevanza scientifica dei personaggi omaggiati, bensì testimonianza d'affetto per l'umanità della loro gestione universitaria, della riconoscenza per la loro costante disponibilità.

ENRIC BOU

54045. ATZAR I TRAMVIES EN LA MODERNITAT

En un film de 1944 –“Double Indemnity” de Billy Wilder– un investigador molt eficient, interpretat per Edward G. Robinson, comenta el cas d'un parell d'amants que han assassinat el marit de la dona. L'investigador comenta a un company:

Han comès un assassinat i això no és com viatjar plegats amb tramvia, on cadascun pot baixar a parades diferents. Han d'anar junts tota l'estona i han de viatjar fins al final del trajecte. És un viatge sense retorn i l'última parada és el cementiri.¹

El comentari té més d'un sentit per a nosaltres espectadors, perquè sabem que aquest company de l'investigador és justament un dels assassins. A l'escena següent, la parella d'assassins es cita en secret en un supermercat, on esperen que ningú no els vegi. Tots dos parlen mentre caminen pels passadissos de l'establiment. L'home intenta trencar el tracte que ha fet amb la dona, i ella, que durant tota l'escena du posades les ulleres de sol, li contesta de manera abrupta: “Ningú no es tira enrere. Ens hem ficat junts en això i en sortirem junts al final”². Naturalment, a l'escena següent, l'assassí, el company del personatge interpretat per Robinson, recorda la frase en la qual aquest relacionava la situació de dos assassins com la d'uns passatgers en un viatge recorregut amb tramvia.

A les escenes inicials d'una altra pel·lícula, “Orfeu negro” de Marcel Camus, Orfeu i Eurídice es coneixen en un tramvia que creua el centre de la ciutat de Rio de Janeiro, una ciutat en ebullició amb els preparatius del Carna-

¹ “They’ve committed a murder and it’s not like taking a trolley ride together where they can get off at different stops. They’re stuck with each other and they’ve got to ride all the way to the end of the line, and it’s a one-way trip, and the last stop is the cemetery.”

² “Nobody is pulling out. We went into this together and we’re coming out at the end together. It’s straight down the line for both of us. Remember.”

val. Orfeu és el conductor del tramvia, Eurídice és una dona jove i pobre que acaba d'arribar des de pagès a la ciutat i es troba perduda i marejada per tantes sensacions noves que li imposa la gran ciutat. Al final del film ella serà assassinada al bell mig de la cotxera dels tramvies.

En aquestes dues mostres del cinema nord-americà i francès hi ha dues coses que em criden poderosament l'atenció: primer, que el tramvia pugui ser utilitzat com a metàfora per expressar una situació humana difícil. Això ens fa adonar de la importància que té el transport en la imaginació humana, en especial els mitjans de transport de la Modernitat. Les ciutats modernes ofereixen tot un conjunt de situacions i objectes que poden utilitzar-se per expressar el xoc de la novetat, en especial els tramvies. Però aquesta novetat no viu aïllada sinó que ha de coexistir amb altres elements que corresponen a un món antic, atàvic, com, per exemple, les esglésies. En segon lloc, és notable el fet que una relació amorosa pugui iniciar-se en un tramvia. Això és possible en les ciutats modernes, les quals ofereixen espais que faciliten enormement la barreja de classes socials i de sexes. També és notable que una conversa sobre un assassinat es pugui produir en un supermercat. És prou eloqüent de la pluralitat d'usos dels espais de la Modernitat.

Artistes i escriptors han tractat d'expressar l'experiència de la ciutat moderna, els seus espais, el xoc de la simultaneïtat, l'anonimat que proporcionen els espais públics. M'agradaria discutir aquí amb una mica de detall els següents problemes: l'ús dels tramvies com a llocs i objectes amb un significat simbòlic, basat en la juxtaposició del vell i el nou (les figures mitològiques clàssiques d'Orfeu i Eurídice pujant a un tramvia); els tramvies com a vehicles per a la discussió metafòrica de problemes i situacions que sorgeixen en la Modernitat; les sensacions i experiències provocades en aquest món modern, que van des de la por al mareig, les actituds negatives, de rebuig visceral, o l'acceptació innocent i cànvida de l'experiència urbana; el tramvia com a element que sintetitza la contradicció entre allò atzarós (*random*) i sistemàtic que és característic de la vida a ciutat.

Un estudiós francès, Pierre Sansot, a *Poétique de la ville* va parlar atenció a "Les transports de la ville" (199-206). Segons ell els mitjans de transport són gairebé personatges. En els transports públics notem un èmfasi en la solitud, en els períodes d'espera, i en els d'anticipació de la ciutat. El revisor, com veurem en el cas de Salvat-Papasseit, té un paper misteriós. Els trams i autobusos són una estructura dins la ciutat, però que té una condició d'espai aïllat. És un interior ambulant, la plataforma del qual és com una terrassa, un punt d'observació: barrejats entre la massa, observem la massa de vianants. És, a més, un volum que sobresurt en el paisatge urbà, sense arribar a l'alçada de les cases i dels edificis públics. El tramvia, els primers tramvies, eren una baluerna perillosa. Ens ho recorda un article de Santiago Rusiñol, el qual va es-

criure una sarcàstica opinió sobre els canvis que la modernitat introduïa en el paisatge barceloní. I ho féu, utilitzant el tramvia com a mesura d'aquests canvis. A "El progrés i les criatures" evocà un desgraciat accident en el qual un tramvia va matar un nen. Després d'haver vist la gent enrabiada cremant l'objecte assassí, el seu comentari desvetlla una nota pedagògica alternativa: "Potser no és excés de motors i remolcs, el que hi ha, sinó excés de criatures. Potser en comptes de maleir els frens i les vies, el que hauríem de procurar és posar *freno* a l'espècie per *vies* malthusianes" (217)³. D'altra banda, els tramvies creen una unitat diferent de la ciutat (a la dels barris, i les urbanitzacions) pels mapes de transport, plens colors i circuits que no tenen res a veure amb els plànols de la ciutat. El tram és un signe de la modernitat urbana, una rèplica urbana del trens i implica una ampliació de la ciutat, no la limita, introdueix noves obertures.

La presència dels tramvies ens recorda l'arribada de noves formes de transport, i l'impacte que aquestes van tenir en la formació d'un nou model de societat en proveir no tan sols una nova forma de comunicació i transport sinó també un espai mòbil perquè la gent compartís un temps sense fer res, forçats a estar en contacte amb gent desconeguda. Els tramvies van ser inventats el 1880 i van ser un mitjà de transport molt popular a les ciutats europees i americanes fins els anys seixanta. A l'Europa Oriental mai no van arribar a desaparèixer. Actualment amb la preocupació per la contaminació ambiental i la velocitat del transport en àrees congestionades dels centres urbans, ha sorgit un nou interès en els tramvies. A Barcelona van deixar de circular l'any 1973 i tan sols n'ha quedat, el "Tramvia blau", per a diversió de nens i de turistes. Els tramvies, d'altra banda, també ofereixen una connexió inequívoca entre allò vell i allò nou, ja que les seves primeres versions eren una barreja de natura i enginyeria mecànica. Fins a inicis de segle, quan van esdevenir elèctrics, els tramvies eren una baluerna construïda amb fusta i metall que circulava damunt d'unes vies, estirada per cavalls o mules.

Un episodi il·lustra la presència dels tramvies. Quan Antoni Gaudí fou criticat per la reforma que havia fet del Presbiteri de la catedral de Palma va contestar, segons la llegenda popular, en el més pur estil gaudinià: un tramvia també és una obra d'art (Carner *Bonhomies*, 69). No deixa de ser irònic el fet que Gaudí morís, l'any 1926, envestit per un tramvia mentre anava a peu cap a la Sagrada Família.

Els tramvies tendeixen a envair l'espai urbà i també estableixen una correlació entre el centre i la perifèria. A més, la presència massiva de mitjans de transport de tracció industrial, introdueix un referent temporal.

³ Vegeu l'article coetani: "Apedrean un tranvía por haber atropellado a un niño", *La Vanguardia*, 4/IX/1901.

Els tramvies, amb la seva aparença pesant i l'aparat elèctric que els envoltava, tendien a monopolitzar els carrers per on passaven i eren considerats com molt perillosos. Pujar al tramvia és una manera especial de contemplar la ciutat i, certament, una altra manera de mirar botigues, ja que la ciutat es converteix ella mateixa en espectacle. Els passatgers veuen la gent i el moviment dels cotxes des d'una tribuna privilegiada. La ciutat en moviment sembla un aparador mòbil davant del passatger. Ho podem relacionar amb una variant del *flâneur* de Baudelaire, el qual veu els carrers com un paisatge o una habitació i troba refugi en la multitud de la gran ciutat (Benjamin *Reflections*, 156-158).

Els tramvies expressen el triomf de la màquina i l'arribada de noves formes de transport que van permetre el desenvolupament de la societat industrial. Aquestes formes de transport (l'autobús, el tramvia o el metro) formen part d'aquell conjunt de noves situacions que proporciona la ciutat de la modernitat i que han estat estudiades amb detall per sociòlegs com Georg Simmel i historiadors de la cultura com Walter Benjamin. L'impacte de les masses sobre l'individu, el fet de ser un desconegut entre els seus conciutadans és un tipus d'experiència que es desenvolupa amb una potencialitat màxima en la modernitat. Per a aquells que han viscut una gran part de llurs vides en pobles petits i van decidir de (o es van veure obligats a) anar a viure a la gran ciutat, aquesta va ser una experiència traumàtica que els van canviar la vida de manera significativa i que va alterar de manera substancial la relació amb el món exterior: van viure des de llavors sota un constant estímul psicològic. Per raó d'aquestes noves situacions urbanes sorgiren nous temes literaris i artístics: la solitud de l'individu, el flâneur-curiós, o el "badoc" en els termes de Josep Carner; els encontres amb gent desconeguda (la mirada, el flirteig visual); nous espais com els tramvies esdevenen importants; la marginalitat d'artistes i escriptors (Simmel, Benjamin).

Segons Stephen Kern, els tramvies van tenir dos papers importants en la ciutat moderna: van ajudar a augmentar les dimensions de la ciutat, i els suburbis i els pobles de les rodalies van ser connectats amb el centre, contribuint a la barreja de classes socials. (191-93). Dos escriptors, Joan Salvat-Papasseit i Josep Carner, incorporaren alguns d'aquests nous temes i situacions en els seus treballs literaris, des de diferents perspectives estètiques. Ambdós s'interessaren per la possibilitat que oferien els nous mitjans de transport per passar llargs períodes de temps prop d'una dama desconeguda.

El paisatge de la poesia de Salvat és un paisatge urbà, per militància i convenciment. En una carta escriví: "sóc un envenenat de la ciutat" (*Epistolari* 177). O en una altra, quan vivia en un sanatori vora Madrid, a la serra del Guadarrama: "Em falta un troç de mar de Catalunya, i el nostre Port magnífic, i fins els vells carrers de cada dia." (161-62). Però Salvat, en el fons, a més de

practicar un maquinisme futurista, es dedicà a “contemplar” el paisatge –el seu– del proletariat urbà: grues, tramvies, el port i els carrers, sorgeixen automàticament, sense haver d’aturar-se a teoritzar gaire. Això es pot llegir als seus llibres *Poemes en ondes hertzianes* (1919) o *L’irradiador del port i les gavines* (1921).

En el poema “54045”, el número capicua del títol correspon a un bitllet de tramvia, amb la qual cosa introdueix un fons supersticiós, el tramvia, el qual a més, és relacionat amb una imatge fal·lica: “La dinamo turgent mou els priaps de foc/ en CIRCUMVAL·LACIO”. Al mateix temps reproduïx a la perfecció la sensació d’aïllament en la multitud:

És que jo sóc igual per cadascú
en el passatge
Fa fàstic que tothom sap estranger
i és segur que aquest vell coneix el meu nom

I en els versos finals el passatger té por:

M’he palpat bàrbament
si m’han pres la cartera
A fe que no en portava amic

També descriu amb paraules, construint un petit cal·ligrama, un monument molt conegut d’una de les places de Barcelona, l’“Arc de Triomf” construït per a l’Exposició Universal del 1888. La primera edició dels *Poemes en Ondes Hertzianes* (1918), el llibre en el qual es publicà aquest poema, fou ilustrada per Joaquín Torres García, amb una gran profusió d’imatges de tramvies i referències a l’electricitat. No cal dir que la posició de Salvat i Torres García era molt favorable a la modernitat i a un dels seus símbols més característics, el tramvia.

En altres poemes com el “Bitllet de quinze” o a “Encara el tram”, desenvolupa un motiu literari, l’encontre amb una dama en el tramvia, un motiu tractat també per Josep Carner. Allò que és destacable en el cas de Salvat és que ell dedica molta atenció a descriure l’acció mateixa, el moment, sense fixar-se en els detalls d’allò que passa realment, com si és el cas dels poemes de Carner. A “Encara el tram” el poeta es fa preguntes entorn de la mirada d’una dona jove que llegeix un llibre. Després de concentrar-se en diverses parts del seu cos, ell decideix de baixar i emportar-se amb ell, sense resoldre, el misteri d’aquells ulls.

Una situació similar malgrat que amb un final molt diferent és retratada per Josep Carner en alguns dels seus poemes, principalment a “La bella dama del tramvia”. Una bona part dels poemes d’*Auques i ventalls* (1914) o dels seus articles a *Les planetes del verum* i *Bonhomies*, són comentaris sobre

experiències de la vida urbana que ell vol modificar o que li serveixen d'excusa per plantejar una petita reflexió moral. Carner dibuixa un mapa real i precís del lleure urbà a mesura que escriu sobre canvis en la ciutat a "L'anunci lluminós", la manera com la gent passa les nits d'estiu, petites llegendes a propòsit de Gaudí.

Com he indicat abans, els tramvies esdevenen elements del paisatge urbà. La sorpresa d'allò nou (combinada amb l'agitació social) fou resolta per Maragall a través de metàfores inspirades en la naturalesa. Altres escriptors i artistes es van entusiasmar més vigorosament amb la modernitat i els nous objectes. Torres García i Rafael Barradas, dos artistes uruguaiencs, van viure uns anys a Barcelona a inicis del segle XX i van pintar molts paisatges de la ciutat plens de tramvies i posant l'emfasi en d'altres objectes de la metròpolis industrial: anuncis lluminosos, cafès, un mar de cares, l'experiència de la simultaneïtat. Aquesta va ser la seva manera d'expressar el "Vibracionismo", una personal reinterpretació del Cubisme.⁴ Joan Salvat-Papasseit, per militància, i Josep Carner, per raons diferents, incorporaren alguns d'aquests nous temes i situacions en els seus treballs literaris, des de diferents perspectives estètiques. Ambdós s'interessaren per la possibilitat que oferien els nous mitjans de transport per passar llargs períodes de temps prop d'una dama desconeguda.

El Carner d'*Auques i ventalls* (1914) es distingia de l'amorosívol de *La paraula en el vent* (1914). Potser perquè, com ha recordat amb encert Joan Ferraté, el tema estricte "és el país català (...) presentat pel poeta com l'àmbit social que el fonamenta humanament i que ell accepta sense cap altra reserva que les que no pot deixar d'introduir-hi el seu esforç de recreació imaginativa." I afegeix: "És, en tot cas, la cara de la seva experiència més objectivada en estils de vida que no li pertanyen com a bé personal exclusiu, però que no deixen de formar part del seu ésser efímer, allò que el poeta ha rescatat en aquestes dues seccions ["Lloc" i "Auques i ventalls"] per tal de donar-ho al lector com a possessió comuna, i potser com a testimoniatge de la solidaritat original entre els dos, que roman a la base de tota divergència ulterior en el procés de personalització que serà el curs vital de cadascun d'ells." Aquestes seccions tenen la funció "d'introduir-nos en el món humà heretat i assumit per Carner i que és alhora també en bona part un món tot nostre" (Ferraté 20).

Aquest Carner ha estat qualificat d'humorístic (Manent, 168). "És un llibre –escriu Manent– que va anar naixent tot naturalment, de l'escriure de barcelonisme, de civilisme ciutadà del poeta, que com a observador no perdia els detalls, tendres, còmics, lleument entristidors, de la vida quotidiana, de les passejades sense rumb o a la percaça d'una influència per obtenir una Flor

⁴ Vegeu, per exemple, quadres de Torres García com "Escena de calle", 1919; "Composición vibracionista", 1918; i "Portal de l'Angel", 1919. De Rafael Barradas, "Estudio", 1918, i "Barcelona" 1918.

Natural, tant a Sant Gervasi, a Sants, com a la *city* barcelonina.” (165) Amb la precisió, però, que li fa Ferraté: “I irònica i tendra és, al capdavant, tota la poesia de Carner. Això vol dir que no és el seu humorisme allò que caracteritza aquest llibre de Carner, sinó més aviat la gamma de pretextos que hi preval, que pertanyen tots a la rutina possible i a l'ordre de curiositats normals en un home de vida ciutadana (...) no pas gens diferent del que devia ser el Carner que el va escriure en el temps que el va escriure. És la ciutat i els seus habitants i els seus apèndixs i els habitants dels seus apèndixs allò que, juntament amb el cicle de les estacions al qual obeeix l'ordenació dels seus poemes, determina i qualifica més que res l'humor propi d'*Auques i ventalls*, que en ell mateix no és gens diferent de l'humor característic de la poesia de Carner de cap a cap de la seva obra (Ferraté 20-21). Aquesta opinió –si la llegeixo bé– és més propera d'una frase lapidària de Jordi Llovet en referir-se a la “indefugible passió de Carner –clau de la seva poètica– pels elements més universalment discrets de la Catalunya antropològica” (5).

Escollar l'opinió del mateix autor, amb totes les prevencions que ens marca la “fal·làcia intencional”, tal com ens van advertir Wimsatt i Beardsley el 1946, ens pot ser útil, si més no, per completar la galeria d'opinions –que no hem de creure!– sobre el sentit del llibre: “L'autor d'aquest llibre té una convicció, que no gosaria dir a segons qui, i és que el present recull no deixarà d'oferir un interès arqueològic a les vinents tongades de la humanitat. Es de creure que els venidors tindran la gentilesa de considerar-hi dues senyalades característiques del nostre temps, que és possible que el datin.” La segona d'aquestes “característiques” era “un insistent civilisme, que no arriben a mascarar del tot les seves modalitats facecioses o els seus jocs efímers i canviants. Creu l'autor, que l'humorisme és cosa altament civil, però és que, de més a més, aquest llibre ha estat escrit indolentment al marge de una amable vida ciutadana, amb una especial cordialitat per ses metamorfosis i fins amb una convicció indisputable de sos bells esdevenidors.” I reblava amb una pregunta retòrica: “Serà ben escaiguda la visió de la ciutat en trasmudança?” (Carner “Advertiments”, 119-120).

Però llegim el poema de Josep Carner, “La bella dama del tramvia” en la versió del 1957 d'*Auques i Ventalls*, malgrat que l'edició original és del 1914:

- | | | |
|-----|--|---|
| I | Si ran d'q la parada veieu el tram passar | 1 |
| | tot ple de smarts o gent de la pescateria, | |
| | sota un gran feix de plomes eternament hi ha | |
| | la bella dama del tramvia. | |
| II | La nua el seu ermini, gelós com un serpent; | 5 |
| | sa gorja mal coberta la voluptat exhala; | |
| | deurà parlar, quan parli, melodiosament; | |
| | és de París o Guatemala. | |
| III | Tot d'una que l'heu vista, s'allunya a l'infinit | |

	dins el brogit del tròlei i de la baluerna, i es decandeix llavors la flama del sentit.	10
	Ah, si hi pogéssim, ¿fóra eterna?	
IV	Oh, no! La bella dama, de plomes sota un feix, val més que amb sa llegenda s'allunyi, gens copsada; si gaire l'escatiem no fóra tanmateix	15
	com la sobtà la llambregada.	
V	Car ella cal que baixi quan arribem –ço és, que aquella maniobra subtil resulta vana– o resta, i és de Gràcia, i de segur diu pues, sollant la parla catalana.	20
VI	I no hi ha més manera: la dama se'ns ne va o bé un detall la minva i un mot la deshonora. Aneu a peu, poetes, cercant de somiar l'alta bellesa duradora.	
VII	Jovent, oh tu que cerques la joia o el renom!, no cuitis a adorar-los, que el dol et colpiria. Sovint les esperances que fan d'esquer són com la bella dama del tramvia.	25

El poema, a primer cop d'ull, és tot un *tour de force*. Escrit en set quartetes formades per tres versos alexandrins i un d'octosíl·lab, amb rima encadenada, contribueix així a crear un ritme lleuger. El vocabulari que tria el poeta, un lèxic culte, seleccionat, o amb neologismes forçats i arcaïsmes s'atansa a allò que Lausberg caracteritza com a “vetustas”. Ens situa, així, en un temps, una opció lingüística, molt específica. Aquest lèxic, malgrat el procés de depuració que sofrí en successives edicions (1914, 1935 i 1957), és encara molt fort en la versió definitiva, del 1957. Vege'm-ho⁵: 1 “tram”, 2 “*smarts*” (els elegants o distingits), 5 “nuar”, 10 “brogit”, 11 “decandeix”, “copsada”, 15 “l'escatiem”, 16 “llambregada”, (17 “beutat defall”, llegíem en la versió de 1914 i 1935), 20 “sollant”, 23 “defall”.

En la primera estrofa la dama és presentada dalt del tramvia, voltada d'hommes d'extracció diversa (“*smarts* o gent de la pescateria” (2), per un observador anònim des de la parada del “tram”, la veu que diu el poema. La segona estrofa introdueix el caràcter voluptuós de la dama, altre cop mitjançant la sinècdoke a la qual afegeix una comparació (“La nua el seu ermini gelós com un serpent”) que introdueix una al·lusió bíblica (Eva), amb referències externes i internes concentrades en el coll de la dama: guarnit per un “ermini” o de parla melodiosa. Hi ha un doble joc: de bellesa misteriosa en el vestir i en el parlar. Conclou la segona estrofa introduint el topos de l'exotisme, ja que imagina l'anònim observador que la dama “és de París o Guatemala”, amb la

⁵ Els números es refereixen als versos del poema.

qual cosa exagera un procés d'idealització que ha estat introduït en imaginar la parla de la dama un verb en futur, "deurà parlar".

L'estrofa III i presenta dues possibilitats de solució a aquest situació. En els primers versos, la visió és un efecte passatger i la dama desapareix: "s'allunya a l'infinit/ dins el brogit del tròlei i la baluerna." Una imatge del vers 11, "la flama del sentit", introdueix la idea de l'enamorament a primer cop d'ull. El vers 12 planteja la segona possibilitat, de pujar al tramvia i atansar-se a la dama, que obre una pregunta retòrica: "Ah, si hi pugéssim, ¿fóra eterna?". L'estrofa IV presenta una primera resposta a aquesta negació. El vers 13 recupera la sinècdoque del vers 3 ("La bella dama, de plomes sota un feix,") i avisa sobre el perill d'atansar-se excessivament a la bellesa i la possibilitat que aquesta desaparegui.

Carner recupera aquí un tòpic que en català ja havia posat en joc Francesc Bartrina a poemes com "Davant de Portvendres", un poema en el qual, segon Joaquim Molas, "reprèn la idea de la il·lusió, de l'ideal, que hem de deixar lluny, perquè, si l'aproximem, se'ns quedarà a les mans (198)." En aquell cas el poeta és en un vaixell, contempla a distància el paisatge de Portvendres i el considera d'una gran bellesa. A mesura que s'hi atansa perd la bellesa, que recupera quan se n'allunya:

Camina lo vapor. Una muntanya
veig allà lluny que el sol amorós banya...
Ja la veig a prop meu. No és tan hermosa
com creia ma il·lusió sempre ambiciosa...
(...)
Camina lo vapor. Sembla que aquella
al allunyar-se es va tornant més bella.
Que bella és!... Vull gosar de sa hermosura...,
i lo vapor camina i no es detura.

Tornant al poema de Carner, l'estrofa V introdueix una doble explicació de la negació que llegíem a l'estrofa IV a través d'una frase disjuntiva: no apropar-se a la bellesa mantenint la idealització; o atansar-s'hi i comprovar la dura realitat: "o resta, i és de Gràcia i de segur diu *pues*,/ sollant la parla catalana." (15-16). La primera part de l'estrofa següent, la VI, rebla aquesta doble possibilitat de solució: "I no hi ha més manera: la dama se'ns ne va/ o bé un detall la minva i un mot la deshonora" (21-22). Val a dir que la versió del 1914-1935 era molt més directa en aquesta denúncia: "la dama corre avall/ o bé de dispesera tot d'una pren la fila" (21-22). Però en la versió definitiva Carner ha preferit destacar la parla com a element que descobreix la condició social de la dama: la parla la deshonora. Les estrofes VI i VII són de conclusió i de consell, que van des del nivell literal al simbòlic. Els sis últims versos del poe-

ma introdueixen tres nivells de moralitat. Així l'admonició "Aneu a peu, poetes, cercant de somiar/l'alta bellesa duradora" (23-24), advertiment que fa més lleuger el de la versió del 1914 i 1935 ("Anem a peu, poetes, car la beutat defall/ en el topant on hom s'enfila ") pot ser llegida literalment com un "anar a peu", però també en un setit figurat: no pujar al tramvia implica viure en la bellesa, en la il·lusió, la idealització. L'estrofa final, la VII, conté una "moralitat", l'ampliació del consell adreçat només als poetes que anunciaven els dos versos finals de l'anterior estrofa. Ara ja no s'adreça només als "poetes", sinó que ho generalitza en el vocatiu "Jovent". Contra una vida viscuda en el somni i la idealització, la veu poètica aconsella de viure tocant de peus a terra. I les hàbils modificacions del grup nominal "la bella dama" (que, per cert, era el títol del poema en la primera edició, del 1914, que fou ampliat a "La bella dama del tramvia" a partir de la segona edició, la del 1935) confirmen i condensen aquest sentit en la comparació final: "Totes les esperances de l'avenir són com/ la bella dama del tramvia", la conclusió, que supera l'anècdota de "la bella dama del tramvia" i ens situa en el nivell de la categoria. Les variacions del grup nominal "bella dama" resulten una isotopia molt productiva: al vers 4 era "la bella dama en el tramvia", es redueix a "la bella dama" en el vers 13, i encara més en el vers 21, "la dama". En el vers final, el 28, llegim: "la bella dama del tramvia", que recupera el sintagma del títol. El canvi de preposició, "en" per "de", sintetitza aquest procés d'identificació simbòlica entre dama i tramvia, i, de fet, de conversió en símbol de la il·lusió (la joia, el renom, les esperances), reblat per l'ús d'un adverb, "com", en posició de rima en el vers 27. Així, l'habilitat de Carner ens permet de llegir el poema en aquests diversos estadis: el procés d'associació entre dama i tramvia, a partir d'una escena –el pretext– del tot urbana, presenta la bellesa fugissera, l'ideal, la il·lusió el somni, o la lliçó de grandesa, la relativitat i l'escepticisme. Hi ha un moviment del particular al general (poetes > jovent; dama en > dama del).

Podem relacionar aquest poema amb la poesia de l'experiència (Langbaum). La poesia proposa de reproduir una experiència viscuda o imaginada, copsant el seu procés per derivar-ne, com a síntesi, un judici d'implicacions morals. Allò que Ferrater o Vinyoli efectuava amb molta més consciència, és ja en potència en aquest text de Carner. D'altra banda, el poema es pot relacionar amb una llarguíssima tradició, la dels enamoraments a primer cop d'ull (el *coup de foudre* o el *love at first sight*), tradició que ha estat estudiada en detall per l'imprescindible Jean Rousset a *Leurs yeux se rencontrèrent*. El poema sembla evocar intertextualment aquesta tradició en les rimes dels versos 14–16: "copsada" i "llambregada". Com és sabut el dia 6 d'abril del 1327 Petrarca conegué madona Laura ("Era il giorno ch'al sol si scoloraro (...) Trovammi Amor del tutto disarmato./ ed aperta la via per gli occhi al core./ che di

lagrime son fatti uscio e varco.”). Versos que ressonen en els del poema LXVI d'Ausiàs March:

Amor, Amor, lo jorn que l'Innocent
per bé de tots fou posat en lo pal
vós me ferís, car jo em guardava mal,
pensant que el jorn me fóra defenent.

I que arriben fins al Baudelaire de “*À une passante*”, possiblement, molt més proper a l'experiència i anècdota de Carner:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

El poema de Carner remet també, per cert, a una minitradició personal. A *Les planetes del verdum* llegim una prosa, “La ciutat sense ara”, en la qual els tramvies li serveixen per representar la multiplicitat de la vida urbana barcelonina. És al centre de la vila on es produeixen encontres de les forces subversives, les de ruptura, les lúdiques. Josep Carner ho captà amb agudesa en aquesta prosa, en la qual descatacava el caràcter, unificador en la diferència, que té el centre de la ciutat:

A la Plaça de Catalunya van a raure tots els tramvies barcelonins: per allà passen les cubanes que van a Sant Josep de la Muntanya, els alemanys que van a Sarrià, les monges que van a les Corts, les gallinaires que van al Poble Sec, les dolces dames barcelonines que segueixen la via Gràcia-Rambles, les peripatètiques indígenes que van a la Ronda de Sant Antoni, les franceses que van al Lyon d'Or, la gent que ve i va del

port i les estacions: gent amb raquetes, gent amb paquets, gent llegint diaris, gent que té tard, gent que té mandra, gent mudada per al teatre; criatures que ploren o s'enfilen, criades, militars, senyors d'anell i de cigar. Tota aquesta gent tomba per la Plaça de Catalunya, centre estèril de Barcelona. (...) A la Plaça de Catalunya, la ciutat no hi té cap ara. (*Bonhomies* 69-70)

A la prosa del mateix llibre, “La dama folrada”, descriu una dama bellíssima que passa i provoca el següent efecte: “El celibatari és encara en adoració, i el somni passa inassolible” (*Bonhomies* 45). A “Idil·li en tramvia”, recollit a *La creació d'Eva i altres contes*, una prosa de Carner, de relatiu bon gust en diríem des d'una lectura en clau ginocrítica, aquest presenta una dama desconeguda dalt d'un tramvia, i després de tot un seguit de dubtes sobre la nacionalitat, bellesa, etc. de la dama, s'adona que “Era coixeta” (*La creació d'Eva* 83). Potser aquí Carner s'atansa a la Pardo Bazán del relat “En tranvía”, esplèndid i truculent, en el qual presenta una dona que explica la desgràcia de la seva vida, abandonada pel marit i amb un fill:

—Tenga ánimo, mujer— le dije enérgicamente—. Si su marido es un mal hombre, usted por eso no se abata. Lleva usted un niño en brazos... para él debe usted trabajar y vivir. Por esa criaturita debe usted intentar lo que no intentaría por sí misma. Mañana el chico aprenderá un oficio y la servirá a usted de amparo. Las madres no tienen derecho a entregarse a la desesperación mientras sus hijos viven. De esta vez la mujer salió de su estupor; volvióse y clavó en mí sus ojos irritados y secos, de horrible párpado ensagrentado y colgante. Su mirada fija removía el alma. El niño, entretanto, se había despertado y estirado los bracitos, bostezando perezosamente. Y la mujer, agarrando a la criatura, la levantó en vilo y me la presentó. La luz del sol alumbraba de lleno su cara y sus pupilas, abiertas de par en par. Abiertas, pero blancas, cuajadas, inmóviles. El hijo de la abandonada era ciego. (204)

Eugeni d'Ors, en una glosa del 1909, al·ludeix a una dona-símbol, la que viatja a tots els *rippers*, símbol d'una Barcelona o Catalunya enemiga del seu pensament classicista: “a qualsevol temptativa d'ideal ens ha perseguit amb els mals mots de son argot, de sss xiulades, i arrossegants! “*Catalaniztas!*” “*Mudarniztas!*”... “*Zebas!*”... — és ella la gran nosa, la gran resistència, la fossa comuna dels nostres benvolers” (1180). En el fons, tant Carner com l'Ors, no fan sinó ampliar, en clau ideològica, ara ja no estrictament costumista, el que havia escrit Robert Robert mig segle abans:

L'animació del passeig de Gràcia, a l'estiu, comença amb el dia.

Abans que els òmnibus vagin i vinguen, ja hi transita gran munió de jornalers, que amb pas lleuger, àgils de cames i sans de color, s'encaminen a Barcelona, amb el gec al coll (si en porten) i l'esmorzar embolicat en un mocador de quadros blaus.

Al mateix temps baixa, amb ells, gent que vénen a vendre pollastres, forcs d'alls i cebes, pebrots i tomàquets, esbergínies i ous i fruites.

(...)

Aquest moviment dura fins a la força del calor, en què baixa un poc, mes no cessa, puix són moltes les persones que, per motius que deuen ser molt poderosos, se'n van amb el pic del sol a dinar a algun siti a on, per arribar-hi, per força es té d'atravessar el passeig de Gràcia; de modo que tot se torna òmnibus, *centrals*, cotxes, crits de calessers, xurriacades, pols i gatzara dels joves fermes, que se'n pugen a dalt, sota la vela, a on se torren baix el pretext de què allí hi corre millor l'aire. (17-18)

I sobre els badocs (els *flâneurs*) que miren el progrés de les obres al Passeig de Gràcia escriu:

No n'hi ha cap que tingui casa, mes tots estan enterats de la qualitat del morter i els jornalers que hi treballen: són els que fan córrer per Barcelona aquest cixam de notícies que, bones o dolentes, per tot circulen sobre els ventatges i desventatges de l'*ensanche* (hem de dir *ensanche*!). (Robert 20).

Un altre autor costumista, Joaquim Riera i Bertran escrivia el 1892 un relat ambientat en un tramvia l'encontre casual amb les seves antigues dispeseres, que acaba amb la intervenció d'un municipal.

La ciutat que dibuixen algunes de les proses poètiques de J.V. Foix, a *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932), té poc a veure amb el model maquinista i futurista de Salvat. Per la pressió de l'onirisme de base dadaista el resultat és molt més violent i caòtic. En molts casos es concentren en un barri, el "Sarrià Vell", que és transfigurat pel somni. En d'altres casos són també els tramvies els que li serveixen per fixar una imatge original, perquè aquest element ciutadà li resulta adequat per a l'expressió d'aquest món de bambolines, plagat de mutacions ràpides i sobtades, poblat d'éssers grotescos, on s'hi troben objectes –sabates, paraigües–, que simbolitzen la inutilitat i l'absurd del món.

A *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932), dues col·leccions de prosa poètica escrites en la línia del Breton i Souppault de *Les champs magnétiques*, els tramvies són molt útils per fixar la versió original d'un món on els sers humans viuen en els marges de la consciència. A "Plaça Catalunya-Pedralbes" l'encontre i recerca del personatge principal per part de l'inspector dels tramvies, serveix per mostrar un món de malson, ple de monstres, espais que canvien i objectes

surrealistes com el paraigües i la sabata. Aquesta és la seva manera d'expressar la incertesa i l'absurd de la realitat:

Acabava de llençar el meu bitllet quan l'inspector, bufat, em refusà l'excusa: calia abonar de nou el trajecte. Contra el costum fou ell mateix qui em lliurà rebut: un manyoc de bitllets multicolors em floria de sobte entre mans mentre l'inspector em befava amb cadència perquè distingís el meu. El seu esguard voraç em xuclava les rels del cabell i em sentia per moments esdevenir calb. Hauria aixecat el braç amenaçador, si la fúnebre sensació de tenir-lo amputat sota l'aixella no m'hagués aturat la voluntat i enterbolit el seny el qual s'obstinava a engrandir una llàntia groga que l'inspector llua arran mateix d'un botó amb imatgeria d'ex-vot.

(...)

Allunyats de la parada, vaig mirar enrere i em vaig adonar que en aquell paratge no hi havia instal·lació tramviària. El tram, sense rodes, amb la carrosseria esbotzada i el tròlei malmès, tenia l'aspecte de fer anyades a desdir que es podria sobre l'areny a l'embat del temps.

(Foix, 26-27)

Els amenaçadors inspectors de tramvies són comparats amb figures humanes gegantines que apareixen en altres textos. La desaparició de les vies accentua una realitat o l'estatus de malson de la realitat.

"Fear, revulsion, and horror were the emotions which the big city crowd aroused in those who first observed it" va escriure Walter Benjamin. I afegí alguns comentaris importants sobre la gran ciutat: "Moving through this traffic involves the individual in a series of shocks and collisions. At dangerous intersections, nervous impulses flow through him in rapid succession, like the energy from a battery. Baudelaire speaks of a man who plunges into the crowd as into a reservoir of electric energy. Circumscribing the experience of the shock, he call this man 'a kaleidoscope equipped with consciousness'" (*Illuminations* 174-175). Aquesta és, literalment, una de les experiències de Colometa, el personatge principal de *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda. A la novel·la el Carrer Gran és allò que separa els pobres dels rics i allò que divideix en dos períodes la vida de Colometa-Natàlia. En diverses ocasions Colometa topa amb tramvies que la posen en perill de mort. I això sempre succeeix en el Carrer Gran. En el moment més desesperat de la novel·la, quan Colometa és a punt de matar els seus fills i de suïcidar-se, un tramvia és a punt de matar-la. Ella veu llums blaus, com una referència a la guerra i a les dificultats associades amb aquell període:

Vaig respirar com si el món fos meu. I vaig anar-me'n. Havia de mirar de no caure, de no fer-me atropellar, d'anar amb compte amb els tramvies, sobretot amb els que baixaven, de conservar el cap damunt del coll i anar ben dret cap a casa: sense veure els llums blaus. Sobretot sense veure els llums blaus. (Rodoreda, 1962, 192)

La seva reacció adversa a l'ambient urbà s'intensifica abans que no millora. Tots els símbols de la vida moderna la terroritzen:

Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos. ... Tenia el cor petit. Només estava bé a casa. (217)

En un altre episodi, un dels més emotius de la novel·la, Colometa surt de casa seva a la matinada, després del casament de la seva filla, i camina a través del barri on havia passat la joventut i havia passat la difícil convivència amb Quimet. Finalment, s'atreveix a creuar el Carrer Gran, un carrer que ha estat sempre massa imponent per a ella. Aquesta vegada se'n surt i pot controlar la situació; finalment domina la seva vida i Rodoreda ens presenta el personatge de Colometa travessant el carrer com si creués un riu:

I quan vaig arribar al carrer Gran vaig caminar per l'acera de rajola a rajola, fins arribar a la pedra llarga del cantell i allí em vaig quedar com una fusta per fora, amb tota una puja de coses que del cor m'anaven al cap. (248)

Llavors, majestuós, arriba un tramvia i el fet de poder observar-lo sense por significa que ha superat la por irracional als espais oberts, i allò més important, al seu passat:

Va passar un tramvia, devia ser el primer que havia sortit de les cotxeres, un tramvia, com sempre, com tots, descolorit i vell –i aquell tramvia, potser m'havia vist córrer amb en Quimet al darrera, quan vam sortir com rates boges venint de la plaça del Diamant. I se'm va posar una nosa al coll, com un cigró clavat a la campaneta. Em va venir mareig i vaig tancar els ulls i el vent que va fer el tramvia em va ajudar a arrencar encavant com si m'hi anés la vida. I a la primera passa que vaig fer encara veia el tramvia deixat anar aixecant espurnes vermelles i blaves entre les rodes i els raïls. Era com si anés damunt del buit, amb els ulls sense mirar, pensant a cada segon que m'enfonsaria, i vaig travessar agafant fort el ganivet i sense veure els llums blaus... I a l'altra banda em vaig girar i vaig mirar amb els ulls i amb l'ànima i em semblava que no podia ser de cap de les maneres. Havia travessat. I em vaig posar a

caminar per la meua vida vella fins que vaig arribar davant de la paret de casa, sota de la tribuna... (248)

El tramvia és vist no només com un objecte que ha estat testimoni del seu passat, i que, per tant, li serveix per relacionar passat i present, ja que és un objecte significatiu del “mobiliari” urbà, sinó, que al mateix temps, la seva aparença fantàstica (“veia el tramvia deixat anar aixecant espurnes vermelles i blaves entre les rodes i els rails”) li permet a Colometa d'expressar la superació de la por vers la incertesa del futur i la relació complexa amb el passat. El tramvia, que ha estat a punt d'atropellar-la en diverses ocasions, simbolitza la presa de control de la seva vida, ja que aquests deixen de ser objectes amenaçadors.

Anys després, Pere Gimferrer s'havia de referir a un altre transport urbà, el metro, en termes molt més positius. En una prosa del *Dietari*, “La vida subterrània”, evoca el metro, el soroll i l'empresonament, com un instant de tranquil·litat en el viure apressat de la ciutat:

És ací, verament, la caverna orba i remota, el ventrell fosc de la ciutat, els pulmons que esbufeguen en la negror soterrada. Lloc de passadissos immensos, on la gernació, espessa, flucix en silenci, sense cridòria, a un ritme igual, només amb una fressa constant de passos que bressen l'òrda. (...) Però ja som en un vagó i hi ha un brunziment rítmic de pistons i carrils, òmbols i rodes; el metall, fent espurnes, colpeja, ràpid, el metall, i ens atueix els sentits aquest ressò fondíssim. Perdem, tament en un avió, la mesura del temps i de l'espai; cada cop ens serà, després, una sorpresa la claror sobtada del carrer. El viatge –com si haguéssim davallat al domini de Proserpina, o tal vegada a la caverna de Plató– hauria hagut de purificar-nos. En el silenci individual –silència de la vida personal de cadascú, suspensió momentània, en un parèntesi– aquests minuts, amb la vastedat del brogit de les locomotores subterrànies colpint, velocíssimes, la foscor del túnel, ens donen el que la vida diària ens estalvia sovint: un lleure per meditar sobr el lloc de l'home en el cicle còsmic, que alhora l'encloa, l'envolta i li és extern. (329)

L'arquitectura i la planificació urbana van crear nous espais. I l'art i la literatura, seguint el lideratge dels habitants de la ciutat, il·lustraren una gran gamma de problemes: coexistència del passat en el present, emergència de nous personatges i situacions, *flâneurs*, flirteig en els tramvies, la por davant dels tramvies, convertits ens monstres mitològics, atàvics. El títol del poema de Salvat Papasseit, “54045”, expressa la importància de l'atzar i de la fortuna en els encontres en el tramvia que Carner elevà a categoria moral. Els tramvies representen la modernitat. Són excel·lents exemples de la relació amb el passat i de les portes obertes al futur. De fet, si reprenem la citació del film de

Billy Wilder, "Double Indemnity", podem reescriure i afirmar que la coexistència d'aquest doble sentit atribuït als tramvies ha de ser llegida, no com un viatge sense retorn, sinó d'anada i tornada. No és un recorregut de via simple, sinó de doble via, de doble direcció. Actuen com a símbols poderosos de les moltes unions amb el passat i obren les portes a un futur (post)industrial. Aquest coexistència es converteix, en els termes de Jean Starobinski, en un símbol de la Modernitat: dels èxits i dels fracassos.

OBRES CITADES

- Barradas. Exposició Antològica. 1890-1929.* L'Hospitalet del Llobregat Madrid Zaragoza: Generalitat de Catalunya - Gobierno de Aragón - Comunidad de Madrid, 1992.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Oeuvres complètes, I.* Paris: Gallimard, 1975.
- BENJAMIN, WALTER. "Paris, Capital of the Nineteenth Century." *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. edited and with an introduction by Peter Demetz. New York: Schocken Books, 1986. 146-62.
- BENJAMIN, WALTER. "On some Motifs in Baudelaire." *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1969. 155-200.
- CARNER, JOSEP. "Advertiments de l'autor." *Auques i ventalls*. Ed. Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62, 1977. 119-21.
- CARNER, JOSEP. *Poesia*. Barcelona: Editorial Selecta, 1957.
- CARNER, JOSEP. *La creació d'Eva i altres contes*. Albert Manent, ed. Barcelona: Editorial Laia, 1980.
- CARNER, JOSEP. *Les bonhomies i altres proses*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- Double Indemnity*. Dir. Billy Wilder. Perf. Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson. 1944.
- FERRATÉ, JOAN. "Poesia, de Josep Carner.: ressenya i vindicació." *Els Marges*. 8 (1976): 15-32.
- FOIX, J.V. *Diari 1918*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- GIMFERRER, PERE. *Obra Catalana Completa / 2. Dietari Complet, 1 (1979-1980)*. Pròleg de Josep M. Castellet. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- KERN, STEPHEN. *The culture of Time and Space. 1880-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1983.
- LANGBAUM, ROBERT. *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. London: Chatto & Windus 1957.
- LAUSBERG, HEINRICH. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1993.
- LLOVET, JORDI. "Literatura i ciutat." *Saber*.15 (Hivern 1987/1988): 5-13.
- MANENT, ALBERT. *Josép Carner i el Noucentisme*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- MARCH, AUSTÀS. *Poesies*. Ed. Pere Bohigas. Revisada per Amadeu-J. Soberanas i Noemí Espinàs. Barcelona: Barcino, 2000.
- MOLAS, JOAQUIM. "Un poeta en temps de crisi." *Joaquim M. Bartrina. Entre les raons poètiques i les científiques*. Reus: Publicacions de l'Arxiu Municipal de Reus, 2002. 189-200.
- Orfeu Negro*. Dir. Marcel Camus. Perf. Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Jorge dos Santos, Lea Garcia, Ademar da Silva Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Jorge dos Santos, Lea Garcia, Ademar da Silva. 1959
- ORS, EUGENI D'. *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. Barcelona: Editorial Selecta, 1950
- PARDO BAZÁN, EMILIA. "En tranvía." *Cuentos completos*. Ed. Juan Paredes Núñez. Vol. II. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1990. 97-204.

- PETRARCA, FRANCESCO. *Canzoniere*. Ed. Gianfranco Contini. Con note di Daniele Ponchioli. Torino: Einaudi, 1975.
- RIERA I BERTRAN, JOAQUIM. "De Barcelona a Gràcia. Viatge en tramvia." Ed. Enric Cassany. *El Garbell*, 23. Quadres costumistes urbans del vuit-cents Barcelona: Edicions 62, 1987. 171-84.
- ROBERT, ROBERT, "El passeig de Gràcia", *Un tros de paper I*, Barcelona: Editorial Catalana, 1920, 15-22
- RODORÉDA, MERÇÉ. *La plaça del diamant*. Barcelona: Club Editor, 1962.
- ROUSSET, JEAN. *Leurs yeux se rencontrèrent*. Paris: J. Corti, 1981.
- RUSIÑOL, SANTIAGO. "Coscs viscudes." *Obres Completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 1956. 211-43.
- SALVAT-PAPASSEIT, JOAN. "Poesies completes." Ed. Joaquim Molas. Barcelona: Ariel, 1978.
- SALVAT-PAPASSEIT, JOAN. "Epistolari de Joan Salvat-Papasseit." Ed. Amadeu-J. Soberanas i Lleó. Barcelona: Ed. 62, 1984.
- SANSOT, PIERRE. *Poétique de la ville*. Paris: Armand Colin, 1996.
- SIMMEL, GEORG. "The Metropolis and Mental Life." *On Individuality and Social. Selected Writings*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. 324-39.
- STAROBINSKI, JEAN. "Les cheminés et les clochers." *Magazine littéraire*. 280 (1990): 26-27. *Torres García*. Madrid: MNCARS, 1991.
- WIMSATT, W.K. i MONROE C. BEARDSLEY. "The Intentional Phallacy." *The Sewanee Review* LIV.(Summer) (1946).

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

SISTEMA MÍTICO Y PROYECTO REVOLUCIONARIO:
QUETZALCÓATL DE ERNESTO CARDENAL

[...] la actividad poética es revolucionaria por naturaleza;
ejercicio espiritual, es un método de liberación interior.
La poesía revela este mundo; crea otro. [...]
Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo [...]
Ocatvio Paz, *El arpa y la lira*, p. 13

[...] revolutions are also question of words and wordings [...]
are the paramount expression of culture.
Ileana Rodríguez, *Women, Guerrillas and Love:
Undersatanding War in Central Amrica* p. 16

El presente trabajo se propone acercarse al análisis del poema narrativo *Quetzalcóatl* (1985) de Ernesto Cardenal, indagando el papel del mito precolumbino como criterio organizador del texto poético¹. La lectura que se ofrece, una entre las muchas posibles, examina cómo el manejo del mito logra vehicular y legitimizar un mensaje doblemente revolucionario; el poema se configura como dispositivo² que pone en tela de juicio el poder y la cultura oficial impuestos por la élite gobernante nicaragüense durante el régimen dictatorial somocista, a la vez que conforma nuevos procesos de subjetivización y nuevos tipos de saberes a éstos vinculados.

Desde el punto de vista crítico, dentro de la bibliografía sobre la obra de Ernesto Cardenal, el trabajo de José Promis Ojeda (1975) investiga acerca del papel activo que la producción poética de Cardenal tuvo dentro del proceso social nicaragüense de los años setenta y ochenta; mientras que el de Jesús

¹ La edición de *Quetzalcóatl* utilizada y a la que se referirán todas las citas de ahora en adelante es la de Madrid, Visor, 1988.

² Se utiliza el término "dispositivo" en la significación propuesta por Michael Foucault, retomada por Gilles Deleuze (*Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Seuil, 1989) y renovada por Giorgio Agamben (*Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2009).

Iragui (1990) ahonda en la estrecha relación que se entabla entre la praxis poética y la vida del monje, ambas acomodadas por la adhesión a los ideales de la revolución. En la misma línea, Iván Uriarte (2000) y Christopher Domínguez (2003) analizan el rol de sostén que la poesía de Cardenal tuvo de los ideales de la revolución cultural llevada adelante por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSNL) así como la evolución que los conceptos de poesía y revolución sufrieron a lo largo de la vida del autor. Marcelo Fuentes (2004), por otro lado, examina la presencia constante del elemento indígena en la obra de Cardenal como rasgo que caracterizará la esencia autóctona de su poesía. Sin embargo, el único estudio específico acerca del poema narrativo *Quetzalcóatl* es el de Susanna Regazzoni (1985) que se acerca a la reescritura del mito como medio para presentar una nueva visión de la nación y del ser nacional³. Más copiosa, en cambio, resulta la bibliografía dedicada a la figura mítica de Quetzalcóatl, dentro de la cual el exhaustivo trabajo llevado a cabo por Laurette Sejournee (1962) desentraña el articulado simbolismo relacionado a la imagen del dios, ilustrando también sus varias representaciones iconográficas; mientras que los estudios de Miguel León-Portilla (1968) y de Enrique Florescano (1993) ahondan en la amplia difusión de su culto dentro de los pueblos mesoamericanos, tomando en consideración las muchas versiones del relato mítico. La investigación de Jaques Lafaye (1977) vincula el dios tolteca y la Virgen de Guadalupe, en cuanto figuras claves dentro del surgimiento de una conciencia nacional mexicana; Ramón Piña Chan (1977), en cambio, identifica en el cambio de tendencia artística de las representaciones del dios en el área mesoamericana el espejo de la transición de los grandes centros teocráticos mesoamericanos a los primeros señoríos militaristas. Por su parte, el trabajo de Mercedes de La Garza (1978) constituye un estudio detallado de la evolución que la tradición mítica relacionada con Quetzalcóatl sufrió entre los mayas. Hay que señalar, además, los trabajos de Michel Graulich (1988), Manuel Lucena Salmoral (1988) y Pilar Tutor (1989) que se dedican de manera específica al análisis del malentendido histórico que llevó a relacionar la profetizada vuelta de Quetzalcóatl con la llegada de los españoles guiados por Cortés⁴.

³ Cfr. OJEDA, JOSÉ PROMIS, *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975; IRAGUI, JESÚS MAÑÚ, *Ernesto Cardenal, vida y poesía*, Caracas, Colección Cuadernos USB-serie literaria n°3, 1990; URIARTE, IVÁN, *La poesía de Ernesto Cardenal en el proceso social centroamericano*, Managua, Anamá Ediciones Centroamericanas, 2000; DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER, "Cardenal, de la Trapa a la Revolución", en *Letras Libres*, México D.F., Ed. Vuelta, 2003; FUENTES, MARCELO E., "Amerindian Elements in the Poetry of Ernesto Cardenal: Mythic Foundations of the Colloquial Narrative", en *Taller de Letras*, Ed. Thomson Gale, 34, pp. 75-84, 2004; REGAZZONI, SUSANNA, "Quetzalcóatl, Ernesto Cardenal y la reinención de un mito", en *África América Asia Australia*, Roma, Bulzoni editore, 1985.

⁴ Cfr. SÉJOURNÉ, LAURETTE, *El universo de Quetzalcóatl*, México D.F., Fondo de Cultura Econó-

La reflexión acerca del pasado indígena como momento histórico privilegiado donde encontrar los orígenes culturales del pueblo nicaragüense, resulta un tema central en toda la producción poética de Cardenal. *Quetzalcóatl*, de hecho, se inscribe dentro del ciclo de poemarios que comprende *Homenaje a los indio americanos* (1972), *Los ovinis de oro* (1988), *Canto cósmico* (1989), *Telescopio en la noche oscura* (1993) y *Antología de poesía primitiva* (2009), en los que además Ernesto Cardenal reescribe y reelabora los mensajes de la poesía tanto de los incas, de los mayas y de los aztecas, como la del indio norteamericano.

En este sentido, el poema parece reflejar la tendencia –analizada por Roberto González Echevarría– que siguen las letras hispanoamericanas del siglo XX, que se caracterizan por volver a la literatura colonial entablando con ésta una relación dialéctica. El “viaje a la semilla” que se emprende en el poema hacia la tradición oral precolombina, de hecho, se da a través de la recuperación y la asimilación al texto poético de las informaciones brindadas por testimonios precolombinos, anales y crónicas posteriores a la conquista que se recogen y se reelaboran según el proyecto del autor.

Dicho material se construye alrededor de dos ejes simbólicos principales, uno horizontal diacrónico y uno vertical sincrónico, que representan las dos líneas de fuerza principales del dispositivo mítico-poético. El primero se desarrolla a lo largo de todo el texto, trazando, además, un recorrido a través de las diferentes manifestaciones de la deidad tolteca y las varias versiones del mito⁵. De este modo, se reconstruye y se vuelve a proponer una tradición silenciada durante los años del somocismo, fijando las raíces de una identidad popular auténtica en el pasado precolombino. El segundo, en cambio, se in-

mica, 1962; LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, *Quetzalcóatl*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1968; LAFAYE, JAIQUES, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1977; PIÑA CHAN, RAMÓN, *Quetzalcóatl Serpiente Emplumada*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1977; DE LA GARZA, MERCEDES, *Quetzalcóatl dios entre los Mayas*, México D.F., Estudios de Cultura Maya, 1978; GRAULICH, MICHEL, *Quetzalcóatl y el espejismo de Tollán*, Antwerpen (Belgium), Institut voor Amerikanistiek, 1988; LUCENA SALMORAL, MANUEL, *Hernán Cortés: la espada de Quetzalcóatl*, Madrid, Anaya, 1988; FLORESCANO, ENRIQUE, *El mito de Quetzalcóatl*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993; TUTOR, PILAR, *Esperando a Quetzalcóatl*, Madrid, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1989.

⁵ No es este el lugar para realizar una exégesis completa de la tradición mítica relacionada con la figura de Quetzalcóatl, para la cual se remite, entre otros, a los ya citados estudios de Laurette Sejournee (1962) y de Enrique Florescano (1993) con respecto a la simbología del dios, al trabajo de Walter Krickeberg, *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1971) con respecto a las variantes del relato mítico, y a las investigaciones de Miguel León-Portilla, *Quetzalcóatl* (ob.cit., 1968), *Literaturas de Mesoamérica* (México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1984) y *Los antiguos mexicanos* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987) acerca de la difusión del mito y del culto de Quetzalcóatl y de su influencia sobre las civilizaciones mesoamericanas.

roduce en un punto del poema, poniendo en explícita relación pasado mítico y actualidad histórica a través de la sobreposición de la imagen de Quetzalcóatl y de la de Augusto César Sandino. Se adelanta la idea de la coincidencia entre el profundo cambio introducido por el rey-dios en las civilizaciones mesoamericanas y la praxis revolucionaria de Sandino, brindando, de este modo, un nuevo ideal de hombre y de sujeto popular y participando en la conformación de un imaginario social sostenido en la figura del guerrillero. La recuperación y la actualización de la tradición mitológica vinculada a un personaje tan significativo, así como su asimilación a la acción revolucionaria, permite articular en el poema un discurso contra-hegemónico y conformar el pasado precolombino como patrimonio de la clase popular, insertando el poema en la revolución cultural del período empezada y llevada adelante por el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

Para entender mejor el uso revolucionario que se hace del mito dentro de la construcción poética de *Quetzalcóatl*, así como la vinculación que el poema mismo tiene con los cambios sociales que se dan en Nicaragua en los años setenta y ochenta, es menester desentrañar los mecanismos internos del texto y ponerlo en relación con el contexto de su gestación.

Reconfiguración del mito entre diacronía y sincronía

La extensa difusión de su culto en tiempo y espacio hace de Quetzalcóatl una figura central en las culturas mesoamericanas. Considerado el dios dador de vida, a Quetzalcóatl se atribuye la creación del universo y del hombre y el origen de la era actual. Es el dios venerado por el antiguo y legendario pueblo de los toltecas, “los grandes artistas”, que bajo su protección desarrollan aquella civilización floreciente que constituirá el modelo social para todas las culturas mesoamericanas de los períodos clásico y posclásico⁶.

A lo largo del poema, se ilustra todo el abanico de las manifestaciones divinas de Quetzalcóatl, cuyo rasgo común es la sustancia dual que las denota. Además de tener un doble, Xólotl, un *alter ego* que se conoce como una deidad sombría y monstruosa que vive en las entrañas de la tierra, Quetzalcóatl se representa como una serpiente con alas de quétzal, se identifica con el planeta Venus, a la vez estrella de la mañana y de la tarde, y se vincula con el dios supremo Ometéotl, concebido por los toltecas como un principio ambivalente, constituido por dos rostros, uno masculino y el otro femenino⁷. Al

⁶ Se remite aquí a la cronología tradicional mesoamericana, establecida a partir de las obras de John Lloyd Stephens *Incidents of travel in Central America Chiapas and Yucatan*, y de Frederick Catherwood *Incidents of travel in Yucatan*.

⁷ CARDENAL, E., *Quetzalcóatl*, Madrid, Visor, 1988, pp. 14-19.

mismo tiempo, la asociación entre Quetzalcóatl y las deidades del viento y de la lluvia Ehécatl⁸ y Tlaloc⁹, le brinda al dios características cosmogónicas a la vez que lo describe como procreador del hombre.

La complejidad de la naturaleza de Quetzalcóatl, sin embargo, sobresale en tanto que dos identidades se funden bajo el mismo nombre: la del dios creador Quetzalcóatl y la de Cé Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, sacerdote y rey de Tula, capital del reino tolteca, quien por su fidelidad al culto del dios adopta su nombre, es inventor de todas las artes y guía a su pueblo hacia el esplendor cultural. La combinación de un dios y un héroe civilizador en la misma figura mítica produce un venero de imágenes a lo largo de los siglos además de dotar al personaje una gran ubicuidad, lo cual implica la continua vigencia del mito.

La antropomorfización de la deidad en el personaje del soberano tolteca resulta de particular importancia en la estrategia mítica a la vez que en la poética; permite crear un enlace y una continuación entre mito e historia, en tanto que el dios deja la atemporalidad del mito, entrando y participando al tiempo histórico de los hombres, y contibuyendo, además, a la conformación de un nuevo ideal de hombre promovido en aquellos años.

Ernesto Cardenal en su poema se detiene mucho en la dimensión humana de este personaje, cuyo rasgo más sobresaliente consiste en el hecho de haber sido un innovador religioso, puesto que rechaza los sacrificios humanos oponiéndoles los de animales. Escribe Cardenal que el rey-sacerdote “sacrificaba serpientes, pájaros y mariposas”¹⁰, lo que está confirmado en las fuentes indígenas, como se lee en el texto de los *Anales de Cuabuitlan* relatado por Krickeberg: “Su sacrificio era siempre solamente de culebras, aves y mariposas que mataba”¹¹.

Los cambios introducidos por Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, sin embargo, no se limitan al solo ámbito religioso, sino a la vida concebida en su totalidad. “Héroe cultural por excelencia”¹², sabio entre los sabios, a él se atribuye el origen del linaje de los toltecas, el pueblo generador de la civilización y portador de la excelencia cultural y de todo lo grande y lo bueno que llega a conotar la voz “toltecáyotl” –toltequidad–, sustantivo que, como explica León-Portilla, se acuña en la documentación náhuatl proveniente de los siglos XV y XVI para designar el conjunto de las creaciones de los toltecas. En el poema se habla de la huella dejada por Quetzalcóatl en estos términos: “Quetzalcóatl, el de la cultura tolteca/ El del Toltecáyotl (el toltequismo)/ Los toltecas, el

⁸ *Ibí*, p. 18.

⁹ *Ibí*, p. 50.

¹⁰ *Ibí*, p. 24.

¹¹ KRICKEBERG, WALTER, *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*, op. cit., p. 55.

¹² Miguel León-Portilla, *Quetzalcóatl*, op. cit., p. 16.

pueblo del culto a Quetzalcóatl./ Con un héroe cultural también Quetzalcóatl,/ consagrado al culto y la meditación,/ el de la doctrina teológica del Principio Dual”¹³.

En la fase final de su vida, caído en la tentación de la carne gracias a la acción de tres hechiceros enviados por el dios malvado Tezcatlipoca, el rey-sacerdote decide expiar su culpa a través de una larga y sufrida peregrinación, desde el poniente (la oscuridad) hacia el oriente (la luz), hacia el país de la sabiduría: “En los Anales” –escribe Cardenal– “está que fue a Tlilan-Tlapalan,/ la tierra del rojo y del negro/ (la sabiduría) [...] Salió con su gente para Tlapalan/ donde desapareció”¹⁴.

Resulta interesante también observar cómo, según las fuentes antiguas, el héroe a lo largo de su recorrido dejará huellas visibles de su pasaje en el entorno. Estas señales contribuyen a trazar la trayectoria de su peregrinación, marcando la ruta de un viaje que, según Enrique Florescano, “adopta la forma de una geografía y unas *memorias*¹⁵ sagradas de la partida del varón noble”¹⁶, memoria de una presencia de la cual también el paisaje se hace testigo.

Como ya anticipado, la historia de la conducta novedosa del rey-sacerdote, de su peregrinación y de la herencia dejada a los otros pueblos, sirven al dispositivo mito-poético para proponer al rey-sacerdote como imagen arquetípica y ejemplar de hombre. A este respecto, en el poema se hace referencia a la iconografía tradicional de Quetzalcóatl –que además refleja la etimología de su nombre–, que lo representa como una serpiente con alas de quetzal, imagen que bien expresa el anhelo de superar la realidad orgánica y visible, para ascender hacia el cielo, al encuentro de la perfección divina:

Reptil y ave: la elevación de la materia./ El hombre conciente./ El cuerpo que encontró su liberación interior./ Dejar de reptar y remontarse al cielo./ El pájaro es el cielo./ Quetzalcóatl es espíritu elevado de la carne/ como el canto./ La condición divina de lo humano./ La revelación/ del origen celeste de la tierra.¹⁷

El reptil tendido hacia el cielo en su voluntad de trascender su estado simboliza al hombre, ser dotado de un sentido interior que lo impulsa a superar el límite de la condición terrena y a reunirse con la divinidad. Se exalta, por lo tanto, el cambio individual como revolución interior, a la vez que se inscribe el sentido profundo de dicho cambio en una imagen de mayor am-

¹³ *Ibí*, p. 29.

¹⁴ CARDENAL, E., *Quetzalcóatl*, op. cit., pp. 25-26.

¹⁵ La cursiva es mía.

¹⁶ FLORESCANO, ENRIQUE, *El mito de Quetzalcóatl*, op. cit., p. 51.

¹⁷ *Ibí*, p. 20.

plitud simbólica. Quetzalcóatl se convierte, en palabras de Mercedes López-Baralt, en una “mandala o imagen totalizadora del cosmos”¹⁸ que fusiona elementos opuestos –serpiente y ave, tierra y cielo, día y noche, vida y muerte, hombre y dios–, ofreciendo al poeta la posibilidad de articular un mensaje revolucionario que abarca una dimensión tanto individual como comunitaria.

Si Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl encarna el ejemplo máximo del deseo de superación individual, el poema presenta a sus fieles, los toltecas, como la cumbre de las civilizaciones mesoamericanas, los que llevan a todos los otros pueblos el culto de su dios Quetzalcóatl y su influencia germinadora y generadora. En el poema, de hecho, tras alabar el esplendor de la civilización tolteca y de su capital Tula, se hace referencia a su dispersión tras la huida de Quetzalcóatl¹⁹ y a la consecuente influencia que esa sociedad tuvo sobre los otros pueblos mesoamericanos, los cuales posteriormente reconocerán una ascendencia tolteca, como en el caso de las ciudades de Culhuacán, Texcoco y Cholula: “Ejerció en Cholula un gobierno pacífico [...] Los de Cholula deben a él sus leyes y sus ritos./ Su calendario./ Enseñó la metalurgia en Cholula./ Cholula, la ciudad de la paz”²⁰.

El paso sucesivo es el de presentar a Nicaragua como directa heredera del esplendor tolteca y de la fe de este pueblo en Quetzalcóatl, en tanto que el territorio nicaragüense acoge en su seno una segunda Tollan, antigua capital tolteca, emblema del reino y símbolo del poder universal y legítimo. En el poema se lee: “También otra Tolan en Nicaragua/ (el ahora polvoriento poblito de Tola, en Rivas)/ fue el centro del mundo”²¹. Estas líneas resultan fundamentales en la construcción del sistema mítico, en tanto que sugieren la correspondencia entre la antigua Tula y el pueblo actual de Tola, anticipando e introduciendo el pasaje que se considera clave para la interpretación del entero poema:

Pero Quetzalcóatl también se fue de Tola, Rivas./ Al llegar los españoles
había sacrificios humanos./ hasta aquel 19 de julio/ (de nuestra era actual
que empezó en Teotihuacán)/ cuando aterrizó por primera vez en
Managua/ en el Aereopuerto Internacional Augusto C. Sandino/ entre
banderas roji-negras/ el Avión Presidencial mexicano QUETZALCOATL.²²

En el párrafo citado, el eje vertical se cruza con el horizontal, dando lugar a un simbolismo sincrónico dentro del desarrollo diacrónico del discurso mi-

¹⁸ LÓPEZ-BARALT, MERCEDES, *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 276.

¹⁹ CARDENAL, E., *Quetzalcóatl*, op. cit., pp. 34, 41 y 57.

²⁰ *Ibí*, p. 27.

²¹ *Ibí*, p. 54.

²² *Ibí*, p. 56.

to-poético. El pueblo nicaragüense de Tola se presenta como la nueva Tollan, con lo cual se subraya la herencia histórica que Nicaragua recoge del pasado tolteca; sin embargo, Tola es también el pueblo nativo del revolucionario Augusto César Sandino, opositor de la dictadura de la familia Somoza, y cuyo ejemplo guiará al pueblo hacia la liberación. El uso del deíctico en la mención de “aquel 19 de julio”, además, indica un día cronológicamente determinado que el poeta da por conocido. Se trata del 19 de julio de 1979, cuando la revolución sandinista triunfa determinando la liberación del país de la dictadura y consagrando el inicio de un desarrollo socio-político autónomo. Al introducir una fecha que se refiere al tiempo histórico actual, el poema alude al tiempo cíclico del mito, mostrando cómo, en un mismo movimiento, orígenes y presente se combinan en un eterno acontecer.

En el poema, además, el aterrizaje del jefe de guerrillas se describe “entre banderas roji-negras”. El rojo y el negro son los dos colores más importantes en el arte tolteca, en cuanto representan la sabiduría y la escritura, la virtudes máximas de las deidades a las que anhelaban los hombres; son, además, los colores de Tillan Tlapallan, el país de la sabiduría hacia el cual se puso en camino Quetzalcóatl.

Queda establecida, por lo tanto, la correspondencia simbólica entre el dios-sacerdote Quetzalcóatl y el jefe de guerrillas Augusto César Sandino, que conlleva también, de manera especular, la equivalencia negativa entre el dios azteca Huitzilopóchtli, que destrona a Quetzalcóatl, y el dictador Anastasio Somoza. La doble relación dialéctica no solo permite re-leer todo el poema, sino que configura el texto mismo como una re-interpretación crítica de toda la historia actual nicaragüense; de la misma manera que los toltecas sufrieron la invasión y la dominación por parte de los aztecas durante el llamado “período guerrero”, los nicaragüenses sufrieron el control de Estados Unidos a través de la política somocista. La oposición Quetzalcóatl VS Huitzilopóchtli se traslada del mito a la historia en la lucha Sandino VS Somoza, con lo cual vuelve a articularse la lógica binaria del imaginario precolombino fundada sobre la dualidad dicotómica como principio rector del mundo: bien VS mal, justicia VS injusticia, libertad VS esclavitud.

A la luz de lo dicho, Quetzalcóatl se configura como “figura”²³ de Sandino: símbolo de las raíces culturales y religiosas de Nicaragua, el dios-sacerdote pagano preanuncia con su vida y su autosacrificio lo que se cumplirá y realizará en la praxis política de Sandino y del movimiento sandinista por él encabezado. Paralelamente, la doctrina de Quetzalcóatl y la sociedad que funda pre-figuran la liberación nacional de Nicaragua, de manera que el futuro del país ya se puede leer pre-anunciado en su pasado mítico.

²³ Se utiliza el término de “figura” según la conceptualización propuesta por Erich Auerbach.

La relación de continuidad entre pasado precolombino y actualidad socio-política de Nicaragua que se establece en el poema, hace de éste una especie de “panfleto revolucionario”, en el cual el mito funciona como línea maestra del dispositivo discursivo, que pone en relación acción revolucionaria presente y tradición pasada, permitiendo justificar y sacralizar la rebelión sandinista. En el poema, el recurso a la tradición mitológica permite forjar una imagen del pasado como “totalidad” en la que está implícita una inmanencia de sentido, de manera que se logra inscribir el movimiento lineal y teleológico de la historia para Occidente en la concepción cíclica del tiempo, hecha por una sucesión dialéctica de edades o de humanidades que pasan por la destrucción y la regeneración. La venida de Quetzalcóatl, la edad de paz y prosperidad que trajo, así como su muerte y la destrucción de su pueblo, encuentran su continuación y rescate en la época actual de lucha y triunfo sandinista contra la opresión tiránica de los Somoza. Asimismo, la elección y la articulación poética de un mito perteneciente a la cultura autóctona permite recobrar una identidad negada por el poder, profundamente enraizada en la tradición y la historia de los pueblos centroamericanos, a la vez que subraya la connotación popular del movimiento sandinista.

El dispositivo mito-poético, por lo tanto, contribuye a redefinir la cultura popular como un proceso de autodescubrimiento, transformación y liberación mediante una reformulación crítica de las antiguas relaciones de dominación y, al mismo tiempo, da cuenta de la emergencia de un proceso de subjetivación popular, impulsando y contribuyendo a elaborar una nueva visión del ser nacional, en la cual el pueblo nicaragüense se presenta como depositario y productor de nuevos discursos culturales que se oponen a la utópica noción de nación unitaria.

*Antipoesía como expresión del mito*²⁴

El hecho de que Ernesto Cardenal recurra a la poesía como espacio donde articular el sistema mítico y vehicular su mensaje revolucionario no parece una casualidad. Dicha elección tiene que ver con la idea enraizada en el pensamiento del autor de la inscindible vinculación entre medio poético y acción revolucionaria: “Me interesa la poesía [...] de la misma manera en que les interesa la profecía a los profetas” –afirma Cardenal– “Me interesa como

²⁴ El presente trabajo no se propone profundizar la estructura formal de *Quetzalcóatl*, sino acercarse a un análisis más bien temático de la recuperación y uso del mito en el poema. Para un estudio más detallado de la relación que se entabla entre lenguaje poético y revolución, se remite al estudio de Margherita Cannavacciuolo, “Revolución poética y poesía revolucionaria en *Quetzalcóatl* de Ernesto Cardenal” (en publicación).

medio de expresión, para denunciar las injusticias [...] Cada uno tiene su misión. La mía es la de poeta y la de profeta [...] Por qué escribo poesía: por la misma razón que Amós, Ageo, Jeremías”²⁵.

A nivel estilístico, la recuperación de un mito perteneciente a la tradición precolombina constituye un cuestionamiento de la cultura oficial no sólo temático, sino también formal. Esto se traduce en el hecho de que el poeta no recupera sólo el mensaje de aquella parte de literatura indígena dedicada al personaje de Quetzalcóatl y a su simbolismo, sino que recurre a las mismas formas de transmisión de dicho contenido mitológico a través de la introducción sistemática en el poema de fragmentos extraídos de anécdotas, citas de códices y anales indígenas, testimonios antiguos e incluso descripciones de los descubrimientos arqueológicos y eslogans.

Para citar un ejemplo, nada más empezar, el poema ya nos presenta el testimonio de Fray Bernardino de Sahagún acerca del dios y su sacerdote, y además el poeta lo atribuye explícitamente al fraile; se lee: “Según Sahagún/ los toltecas tenían un solo Dios que se decía Quetzalcóatl/ y al sacerdote de ese Dios le decían Quetzalcóatl/ quien les decía que había un solo Dios que se decía Quetzalcóatl/ quien no quería más sacrificios que de culebras, mariposas...”²⁶.

Además, el poeta refiere frases extraídas de códices y anales antiguos, y lo que es más, cita su fuente y la pone de relieve, escribiéndola entre paréntesis y en letra cursiva, con lo cual el poeta rinde la información verificable. Al describir la naturaleza dual del dios, el poeta escribe: “El Dios dos./ ‘El verdadero Dios y su Esposa’/ (*Códice Florentino*)”²⁷; mientras que, más adelante, cita dos frases pertenecientes a los *Anales de Cuabuitlán* y al *Popol Vuh*: “En los Anales está que fue a Tlilan-Tlapalan,/ ‘la tierra del rojo y del negro’/ [...] ‘Trajo las pinturas de Tula a los príncipes quichés’/ (*Popol Vuh*)”²⁸.

En *Quetzalcóatl* aparecen con frecuencia palabras y frases del antiguo idioma náhuatl, escritas en letra cursiva para que resalten a la vista y siempre traducidas por el poeta a la manera de cronista de un lenguaje desaparecido. Al hacer referencia a Quetzalcóatl en su cualidad de dios, por ejemplo, se lee: “También le decían *Moyocuyatzin ayac oquiyocux, ayac oquipic*,/ que quiere decir que nadie lo creó/ sino que lo hace todo/ (el que se piensa y se inventa a si mismo)”, y en relación al sacrificio del dios se lee: “Así nacen los *macebuales* (el pueblo)/ ‘los merecidos por la penitencia’”²⁹.

²⁵ PAILLER, CLAIRE, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, p. 24.

²⁶ CARDENAL, E., *Quetzalcóatl*, op. cit., pp. 12.

²⁷ *Ibi*, pp. 17.

²⁸ *Ibi*, p. 25.

²⁹ *Ibi*, pp. 14 y 15.

La presencia de dichas referencias, según Alfredo Veiravé, revelan

[...] un cuestionamiento crítico del lenguaje poético en el cual lo prosaico es admitido sin esfuerzos dentro de un ritmo, que no está dado sólo por el uso de la línea del verso y su importancia gráfica en la página en blanco, sino sobre todo por una nueva relación entre texto y contexto, fundidos ambos en la contigüidad entre la visión poética y la realidad.³⁰

Ese fenómeno de contigüidad, sin embargo, se da a través de la interpolación en el texto poético de fragmentos de una realidad que no es continua, y de formas de una composición que se podrían denominar gráfico-visuales. La utilización de imágenes figurativas, fechas, números y siglas, coloquialismos, datos informativos y signos de la escritura –comillas, mayúsculas, barras, paréntesis, guiones–, son las que exigen y dan origen a una nueva lectura, en la cual aquel límite entre lo narrativo y lo poético queda suspendido dentro de un mensaje-collage que permite al poema de Cardenal configurarse como discurso totalizador.

Quetzalcóatl constituye, por lo tanto, un ejemplo más de aquella poesía de Ernesto Cardenal que José Promis Ojeda define “revolucionaria”³¹, en el sentido de que no excluye de su seno ningún tema ni recurso, aunque éstos puedan aparecer al principio elementos antipoéticos. De hecho, en la concepción de poesía de Cardenal, nada queda fuera del mundo poético si es que estos elementos resultan funcionales para la imagen del mundo sobre la que la poesía se erige: “La filosofía es por esencia abstracta –dice Cardenal– y la poesía concreta. Un texto poético es más poético en la medida en que es más concreto”³². Es a partir de esta idea que la poesía de Cardenal se convierte en la máxima representante del Exteriorismo, movimiento poético que se difunde en Nicaragua en los años 50 paralelamente a la Neovanguardia literaria.

El poeta se inclina hacia una poesía que tiende fuertemente hacia el puro mensaje, pero no en cuanto que se cierre sobre sí mismo y resulte hermético u oscuro, sino, por lo contrario, en tanto ofrece un grado de máxima apertura mediante una técnica que la acerque a la concreta y directa comunicación. Precisamente aquí está el sentido revolucionario de su obra; se trata de una escritura poética que implica la incorporación de un fuerte nivel de información, de elementos antipoéticos y de toda una serie de deliberadas rupturas a nivel del código. Se emprende, de este modo, un proceso de renovación de la poesía tradicional, a través de la extensión de la función poética a elementos

³⁰ VEIRAVÉ, ALFREDO, “Ernesto Cardenal: El Exteriorismo, poesía del nuevo mundo”, en José Promis Ojeda, *Ernesto cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, op. cit., p. 75.

³¹ PROMIS OJEDA, JOSÉ, *Ernesto cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, op. cit., p. 6.

³² “Conversación en una tarde chilena”, artículo citado en la nota número 85, en *Ibi*, p. 98.

considerados extra-poéticos. Lo que implica todo esto es un alejamiento de las estructuras tradicionales de la lírica, como las imágenes retóricas y las metáforas, con el fin de sacar a luz el sentido más profundo y revelador de la palabra, “el signo que en vez de encubrir y ocultar la realidad, la re-descubra y la des-vele”³³.

Para comunicar entonces algo de este misterio que es el mito, y evocar sus imágenes, no queda más recurso que la introducción sistemática en el poema de fragmentos brutos de esta realidad. El relato mítico originario, por lo tanto, se metamorfosea a través de una selección, una elección, de sus episodios o aspectos más representativos, a la vez que se ve moldeado y enriquecido por elementos nuevos, que son representativos de una comunidad situada *hic et nunc*, pero proyectada por el poeta hacia la trascendencia.

Para una conformación revolucionaria de la cultura

En *Quetzalcóatl*, por lo tanto, el sistema mítico construido alrededor del rey-dios constituye una red entre elementos heterogéneos poético-narrativos y extra-textuales, la naturaleza del vínculo entre esos elementos y la función estratégica a la cual dichos elementos responden. La polivalencia simbólica del mito precolombino recuperado brinda la posibilidad de cuestionar y reajustar las relaciones de poder y de saber en las cuales el mito se halla inscrito, dando lugar a un régimen de enunciación que se pone como respuesta al proyecto en este caso sandinista. Dentro del dispositivo textual, de hecho, el empleo del mito permite poner en tela de juicio los valores de la cultura dominante y convirtiéndose, a la vez, en instrumento de recuperación del pasado como patrimonio de las clases populares.

Las décadas del somocismo marcan una época en que las clases dominantes locales, en colaboración con el imperialismo estadounidense, gobierna al país por medio del terror e impide que surjan una identidad y una cultura nicaragüense autónomas. La élite somocista comparte con otros sectores de la clase dominante en América Latina un franco desprecio hacia el pueblo y el elemento indígena de su cultura mestiza, manteniendo la denominada “cultura del silencio”³⁴, una situación de opresión en la que el pueblo es privado de la capacidad de conocer, expresarse y transformar su propia vida. El proyecto sandinista, por lo tanto, puede considerarse como un intento para proporcionar a la sociedad una voz, abarcando la expansión de la educación y una serie de actividades políticas culturales encaminadas a promover el desarrollo de la

³³ OJEDA, J. PROMIS, *Ernesto cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, op. cit., p. 10.

³⁴ ROWE, WILLIAM; SCHILLING, VIVIAN, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo, 1993, p. 211.

cultura popular nacional, lo cual le asegura una importante y constante adhesión de la población⁵⁵.

En uno de sus discursos como ministro de cultura del gobierno sandinista, el mismo Ernesto Cardenal define la revolución sandinista como el acontecimiento cultural más importante de Nicaragua en el siglo XX: "Tenemos una Cultura distinta ahora, democrática, revolucionaria, anti-imperialista"⁵⁶. En este sentido, el poema narrativo *Quetzalcóatl* sostiene el programa sandinista, a la vez que remarca su profunda vinculación entre ideales religiosos y contenido revolucionario, donde el término "revolucionario" puede indicar que tanto el contenido de las obras como el marco institucional que permite su realización deben fundamentarse en un concepto revolucionario de la cultura, entendida como transformación creativa del ser y del mundo objetivo.

La elección de Cardenal de remontarse al pasado precolombino cuando el mito fundaba la historia tal vez tenga que ver también con cierto sentido de orfandad que los intelectuales nicaragüenses perciben con respecto a su tradición, debido al hecho de que no existía un antecedente que tomar como punto de partida porque nunca había existido un Ministerio de Cultura como tal en Nicaragua.

Daisy Zamora, que formó parte del Ministerio de Cultura junto con Cardenal tras el triunfo de la revolución en julio de 1979, ha asegurado que no había una línea clara sobre cómo actuaría el Ministerio de Cultura pero dos cosas eran evidentes: el intelectual nicaragüense no podía permanecer al margen del proceso histórico que vivía la nación y no existía un pasado cultural recuperable durante todos los años de dictadura somocista. A este respecto, la estudiosa escribe: "We couldn't refer to the past, and that was the hardest part. It was a new reality and we had to create an entire project with hardly any direction or orientation"⁵⁷.

Quetzalcóatl responde a dicha orfandad, colocando las raíces culturales de la tradición nicaragüense en su pasado precolombino cuando el mito fundaba la historia. De este modo, recrea una línea cultural fundamental para la justificación de la revolución sandinista y la afirmación de una auténtica identidad nicaragüense, a la vez que sostiene la democratización de la cultura, cuestión fundamental para el gobierno sandinista tras su llegada al poder.

Como explica Gema Palazón Sáez, el proceso de fundación de una unidad nacional correría parejo con la formulación del hombre nuevo no sólo por la

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ PALAZÓN SÁEZ, GEMA D., "El testimonio nicaragüense en los años ochenta", en MATALLA, SONIA; CELMA PILAR; ALONSO, PILAR (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu precolombino*, VII Congreso Internacional AELH, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, p. 992.

⁵⁷ ZAMORA, DAISY, "After the Revolution", en WHITE, STEVEN (ed.), *Culture & Politics in Nicaragua. Testimonies of Poets and Writers*, New York, Lumn Books, 1986, p. 96.

toma de conciencia, sino por su participación activa en la construcción de la nación³⁸. Se vincula, de este modo, el proyecto económico, político y social a una revolución cultural que pasa por la recuperación de la identidad nacional –oprimida por la colonia durante más de cuatro siglos y supeditada al imperialismo estadounidense desde la independencia– y la elaboración de un nuevo sujeto que se materializa en la figura del “hombre nuevo” postulado por Ernesto Guevara en *Manual de la guerra de guerrillas*³⁹. El hombre nuevo, según Juan Duchesne, se trasladaría a Nicaragua con las especificidades propias a partir de la incorporación de la figura de Sandino como padre de la estirpe de defensores de la patria y las nuevas subjetividades surgidas de la lucha en la Montaña durante las décadas sesenta y setenta⁴⁰.

El FSLN ya instalado en el poder necesitaba que más amplio espectro social posible se identificara con sus propuestas y sostuviera su proyecto que, por otra parte, se definía en términos de protagonismo popular. Para ello, desde principios de 1981, la Secretaría Nacional de Propaganda y Educación Política difundió en la serie “Biografías Populares” las vidas de numerosos combatientes sandinistas que forjan así la imagen de los héroes nacionales, ideales del hombre nuevo para las jóvenes generaciones. La mismo tiempo, junto con las biografías, se publicaron también los testimonios directos de quienes todavía podían contarlos, que constituían la memoria viva del momento histórico de la revolución.

Quetzalcóatl de Ernesto Cardenal se publica en esos años y se inserta dentro de la corriente empezada en los años sesenta por Carlos Fonseca que atesoraba toda una tradición histórica de resistencia y lucha revolucionaria comenzando por la recuperación de la figura de Sandino. A la vez que remonta el origen de dicha tradición al tiempo mítico, relacionándola con el ejemplo divino de Quetzalcóatl, tiene una especial relevancia en la definición de la identidad nacional y en la configuración del guerrillero como mejor ejemplo del “hombre nuevo”.

Frente a los “textos de la derrota” o “de los vencidos”, *Quetzalcóatl*, como el testimonio nicaragüense, está escrito desde el triunfo y el poder. El discurso revolucionario vehiculado se articula no como fórmula de denuncia –por lo menos no sólo como tal–, sino como marco de divulgación y como espacio de articulación de la memoria colectiva y comunicación de la experiencia transformadora de la revolución. *Quetzalcóatl* se publica a espaldas del triunfo de 1979, con lo cual contribuye no sólo a legitimar el proceso de la conquista del poder

³⁸ PALAZÓN SÁEZ, GEMA D., “El testimonio nicaragüense en los años ochenta”, op. cit., p. 994.

³⁹ *Ibi*, p. 985.

⁴⁰ DUCHESNE, JUAN, “Las narraciones guerrilleras. Configuración de un sujeto épico de nuevo tipo”, en JARA, RENÉ; VIDAL, HERNÁN, *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp.126-127.

sandinista y el hombre nuevo, sino que participa también a la que Gema Palazón Sáez “fundación discursiva de dicho poder”⁴¹, vinculada a la conformación de un nuevo imaginario social sostenido en la figura del guerrillero y en el protagonismo popular a partir de la sacralidad de la palabra mítica.

⁴¹ PALAZÓN SÁEZ, GEMA D., “El testimonio nicaragüense en los años ochenta”, op. cit., p. 996.

FLAVIO FIORANI

BORGES: IL CENTRO E I MARGINI

Jorge Luis Borges ha istituito uno dei paradigmi della letteratura argentina: una letteratura che, al pari della nazione stessa, si è definita all'incrocio tra la cultura europea e l'inflessione rioplatense della lingua spagnola nell'ambito di un paese marginale. Ha cioè inventato una tradizione per un luogo eccentrico come l'Argentina. E lo ha fatto sul modello dei margini, *las orillas*, che sono materia della sua prima produzione poetica.

La sua opera non è però un revival di stampo *criollista* che esalta una figura, ad esempio quella del gaucho, ormai in via di estinzione, condensando in esso l'archetipo di una nazione che ha smarrito nella corsa verso il progresso i valori della tradizione ispanica e coloniale. Gli eroi della letteratura borgesiana non sono i gauchos di Ricardo Güiraldes, tanto per intenderci. Il loro destino è segnato da una doppiezza, da una ambivalenza che è data da quel paesaggio geografico e antropico, da quella topografia del ricordo che lo scrittore situa in quella zona ambigua e incerta che si estende tra la pampa e le zone in cui il tessuto urbano si sfilaccia, si confonde con la pampa. I suoi eroi, nuovi soggetti di ascendenza rurale o di impronta più marcatamente urbana iscrivono nella realtà poetica dei *margini* quell'anacronismo che modella un'invenzione poetica di forti ascendenze romantiche e ispirata al canone classico. Ciò fa di Borges "un escritor fundacional de cierta argentinidad, minoritaria o discutida, pero sin duda reconocible"¹. Del resto nelle *orillas*, cioè ai margini, ai confini della città moderna è nato il tango, musica e ballo che per sua natura è risultato della contaminazione tra codici culturali diversi e solo in apparenza antitetici.

¹ LYNCH, ENRIQUE, "El hombre desdichado. En torno a la idea del héroe en Borges", *Claves de razón práctica*, 184, 2008. p. 58. Nel primo ventennio del Novecento il termine *orilla* designa i quartieri periferici, ricettacolo di malavita e di personaggi leggendari grazie alla loro abilità nei duelli con il coltello. La figura che ha sostituito l'*orillero* di origini ispano-creole è il *compadrito* che detiene influenza e prestigio nella comunità del *barrio*.

Mondo che produce un nuovo immaginario con il proliferare di storie individuali, i margini non sono più ricettacolo di violenza sociale perché vengono trasfigurati in spazio letterario con cui Borges riconfigura la tradizione su una linea di confine, in quello spazio ibrido tra la *ciudad y el campo*, tra la nostalgia di un centro e lo sguardo a partire dalle *orillas*. Fin dai suoi esordi opta per la marginalità, per l'eccentricità geografica. I suoi testi reclamano una distanza: sono la lateralità e l'allusione culturale a segnare la poetica di un mondo abitato da figure dimenticate e oscure della storia nazionale – militari che hanno combattuto gli indios, gauchos in fuga dalla giustizia, gente rozza e violenta delle periferie urbane affiancati a personalità note della cultura e della storia europea².

In un testo come *El tamaño de mi esperanza* (1926), un esempio della produzione saggistica con cui si definisce come autore marginale per nascita e per vocazione, Borges si rivolge ai *criollos* quali depositari dell'essenza della nazione argentina:

Agli uomini che in questa terra si sentono vivere e morire, non a quelli che credono che il sole e la luna si trovano in Europa. È una terra di esiliati nati, questa, di nostalgici di quanto è lontano e straniero [...] Il mio argomento di oggi è la patria: ciò che vi è di presente, di passato e di futuro.³

Per riscattare “un criollismo che conversi sul mondo e sull'io” esprime il suo dissenso nei confronti del progressismo e del criollismo nell'accezione corrente e rivendica la lateralità, la miscredenza, “la nostra famosa incredulità che non mi scoraggia”⁴.

Della geografia e della storia con cui convenzionalmente la letteratura tesse le trame di un'identità non restano in Argentina che spazi illusori e marginali. La conoscenza empirica di essi si sostanzia con il trascorrere del tempo: “Dell'instancabile ricchezza del mondo, ci appartengono soltanto i sobborghi e la pampa”⁵. Nei margini, in porzioni di territori immaginari in cui la città non è ancora o non è più tale, che crescono sulla matrice di un limite, Borges ricrea il senso della patria degli argentini affidandosi, come antidoto al nuovo che irrompe, a ciò che sta scomparendo, al sentimento della nostalgia, a quella forma del tempo che cristallizza il desiderio e prende le forme di un “nazio-

² MOLLOY, SILVIA, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999², p. 58.

³ BORGES, JORGE LUIS, *La misura della mia speranza*, a cura di Antonio Melis, trad. it. di Lucia Lorenzini, Milano, Adelphi, 2007, p. 15.

⁴ *Ibi*, p. 18.

⁵ *Ibi*, p. 28.

nalismo esasperato e aggressivo”⁶. Affida soprattutto all’allusione culturale il compito di produrre un effetto di straniamento che risulta dal confronto tra l’archivio europeo e le molte altre “voci” sconosciute, siano esse oscuri nomi scandinavi o figure marginali della storia locale. Con “un’incredulità grandiosa, veemente”⁷ Borges inventa per gli argentini un nuovo archivio dotato di autorità e lo rilocalizza nelle *orillas* della letteratura latinoamericana⁸.

Nei margini che non sono più pampa e non sono ancora *barrio* c’è il segreto di eventi che si sono dissolti nel tempo, di legami e affetti che stanno morendo, materia della “memoria detenida del ciego”⁹ come scrive nel poema *Barrio Norte*: con una poesia anacronistica Borges vuole recuperare “la forma, no la esencia de esa idealidad perdida”¹⁰, fondare una mitologia indirizzando l’occhio del lettore verso i balconi, gli angoli delle strade, gli androni delle case di quei sobborghi che invadono Buenos Aires, una metropoli senza più centro. Situandosi ai margini di questa metropoli de-centrata, Borges altera il modello epistemologico di ciò che convenzionalmente si intende per storia: la leggibilità del *barrio* e dei suoi eventi dissolti nel tempo è possibile soltanto se i “dati”, la topografia urbana sono configurati come anacronismo, l’anacronismo di una collisione in cui il Già-stato si trova interpretato e “letto” dall’avvento di un Adesso radicalmente nuovo¹¹. Strappando dallo stigma con cui un ottimistico storicismo lo relega come reperto nello spazio del desueto, Borges riabilita l’anacronismo come paradigma di una poetica che si affranca dall’idea della modernità intesa come puro cambiamento, innovazione, dinamismo. Nei confronti dell’universo contingente dei margini in cui entrano in relazione molteplicità e singolarità, la memoria del *barrio* funge da antidoto alla frammentazione urbana, è invocazione di un ordine, di un tempo immutabile con cui arginare le illusioni del progresso, vuole contrastare il disordine della massificazione, il chiasso di una metropoli dinamica, plurilingue, progressiva, ascendente.

I margini di una città percorsa e lavorata dalla storia sono la topografia da cui muove lo sguardo decentrato di *Fervor de Buenos Aires* per esercitarsi nel

⁶ MELIS, ANTONIO, “Un Borges irritante e geniale”, Nota al testo in BORGES, J. L., *La misura...*, op. cit., p. 133.

⁷ BORGES, J. L., *La misura della mia speranza*, op. cit., p. 18.

⁸ MOLLOY, S., “Traducibilidad y malentendido: Borges y las ficciones de América Latina”, in ATTALA, D.; DELGADO, S.; LE MARC’HADOUR, R. (a cura di), *L’écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 22-23.

⁹ BORGES, J. L., “Barrio Norte”, *Cuaderno de San Martín* (1929), in *Obras Completas 1923-1949*, vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, 20ª ediz., p. 94.

¹⁰ YURKIEVIC, SAÏL, “Del anacronismo al simulacro”, in *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 288.

¹¹ Cfr. in proposito DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringheri, 2007, p. 169.

genere dell'autobiografia e dell'autoritratto¹². Il *flâneur* coniuga il vagabondare con lo spazio in cui esso si compie, traccia un ritratto indistinto di se stesso nell'*orilla*, "en esa materia indecisa" da cui scaturiscono il simulacro della città e la percezione della *nadería del yo*, come autopercezione di un sé evanescente sullo sfondo di una città in mutamento *desgraciadamente* reale. L'io peripatetico esce a camminare e a ricordare ("lo rememoro así") nella notte senza destino, in uno spazio incerto perché topograficamente immaginato per la fondazione mitica e per la verifica dell'inganno del tempo:

Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras invitaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediateces: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo.¹³

In questo territorio di confine – familiare e mitologico – Borges tesse la sua personale trama della letteratura argentina, nella lateralità periferica costruisce un'originalità che non allude al particolarismo locale, dispiega una libertà creativa che lo autorizza a riscrivere quanto è stato già stato scritto da altri, a riscattare l'anacronismo, a dare un'intonazione argentina alla sua letteratura. La struttura portante della poesia del Borges giovane è la versificazione spagnola. Nella prosa del Borges successivo la distanza che lo separa dalla storia che trascrive (come ad esempio nella *Historia universal de la infamia*, 1935) è immensa perché la sua poetica assume una connotazione impura, è un montaggio con cui la memoria rielabora fantasie infantili e sfida il lettore a guardare la patria da una nuova prospettiva, quella dei margini.

Lettore avido e scrittore che ricorda, Borges coltiva un'arte mnemonica e attiva la finzione. Come narrare dalla periferia del mondo, della cultura occidentale? Come narrare cioè in Argentina? Con la modalità della finzione con cui il racconto critica la stessa conoscenza che produce. Pierre Menard non vuole comporre un altro Chisciotte, ma *il* Chisciotte. Oppure affidandosi alle enumerazioni e alle classificazioni, ma con la consapevolezza che "[...] noto-

¹² PEZZONI, ENRIQUE, "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato", in *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 67-96.

¹³ BORGES, J. L., "Nueva refutación del tiempo", *Otras Inquisiciones* (1952), in *Obras Completas 1952-1972*, vol. II, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 142.

riamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”¹⁴. Nell’incertezza della congettura, applicabile sia all’universo che al discorso letterario, tutte le combinazioni sono possibili, l’enumerazione non è retta da alcun nesso grammaticale o sintattico, le serie infinite possono esistere solo in quanto *tradotte*, cioè immaginate da altri. Un personaggio come John Wilkins non le enuncia direttamente e perciò esse appaiono come illusioni, necessariamente incomplete. La tassonomia cinese è l’esempio dell’arbitrarietà classificatoria di un enciclopedista. Le enumerazioni manifestano una *eterotopia* che ne rivela la loro mostruosità e il loro fondarsi nel non-luogo del linguaggio che perturba e che “apre solo uno spazio impensabile”¹⁵.

Non serve qui ricordare quanto il celebre racconto *Funes el memorioso* (1942) sia una tragicomica parabola delle difficoltà della rappresentazione e della possibilità di rappresentare il tempo senza incorrere nell’aporia del suo protagonista: “el cronométrico Funes” invano si sforza di narrare realisticamente il tempo senza fare uso dell’ellissi, convinto com’è che la sua capacità mnemonica sia garanzia di ricostruzione veritiera dei fatti, della dimensione del tempo e non invece ostacolo insormontabile alla necessità di tagliare il continuum del tempo per ricomporlo, pensandolo e immaginandolo nella successione frammentaria del racconto¹⁶. Incapace di dimenticare e di selezionare il ricordo, Funes non riesce a raccontare. Instancabile catalogatore, “solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso” egli può soltanto organizzare “el inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo”¹⁷. Protagonista di questo immaginario teorema sulla memoria, è l’*orillero* Funes, il guappo di Fray Bentos che personifica una variante della marginalità sociale rioplatense, il cui catalogare finisce per essere portato via dalla corrente del fiume¹⁸.

Che i testi di Borges siano un costante e consapevole oscillare tra un centro e un margine, tra un questo e il suo doppio, un intero e un frammentario (come nel *Manuale di zoologia fantastica*), siano un testo passeggero e un luogo di transizione, è annunciato dai suoi testi di critica (il già citato *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*, *Inquisiciones*) e confermato dalle opere di finzione. Il continuo andirivieni tra la *scrittura* dell’altro e la propria, l’accostamento tra il vissuto di eroi sconosciuti e la citazione di autorità letterarie: è questa azione di decentramento straniante a strutturare le

¹⁴ BORGES, J. L., “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras Inquisiciones* (1952), in *Obras Completas 1952-1972*, op. cit., p. 86.

¹⁵ FOUCAULT, MICHEL, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1978, 2ª ediz., pp. 6-7.

¹⁶ BORGES, J. L., “Funes el memorioso”, *Ficciones* (1944), in *Obras Completas 1923-1949*, op. cit., pp. 485-490.

¹⁷ *Ibi*, p. 490.

¹⁸ MOLLOY, S., *Las letras de Borges...*, op. cit., p. 171.

trame borgesiane. Queste ultime proliferano su territori incerti, biografie controverse, destini eccentrici e marginali, immagini oblique e allusive come quella di Evaristo Carriego:

Esas borrosas imágenes suficientes de campo de a caballo, que son el fondo de toda conciencia argentina, no podía faltar en Carriego. En ellas hubiera querido vivir. Otras incidentales [...] eran, sin embargo, las que defenderían su memoria [...]. Ellas lo confiesan y aluden.¹⁹

Del resto un “dentro” e un “fuori”, un interno e un esterno sono il significante dello spazio della sua infanzia, la casa di famiglia con il suo limite da varcare, come scrive in apertura della assai poco convenzionale “biografia” dal titolo *Evaristo Carriego*:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. [...] ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío?²⁰

Con la doppia prospettiva della sua mobile finzione, Borges esce dalla dimora dell'infanzia animato dalla trasgressione del *flâneur* che guarda Buenos Aires da uno spazio ricordato e con un'erudizione libresca con cui costruire una lingua letteraria per la sua città. Quest'ultima, che nella sua duplice fondazione prefigura il destino di una città transitoria, ha bisogno di nominare se stessa per sapere che esiste, per inventarsi un passato. Non può esistere come manufatto architettonico, come luogo della percezione-riconoscimento identitario, con il semplice riferimento visuale alle vestigia del suo passato. Deve perciò essere verbalizzata e confermare la sua natura fantasmatica, per sfuggire allo stigma dell'immagine degradata, della copia fuori luogo, de-centrata, dell'Europa.

Attivare la memoria familiare è requisito dell'astrazione e dunque della finzione con cui istituire la lateralità autobiografica e letteraria de

La ciudad criolla que persiste en la ciudad moderna, la llanura pampeana que se refleja en el patio, en los cercos vivos del suburbio, en las

¹⁹ BORGES, J. L., *Evaristo Carriego* (1930), in *Obras Completas 1923-1949*, cit., p. 120.

²⁰ *Ibid.*, p. 101.

calles “sin vereda de enfrente”, es decir las calles que tocan la pampa y se pierden en la extensión de un paisaje familiar.²¹

Nell'incessante andirivieni della memoria e della scrittura, il testo *Evaristo Carriego* è il luogo dell'*encuentro* e del *desencuentro* tra il poeta sempre vestito di nero della zona periferica di Palermo (“entonces unos vagos terrenos anegadizos a espaldas de la patria”) e il biografo che lo ricrea sulla pagina affidandosi al gioco tra il ricordo e l'invenzione del ricordo, al registro non scritto del *barrio*, a frammenti svalorizzati delle *orillas*, dove “resiste “la miseria gringa del barrio” e il termine “[...] *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar [...]”²².

Dalla incerta topografia entro cui le gesta di Carriego prendono forma nasce il racconto con cui il narratore, già adulto, si riappropria di una personalità della sua infanzia a Palermo, varcando metaforicamente l'inferriata della casa familiare. Non senza dimenticare che la finzione borgesiana è tutta iscritta nel paradosso della biografia: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un terecero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”²³. L'innocente proposito della biografia non è meno inquietante di quello che presiede alla finzione: che un autore (un testo) voglia risvegliare in un altro (in un lettore, in un altro testo) che dialoga con esso ricordi che non appartengono che a una terza persona (un terzo che non partecipa a questo dialogo) è inequivocabilmente un paradosso. L'irruzione di scrittori locali e di amici e coetanei nel sistema referenziale borgesiano e il loro alternarsi con citazioni erudite di scrittori e testi di letterature europee trasforma l'erudizione nel grimaldello con cui scardinare una lettura convenzionale della sua letteratura, permette di rompere la banalità della rievocazione nostalgica e delle convenzioni retoriche, riunendo, illusoriamente e per un momento, l'autore che cita, l'autore citato e il lettore. Citare irrispettosamente serve a caricaturizzare e provoca *distanziamento*. Vuole significare quanto la scrittura sia puro artificio, che il lettore è nella letteratura, nella finzione della letteratura che esiste perché lavora su materiali incerti, su scenari evanescenti al limite delle *orillas*.

Negli anni Venti in Argentina si guarda alla marginalità urbana in modo nuovo. Dopo che il romanzo *costumbrista* ha reso visibili poveri e marginali con la rappresentazione di “scene” di colore locale, le *orillas* non sono più il luogo letterario degli *altri*. Topografia reale della città, le *orillas* sono di nuo-

²¹ SARLO, BEATRIZ, “Orillero y ultraísta (1999)”, in *Escritos sobre literatura argentina*, a cura di Sylvia Sáitla, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 150.

²² BORGES, J. L., *Evaristo Carriego*, op. cit., p. 105 e 109.

²³ *Ibid.*, p. 113.

vo materia di finzione perché sono pensate come spazi culturali, referente letterario in ragione delle loro caratteristiche estetiche e ideologiche²⁴. Si può scegliere da che punto di vista guardare i sobborghi: possono essere un mondo dal tempo atopico, avulso dallo spazio e perpetuato dall'elaborazione del ricordo, o oggetto della rappresentazione realista in quanto scena del crimine come nella narrativa di Roberto Arlt. O possono condensare una biografia – come quella di Evaristo Carriego – che strappa l'ideologema *las orillas* dal dominio esclusivo del tango e della marginalità sociale e lo risemantizza scardinando letture convenzionali.

La biografia di Carriego è una finzione che costruisce un *yo* universalizzando uno scenario in cui due o tre eventi significativi possono dar corpo a una biografia e tessere la trama di un destino al *margin*e della pampa, nell'incerto e discontinuo tracciato urbanistico. La rievocazione borgesiana non è – al contrario di quel che fa il *Fausto* di Estanislao del Campo – rivelazione-descrizione di uno scenario di fondo. Il *distanziamento* di Borges è più complesso perché

La irrealidad de las *orillas* es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos, de la propensión de sus hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros.²⁵

Nell'incerta configurazione delle *orillas*, Carriego ha creato la sua opera e la *flânerie* di Borges consegna alla finzione un'allusione culturale che fonda una tradizione con il ricorso a un fecondo ibridismo.

²⁴ SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 180.

²⁵ BORGES, J. L., *Evaristo Carriego*, op. cit., p. 141.

EL OPERADOR *AHÍ* EN EL SISTEMA DE LA LENGUA Y EN EL DISCURSO

Introducción

El objetivo del presente trabajo es estudiar algunos usos del operador *ahí* propios del registro coloquial que hasta ahora no han sido particularmente descritos por la gramática. Se pasará revista, en primer lugar, a las principales propiedades que caracteriza a la clase de palabras dentro de la cual el operador *ahí* ha sido incluido: los adverbios; paso seguido se repasarán los rasgos que distinguen a este operador de los otros elementos de ese paradigma; a continuación, y a partir de una serie de ejemplos concretos tomados de un corpus¹ o recogidos personalmente de boca de hablantes nativos, se describirán algunos usos de *ahí* que no han sido tratados por la gramática con el fin de determinar su función y significado a nivel del discurso.

El operador ahí en el sistema de la lengua

El adverbio *ahí* se incluye en un paradigma formado por los operadores *aquí*, *ahí* y *allí*, que a su vez se puede relacionar con otros dos paradigmas del sistema, el de los pronombres personales y el de los demostrativos, con los cuales comparte un esquema tripartito, como se muestra en el siguiente cuadro:

¹ La mayoría de los ejemplos del presente trabajo están tomados de Davies, Mark. *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*. disponible en la red en: <http://www.corpusdelespanol.org>. y están señalados como 'corpus' y pertenecen a variedades diatópicas del habla culta de Bogotá, Buenos Aires y Caracas; otros han sido tomados de las novelas *La Orfandad* de Silvia Iparaguirre, Buenos Aires, Alfaguara, 2010 y *Necropolis*, de Santiago Gamboa, Madrid, Grupo editorial Norma, 2010; por último, algunos han sido recogidos por el autor de este trabajo directamente de hablantes nativos rioplatenses, zona litoral.

1)

pronombres personales	1era persona yo / nosotros	2da persona tú / vosotros	3era persona él / ella / ellos/ellas
adverbios de lugar	<i>aquí</i>	<i>abí</i>	<i>allí</i>
Demostrativos	<i>este</i>	<i>ese</i>	<i>aquel</i>

Como se lee en la tercera columna del cuadro, existe una afinidad entre el adverbio *abí*, la segunda persona del discurso y el demostrativo *ese*. En efecto, las gramáticas, atribuían a este adverbio la propiedad de señalar un lugar cercano al destinatario del mensaje, propiedad compartida con el demostrativo *ese*. Existen otras explicaciones acerca del valor de estos operadores: una de ellas se vale de un esquema de tres círculos concéntricos correspondientes a los adverbios *aquí*, *abí* y *allí*, que se van alejando respectivamente del centro deíctico de la primera persona señalando un espacio cuya extensión la determina el emisor en cada caso².

El uso de la lengua muy a menudo no refleja estas explicaciones que relacionan el ámbito designado por adverbios y demostrativos con el de las personas del discurso; cada vez más se verifica una tendencia a neutralizar los valores de *abí* y *allí*, como también los de *ese* y *aquel*. A pesar de esto, la frecuencia de uso del operador *abí* sigue siendo alta, ya que adopta, en cambio, nuevos valores en el discurso, como se verá más adelante.

El operador que nos ocupa ha sido catalogado dentro de la clase de los adverbios y dentro de ésta, con criterio semántico, ha sido etiquetado como 'adverbio de lugar', denominación bastante reductiva ya que, como se verá más adelante, se registran normalmente usos de este operador con interpretación temporal y, en algunos casos, nocional³. Otra taxonomía, elaborada a partir de criterios más funcionales incluye *abí* en el paradigma de los llamados adverbios demostrativos o deícticos, ya que su uso, como los demostrati-

² Véase: EGUREN, LUIS, "Pronombres y adverbios demostrativos. La relaciones deícticas" en: BOSQUE, IGNACIO. Y DEMONTI, VIOLETA; *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 1999, p. 940; también: HERNÁNDEZ ALONSO, CÉSAR, *Gramática Funcional del Español*, Madrid, Gredos, 1984, p. 640.

³ Menos frecuente que la transposición a valores temporales es la de valor de tipo que podríamos llamar nocional, en el cual *abí* funciona como anáfora de una proposición que, desde el punto de vista de la teoría de la argumentación, puede ser un argumento o una conclusión en discursos de tipo argumentativo, en discusiones, etc. Expresiones como: *Abí quería yo llegar*, el adverbio no tiene valor locativo ni temporal sino que alude a algo que acaba de decir alguien para poner de manifiesto la pertinencia de lo dicho; con ese mismo sentido se usan: *abí voy*, *abí está*, *abí está el asunto*; expresiones que pueden parafrasearse con el demostrativo neutro *eso*, equivalente, como todo pronombre neutro, a una proposición.

vos nominales, es claramente ‘mostrativo’; es decir, su interpretación depende del lugar y del momento de la enunciación. Estos adverbios demostrativos comparten algunas propiedades con la clase del nombre; éstas son: a) funcionan como término de preposición (2); b) pueden ser focalizados por estructuras hendidas o ecuacionales (3); c) admiten también ser focalizados por adverbios como *justamente*, *precisamente*, *proprio*, etc, y por el operador *mismo* (4); d) morfológicamente, pueden recibir sufijación apreciativa (5):

- 2) *hacia abí; para abí; desde abí*
- 3) *Es abí donde me gustaría trabajar.*
- 4) *Lo tienes abí mismo.*
- 5) *abícito*

Sintácticamente, el operador *abí* funciona como complemento verbal de tipo circunstancial o aditamento (6 y 7), como complemento verbal semánticamente seleccionado (8) y como complemento extraoracional (9):

- 6) *Mira abí, cerca de tu pie.*
- 7) *Y quieren celebrar la ceremonia abí mismo, en la casa.*
- 8) *El paquete puedes dejarlo abí.*
- 9) *Abí, todos los días llueve.*

Abí puede aparecer también en función apositiva contiguo a otro operador de esta categoría como *delante*, *debajo*, *cerca*, etc. (10 y 11), o a sintagmas preposicionales locativos (12), en ambos casos con valor explicativo:

- 10) *¿No has visto si he dejado las gafas abí, encima de la mesilla?*
- 11) *Abí, cerca de tu pie hay una aguja.*
- 12) *Abí, en ese cajón están los documentos que buscas.*

En estos ejemplos, la pausa (representada por la coma) deja en claro la función apositiva, aunque pueden recogerse también ejemplos que no presentan esta interrupción entonacional dando lugar a construcciones en las que, según Suñer “no queda claro que se trate de aposición explicativa”⁴.

Como ocurre también con otros adverbios, aunque no sea una propiedad constante de esta clase de palabras, *abí* puede aparecer como complemento

⁴ SUÑER GRATAÇÓS, AVIEL-LINA, “La aposición y otras relaciones de predicción en el sintagma nominal”, en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española* Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 543.

de un nombre⁵. Desde un punto de vista gramatical normativo esto se justifica sólo en los casos en que el nombre presente argumentos locativos en su significado léxico, como en los siguientes ejemplos⁶:

13) *Su llegada abí; su colocación abí; el abí alcalde; el abí representante*

En cambio, no forman parte de la norma de prestigio peninsular otras construcciones semejantes con nombres que carecen de argumento locativo⁷:

14) **Pásame la silla abí.*

15) **Ha llegado un señor abí que pregunta por Ud.*

Se puede advertir que los ejemplos de (13) presentan una regla diferente de la que rige los ejemplos de (14 y 15). En los casos que *abí* es argumento locativo del nombre que acompaña, va en posición pospuesta si éste es nombre de verbal, y pospuesta si es de otro tipo. En ambos casos la inversión de los operadores resulta inaceptable:

16) **Su abí llegada; *su abí colocación;*

17) **esa abí silla; *ese abí señor; *esos abí papeles.*

*El operador **abí** como deíctico*

Tanto los pronombres personales, como los demostrativos y estos adverbios de lugar comparten la propiedad de funcionar como deícticos, es decir, como palabra caracterizada por tener significado ocasional en dependencia con las coordenadas personales y espacio temporales del discurso. De acuerdo con su significado original, *abí* está relacionado con la deixis espacial o de lugar, la cual, como ya se ha dicho, toma como punto de referencia, o al ha-

⁵ El adverbio *ya*, por ejemplo, puede aparecer acompañado por un sustantivo, como en: “Tu corazón, ya terciopelo ajado...”, de la famosa *Elegía* de Miguel Hernández.

⁶ “(...) los adverbios sólo son apropiados en el SN cuando el sustantivo designa predicados –generalmente de persona– cuyo significado está específicamente vinculado a un estado temporal, como ocurre con las ocupaciones, cargos, actividades u otras atribuciones que llevan asociados límites cronológicos” (BOSQUE, IGNACIO, *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 143).

⁷ Cuando el sustantivo está determinado por un demostrativo, la construcción resulta más aceptable e, incluso, es de uso frecuente en el habla coloquial de algunas variedades diatópicas americanas: *esa silla abí; ese señor abí, esos papeles abí*. La normativa, en cambio, prefiere las formas: *esa silla de abí; ese señor de abí, esos papeles de abí*.

blante, sobre la base de la oposición ‘cercanía’/ ‘lejanía’, o al receptor, indicando un lugar cercano a éste. En el enunciado:

18) *-Mira ahí, por ese lado...no debe de haber caído tan lejos.*

ahí está señalando, deícticamente, un sitio que se encuentra en el espacio comunicativo, cerca del interlocutor, pero la señalación del referente puede estar apoyada por un gesto, y según este gesto cambie, la referencia también cambiará. En efecto, *ahí* pertenece a los deícticos llamados ‘opacos o incompletos’, ya que para individualizar el referente se apoyan en un gesto y, como ya se ha dicho, cambiando el gesto, cambia el referente⁸.

Como sucede con otros deícticos, *ahí* también puede hacer referencia a una entidad que no está presente en el ámbito concreto de la comunicación; se trata de la llamada deíxis “en ausencia o evocadora”, como se ejemplifica en (19)

19) *- Julio debe de estar por ahí, llámalo al móvil.*

En este caso, los valores de *ahí* como deíctico “en ausencia” juega sobre el contraste cercanía/lejanía reinterpretado en tal caso como implicación emocional, de empatía o no, despectivo o de aprecio, según la colocación que ocupa en el discurso, y/o algunos rasgos prosódicos modalizantes.

Por último, este operador, como sucede con otros adverbios y pronombres deícticos, puede funcionar también como anáfora, como se ejemplifica en (20):

20) *- He mirado en tu cuarto, pero ahí no está.*

En este ejemplo *ahí* no está señalando un referente presente en el contexto comunicativo, tampoco tiene valor evocador, ya que está aludiendo a un término anterior del discurso; en efecto, es correferencial con el sustantivo *cuarto*; esta función de correferencialidad es la que, precisamente, caracteriza a la anáfora.

En resumen, *ahí*, como deíctico pertenece a la clase de los deícticos opacos, puede señalar referentes tanto en presencia como en ausencia con respecto al acto concreto de la enunciación y en ciertos casos se comporta también con valor anafórico. Estas propiedades dan a dicho operador una cierta

⁸ Por oposición, los deícticos transparentes o completos, contienen en sí todos los rasgos pertinentes para reconocer el referente, y aunque vayan acompañados por un gesto, si éste cambia, el referente sigue siendo el mismo. Ejemplos de deícticos transparentes son los pronombres personales *yo* y *tú* y los temporales *ayer*, *mañana*, etc.

flexibilidad expresiva que le permite asumir una serie de significados y valores discursivos diversos de los que canónicamente le ha atribuido la gramática.

Abí *deíctico de lugar*

Ahora bien, en el uso concreto de la lengua, y dentro de algunas variedades diatópicas y diastráticas, se advierte una tendencia a simplificar la oposición tripartita referida en el cuadro (1) y a neutralizar los valores locativos de *abí* y *allí*⁹, prefiriendo el uso de este último mientras que *abí* tiende a emplearse mayormente en ciertas formas lexicalizadas y en los llamados ‘usos expletivos’.

Se han encontrado enunciados tomados de un corpus de mensajes reales pertenecientes a hablantes cultos de la variedad diatópica americana un uso de *abí* cuya interpretación puede oscilar entre un empleo gramatical o un uso expletivo:

- 21) *Menos mal que yo **abí** en la billetera no tenía la boleta de lo que habíamos pagado, sino que la tenía en otra parte de la cartera.*
- 22) *Y entonces entraron **abí** a la casa y los ataron y les robaron todo lo que se les dio la gana.*
- 23) *A este chico lo conocí **abí** en la acción católica.*

Analizando sintácticamente esas construcciones se comprueba que, distribucionalmente, *abí* precede a un sintagma preposicional con el que es correlacional; en consecuencia, podría pensarse que se trata de construcciones apositivas como las ejemplificadas en (10-12); sin embargo, como no existe pausa entre el adverbio y el sintagma preposicional, cabe preguntarse si se puede hablar de un uso apositivo del sintagma preposicional o si, en cambio, como ya se ha adelantado se trata de un uso expletivo. Es posible observar que si se quita el adverbio, la estructura oracional y el significado de la misma quedan intactos:

- 24) *Menos mal que yo $\emptyset$ en la billetera no tenía la boleta de lo que habíamos pagado, sino que la tenía en otra parte de la cartera.*

⁹ De la misma manera, también los pronombres demostrativos *ese* y *aquel* se neutralizan en función deíctica, en este caso a favor del pronombre de segunda persona; *aquel* queda así relegado a expresiones donde se quiere marcar un contraste : - *No, ésos no; dème aquéllos*; o se quiere subrayar la idea de lejanía con respecto a los hablantes: - *¿Te acuerdas de aquel pueblito que visitamos hace años con Marichú?*

25) *Y entonces entraron ø a la casa y los ataron y les robaron todo lo que se les dio la gana.*

26) *A este chico lo conocí ø en la acción católica.*

El contraste entre los enunciados (21-23) y (24-26) pone de relieve, sin embargo, valores expresivos diferentes. En (21-23) la presencia de *abí* está indicando un referente que se interpreta como ya conocido por el interlocutor, o que el hablante presenta como si fuera conocido: los lugares referidos por la construcción locativa (la billetera, la casa, la sede de la acción católica) se interpretan, gracias a la déixis adverbial, como reconocibles, familiares; esta interpretación, en cambio, no se desprende de los enunciados (24-26).

Hay algunos particulares que impiden asimilar estos ejemplos con los que se analizaron más arriba (10-12), es decir, como simples estructuras adverbiales apositivas. En primer lugar, como ya se ha dicho, la ausencia de pausa entre *abí* y la expresión locativa que hay en unos casos y en otros no; además, desde el punto de vista del discurso, los ejemplos de (10-12) son enunciados de tipo perlocutivo, es decir, que implican al interlocutor; los de (21-23), en cambio, son de tipo referencial narrativo; en los ejemplos (10-12) el adverbio funciona como deíctico “en presencia” del referente, por consiguiente es un deíctico propiamente dicho; en los otros ejemplos, en cambio, *abí* tiene valor emotivo, evocador, ya que el referente está ausente.

Todas estas diferencias hacen que el operador *abí* del primer grupo de ejemplos contraste con el del *abí* del segundo grupo. La diferencia más relevante consiste en que, en estos últimos, el adverbio demostrativo *abí* modaliza el discurso presentando los referentes como ya conocidos, reforzando así el valor de los artículos determinados del sintagma nominal término de la preposición. Que esta interpretación sea acertada lo confirman, además de la opinión recogida entre hablantes nativos de español, algunos rasgos propios de este operador: pudiendo funcionar como anáfora, su presencia en el discurso ‘evoca’ una correferencia y puede otorgar al elemento que le sigue el carácter de cosa ya mencionada, ya conocida.

Abí deíctico temporal

El desplazamiento, o como le llama Carbonero Cano, la “transposición”¹⁰, de la déixis espacial a la temporal es un fenómeno conocido y frecuente en el sistema lingüístico¹¹. Desde un punto de vista cognitivo, espacio y tiempo son

¹⁰ CARBONERO CANO, PEDRO, *Déixis espacial y temporal en el sistema lingüístico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979.

¹¹ Esto se advierte con los demostrativos, los adverbios de lugar como *adelante*, en expre-

dimensiones interdependientes y, de la misma manera que el *aquí* de la comunicación (el lugar que ocupa el hablante) es el punto de referencia de la déixis espacial, el *ahora* de la enunciación es el enclave de la déixis temporal. Los demás elementos del paradigma giran alrededor de éstos: temporalmente *ahí* y *allí* indican ‘otro momento’ – pasado o futuro – usados ya sea déictica como anafóricamente. Los ejemplos pueden ser muchos, veamos algunos:

- 27) *Bueno, es la cosa más terrible. Yo hasta **ahí** había estado sumamente serena, había contestado todo muy bien.*
- 28) *Pero ese edificio... como posteriormente pasa con la Tour Eiffel, fueron sumamente atacados... y **ahí** empieza un poco de problemas, ¿no?*
- 29) *Mire, cuando empecé a dar clases con él, yo estaba aterrado, casi no podía articular palabra; y me pasé así varios meses, pero cuando llegué a conocerlo me di cuenta de que era un hombre muy afable, ¡y tímido en el fondo! A partir de **ahí** todo fue sobre ruedas.*

El uso de *ahí* con valor temporal se verifica siempre ‘en ausencia’ ya que para expresar el presente de la enunciación sólo es válido el déictico temporal *ahora*; *ahí* expresa siempre ‘otro’ momento, por consiguiente referirá un momento evocado en el enunciado y no es, por lo tanto, el de la enunciación.

Es *entonces*, adverbio temporal que supone un punto cronológico distanciado del momento de la enunciación y orientado tanto al pasado como al futuro, el equivalente de *ahí* en estos enunciados. Como dice María Moliner: “Alude a un tiempo determinado por algo que se acaba de decir o ya sabido por el que escucha”. Los adverbios *ahí* y *entonces* comparten, en efecto, una serie de propiedades: ambos son déicticos, ambos se desempeñan como déicticos “opacos” y ambos cumplen también función anafórica dentro del discurso. Además, *entonces* puede estar orientado hacia el pasado o el futuro, o sea que no posee un valor temporal fijo; pero, como *ahí* con valor temporal, no puede indicar el presente de la enunciación. En síntesis, en los contextos de (27-29) *ahí* adquiere un valor temporal equivalente al del adverbio *entonces* o al sintagma preposicional *en ese momento*, como se demuestra a continuación, substituyéndolo por dichas expresiones temporales:

- 30) *Bueno, es la cosa más terrible. Yo hasta **entonces** / **ese momento** había estado sumamente serena, había contestado todo muy bien.*

siones como: - *de aquí en adelante*; incluso, en las preposiciones, donde esto resulta más que evidente; para poner un ejemplo, el valor locativo de la construcción correlativa *desde...hasta* tiene su equivalente temporal, refiriendo el inicio y la fin de un arco temporal en enunciados como: *Las tiendas están abiertas desde las 9 hasta las 19,30.*

- 31) *Pero ese edificio... como posteriormente pasa con la Tour Eiffel, fueron sumamente atacados... y **entonces** / **en ese momento** empieza un poco de problemas, ¿no?*
- 32) *Mire, cuando empecé a dar clases con él, yo estaba aterrado, casi no podía articular palabra: y me pasé así varios meses, pero cuando llegué a conocerlo me di cuenta de que era un hombre muy afable, ¡y tímido en el fondo! A partir de **entonces** / **ese momento** todo fue sobre ruedas.*

Otra prueba más que se puede añadir a ésta es que, focalizando un *abí* con interpretación temporal mediante construcción ecuativa como en (33.a), el relativo pertinente es *cuando* (33.b), y no *donde* (33.c), lo que evidencia más aún el valor temporal de su antecedente:

- 33) a.- *Vi que Rubén había llegado solo y **abí** me di cuenta de que había pasado algo.*
 b.- *Vi que Rubén había llegado solo y fue abí cuando me di cuenta de que había pasado algo.*
 c.- *# Vi que Rubén había llegado solo y fue abí donde me di cuenta de que había pasado algo.*

Además, el índice de uso de estas estructuras con *abí* focalizado es realmente alto en la praxis comunicativa del español. Vaya como muestra algunos ejemplos tomados del corpus:

- 34) *Es decir el esquí no se sale si no es... eh... automático y **abí** generalmente **es cuando** ocurren las roturas... roturas de... rupturas de piernas*
- 35) *(...) avancé hasta llegar a ser asistente de dirección y luego director de programas y **abí** es... **fue cuando** se me produjo un... eh... una gran confusión en mi camino.*
- 36) *Ellos me respondieron que no podían hacer nada porque la comunicación se había perdido. **Abí fue cuando** tomé la decisión de yo mismo ir a rescatar a mi hijo.*

Dos citas de Silvia Iparaguirre confirman también el significado temporal de *abí*: en (37) recibe un sintagma preposicional con significado temporal como aposición; en (38) aparece coordinado al adverbio temporal *después*:

- 37) *"Yo sentía el oscuro aire del mar en la cara (...) y los sonidos de la orquesta que estaba por empezar a tocar y abí, en ese momento, sentí una felicidad desconocida, dolorosa."*
- 38) *"De Martín no supimos nada. Dijeron que se había resistido. No se sabe si murió abí o después."*

Abí con valor temporal aspectual

Existe otro uso en que el operador *abí* presenta un valor temporal afín al del adverbio aspectual o adverbio de fase *ya* que hasta el momento no ha merecido comentarios; he aquí unos ejemplos recogidos de hablantes rioplatenses:

39) - *¿La cuchara? Sí, abí se la traigo.*

40) - *Un momento, abí voy.*

41) - *¿Estás listo?*

- *Sí, sí, abí salgo.*

Un uso de *abí* equivalente a *ya* se ha detectado también en la novela del colombiano Santiago Gamboa, *Necrópolis*:

42) (...) *y dijo, venga, sigamos hasta esa fuente de allá que abí le voy contando.* (p.152)

Este uso temporal de *abí* es diferente del señalado en (27-29); en efecto, no permite la sustitución por *entonces* ni por *en ese momento*:

43) - *¿La cuchara? Sí, *entonces/en ese momento se la traigo.*

44) - *Un momento, *entonces/en ese momento voy.*

45) - *¿Estás listo?*

- *Sí, sí, *entonces/en ese momento salgo.*

46) *venga, sigamos hasta esa fuente de allá que *entonces /en ese momento le voy contando.*

Ni tampoco permite la focalización con estructura ecuativa:

47) - *¿La cuchara? Sí, # es abí cuando se la traigo.*

48) - *Un momento, # es abí cuando voy.*

49) - *¿Estás listo?*

- *Sí, sí, # es abí cuando salgo.*

50) (...) *venga, sigamos hasta esa fuente de allá que # abí es cuando le voy contando.*

En todos estos enunciados se advierte un valor semejante al de uno de los valores del adverbio aspectual *ya*, de hecho, la sustitución de *abí* por este otro adverbio no altera ni la gramaticalidad ni el efecto perlocutivo del enunciado:

51) - *¿La cuchara? Sí, ya se la traigo.*

52) - *Un momento, ya voy.*

53) - *¿Estás listo?*

- *Sí, sí, ya salgo.*

54) (...) *venga, sigamos hasta esa fuente de allá que ya le voy contando.*

El adverbio *ya* registra en español dos usos diferentes: como adverbio modalizante, orientado hacia un futuro, con valor aspectual incoativo que indica que algo se va a realizar inmediatamente, precisamente análogo al que se ha señalado para *abí* en (39-41). Este uso de *ya* es grosso modo equivalente al adverbio temporal *enseguida*¹²:

55) - *¿La cuchara? Sí, enseguida se la traigo.*

56) - *Un momento, enseguida voy.*

57) - *¿Estás listo?*

- *Sí, sí, enseguida salgo.*

58) (...) *venga, sigamos hasta esa fuente de allá que enseguida le voy contando.*

En el otro uso de *ya*, éste se presenta como adverbio de fase propiamente dicho, orientado hacia el pasado, con valor aspectual resultativo, que indica que un hecho que se esperaba que se verificase se ha verificado:

59) *Ya han llegado los viajeros.*

Cabe preguntarse, pues, si *abí* puede ser equivalente también a *ya* con valor aspectual resultativo. Una de las pruebas que se ha aplicado hasta ahora es la de la sustitución, se procederá a sustituir el adverbio *ya* por nuestro operador:

60) *Abí han llegado los viajeros.*

En principio, la oración resulta gramatical; es más, resulta 'normal' en el sentido que le otorga Coseriu a este término. Sin embargo, aunque la interpretación de que un hecho que se esperaba que se verificase se ha verificado, se desprende de este enunciado, no resulta claro el significado temporal de *abí*; bien podría tratarse de un locativo. De hecho, la sustitución de *abí* por *entonces*, por *en ese momento*, o por *enseguida*, expresiones con valor tem-

¹² Kany, en su libro *Sintaxis Hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1994; ya había señalado este uso de *abí* equivalente a *enseguida*: "Como adverbio de tiempo, *abí* se emplea en el habla popular de algunas regiones en el sentido de *pronto*, *en seguida*" (p. 321).

poral en las que se había reconocido cierta analogía con *abí*, da enunciados que no resultan equivalentes a (60):

61) # *Entonces* / **en ese momento* / # *enseguida han llegado los viajeros*.

Un análisis más detenido advierte que la interpretación posible en (60) de que la llegada de los viajeros era esperada se desprende, no del operador *abí*, sino del valor temático propio del artículo definido en el sujeto de la oración; basta cambiar el artículo definido por uno indefinido y la suposición se anula:

62) *Abí han llegado unos viajeros*.

Lo cual deja patente que *abí* no es equivalente a *ya* en este contexto y que la interpretación más o menos semejante es pura coincidencia, producto de otros operadores.

En conclusión, se ha encontrado que en el discurso coloquial se verifica un uso del operador *abí* equivalente al adverbio *ya* cuando desempeña función modalizante, es decir: como adverbio temporal orientado hacia un futuro y valor aspectual incoativo que indica que algo se va a realizar inmediatamente. En cambio, no presenta ninguna equivalencia con *ya* como adverbio de fase, orientado hacia el pasado, con valor aspectual resultativo, que indica que un hecho que se esperaba que se verificase se ha verificado.

ELIDE PITTARELLO

CON GLI OCCHI DI LORCA, BUÑUEL E DALÍ

0. Lorca, Buñuel, Dalí: la mia riflessione su tre autori che sono oggetto di culto parte proprio dalla loro notorietà. C'è ancora qualcosa da dire? E se sì, a che titolo? Faccio una prova, restringendo l'indagine agli anni venti, la decade in cui il loro talento si plasma al fuoco delle avanguardie che fanno a pezzi canoni, generi, linguaggi e comportamenti chiamati tradizione. Lorca, Buñel e Dalí esplorano più campi espressivi, assumono ruoli trasversali. Ogni loro gesto è iconoclasta e ludico. Ogni loro esperimento attiva contro i "putrefactos" il riso di esclusione¹. Tutte cose note, eppure difficili da contenere in una retrospettiva storica ordinata: per intenderci, quella che connette cause ed effetti in un discorrere coerente. Dando per scontato che nessuna indagine storica può mai dirsi conclusa, ritengo che un approccio come quello che proponeva Walter Benjamin permetta di rilevare aspetti marginali dalle conseguenze interessanti. Com'è noto, Benjamin si servì di un acquerello per comunicare la sua idea di storia "a contropelo", quella che vede nel passato non la successione ordinata dei fatti, ma un anacronismo dalle temporalità stratificate:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente

¹ SANTOS TORROELLA, RAFAEL, "Los putrefactos" de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.²

Dal punto di vista semiotico ecco un esempio di “trasduzione”, termine che indica il passaggio da un sistema di segni a un altro e il mutamento di senso che ne deriva. Il tradimento è inevitabile perché fra i due sistemi non c'è corrispondenza simmetrica. Più povero o più ricco, il risultato è sempre dialettico, anche quando esista una condivisione dell'universo semantico e del piano retorico³. Dialettica è anche la principale qualità che Benjamin attribuisce all'immagine, la quale rompe l'ordine del discorso storiografico. Rispetto alla sua progressione, l'immagine porta alla ribalta un paradigma di significati, è sovra-determinata, non è lineare ma vorticoso. Fatte queste premesse, fisso un punto di partenza per retrocedere nel passato, smontando e rimontando alcuni dettagli consolidati delle figure di Lorca, Buñuel e Dalí negli anni venti. Limite la mia indagine al ritratto, una delle grandi sfide delle avanguardie, perché è nel volto che ben si coglie l'implosione del soggetto a partire dalla crisi epistemologica inaugurata da Nietzsche e Freud.

1. Comincio dal più noto autoritratto di Lorca a New York, l'unico che rappresenta anche il contesto della metropoli. Per limiti editoriali non è possibile riprodurre tutte le immagini cui farò riferimento, ma questa e le successive sono visibili anche nella rete⁴. L'autoritratto di Lorca è un disegno denso di rimandi testuali e iconografici, in cui non si rispettano né la verosimiglianza prospettica, né le proporzioni dei referenti. Diviso a metà, il disegno presenta nella parte inferiore (e l'ubicazione ha il suo peso) un grande volto ovoidale, privo di quasi tutti i lineamenti eccetto le fessure vuote degli occhi, le sopracciglia folte e arcuate, tre spicchi di luna e piccole mani all'estremità di lunghi fili volanti. Mani anche per il disegno? Della sua mano lanciata nell'impresa grafica Lorca scrive al critico catalano Sebastià Gash, il 2 settembre 1927. Sono passati due mesi dalla sua prima mostra di disegni, presso le Galerías Dalmau a Barcellona:

Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba la mano a la tierra virgen y la mano junto

² BENJAMIN, WALTER, “Tesi di filosofia della storia”, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 80.

³ FABBRI, PAOLO, “Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile”, *Il Verri*, 33, gennaio 2007, pp. 10-11.

⁴ Per tutti i disegni citati faccio riferimento allo studio e alla catalogazione di HERNÁNDEZ, MARIO, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress / Grupo Tabacalera – Fundación Federico García Lorca, 1990.

con mi corazón me traía los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volvía a lanzar mi mano, y así, con muchos elementos, escogía los característicos del asunto o los más bellos e inexplicables, y componía mi dibujo. [...] Unos dibujos salen así, como las metáforas más bellas, y otros buscándolos en el sitio *donde se sabe de seguro* que están. Es una pesca. Unas veces entra el pez sólo en el canastillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para conseguirlo. El anzuelo se llama *realidad*. Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión.⁵

Adesso torniamo all'autoritratto di New York e confrontiamolo con qualche fotografia di Lorca, magari un primo piano che ci dia la conferma che sono stati salvati dei tratti somatici. In effetti si riconoscono la forma della testa, le sopracciglia folte e arcuate, la presenza di nei o "lunares" che, per effetto di una originale trasduzione d'autore, diventano delle piccole lune. Rispetto al disegno, il ritratto della foto certifica che quel volto è stato davvero, ma esso è molto di più di un documento da sottoporre a quello che Roland Barthes definisce lo *studium*, un'analisi sia storica che tecnica sempre codificata. Se scegliamo una foto di Lorca ventenne, per esempio il primo piano in cui sfoggia un romantico papillon, oppure quella in cui è seduto compostamente su una poltroncina e poggia una mano sulla guancia – entrambe eseguite da un professionista: sono pose datate, tipiche di una classe sociale agiata e di provincia – c'è sempre un dettaglio che inquieta. Lorca è giovanissimo, la sua espressione seria contiene a stento l'entusiasmo, i suoi famosi occhi neri guardano in macchina e dunque guardano anche noi che lo stiamo guardando. Se ne siamo colpiti, magari commossi, significa che è in atto ciò che Barthes ha chiamato il *punctum* della foto, "quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)"⁶. C'è del pathos nello sguardo acceso e fresco di Lorca, ma è il nostro sentire che glielo attribuisce. Poiché ci è nota la sua fine violenta, una morte tante volte anticipata in modo inconsapevole e dunque tragico nelle sue opere, questa foto produce il paradosso temporale di un futuro anteriore che si incunea fra il nostro presente e l'istante remoto fissato dallo scatto. In quello sguardo così profondo è latente anche l'assassinio che lo spegnerà. Citando ancora Barthes, siamo turbati "per una catastrofe che è già accaduta"⁷. È questa una "ineluttabile modalità del visibile", citazione dall'*Ulisse* di Joyce con cui Georges Didi-Huberman classifica lo sgomento che può causare l'atto del

⁵ LORCA GARCÍA, FEDERICO, "A Sebastià Gasch" [Granada 2 de septiembre de 1927], in «Correspondencia 1910-1936», *Obras Completas III. Prosa*, Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1997, pp. 1025. Il corsivo è dell'autore.

⁶ BARTHES, ROLAND, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

vedere in certe condizioni. Con questa frase Dedalus si riferisce allo sguardo supplice della madre moribonda, alle tinte e agli umori che appaiono sul suo volto nel momento del trapasso. Da allora in poi la visione del figlio resta invisiata in quell'esperienza, lo spettacolo del mondo si contagia cromaticamente dello spettacolo di quella morte. Il sintomo è al lavoro, dato che "la modalit  du visible devient in luctable – c'est- -dire vou e   une question d' tre – quand voir, c'est sentir que quelque chose in luctablement nous  chappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est l "⁸.

Da queste premesse non c'  dubbio che Lorca abbia sempre impresso al visibile la marca dell'ineluttabile, ma se ora torniamo al disegno constateremo che non   pi  lo stesso, che anche in noi la fine dell'artista d  luogo a reazioni e saperi imprevedibili. Messo in rapporto a quelle fotografie, l'autoritratto di Lorca si   arricchito simbolicamente, intendendo per simbolo un'apertura di senso originaria e ambigua che si immette tra i codici e li sospende: un'interpretazione soggettiva e inaugurale. Il viso disegnato – un contorno ovoidale con grosse sopracciglia e occhi vuoti – indica la metamorfosi dell'umano nell'altro da s , un soggetto fissato ad appena un passo dalla sua sparizione. Ma osserviamo anche un paio di altre foto scattate a New York, quella in cui Lorca   seduto ai bordi del monumento sferico della Columbia University e un'altra che lo ritrae per strada in compagnia di persone amiche. Indossa lo stesso abito scuro con pantaloni alla zuava e spessi calzini chiari. Al posto della cravatta ancora un papillon. Lorca sorride in entrambe le istantanee, ha un'espressione rassicurante, forse sa gi  a chi le avrebbe mandate. Mentre scrive lettere gioiose alla famiglia e circola per New York con il viso soddisfatto e il corpo solido di cui danno testimonianza queste foto, Lorca lascia invece nell'autoritratto solo una debole traccia di s . Vi appare come un vivente gi  insidiato dall'aldil  e accompagnato nel transito da quattro animali fantastici che invadono anche la sua anatomia, anzi solo quel che ne resta.

Come nell'antichit , questa metamorfosi comporta una degradazione, una perdita di gerarchia nell'ordine terreno del mondo se si ritiene l'essere umano superiore a quelli che formano i regni animale, vegetale e minerale. Anche da questo disegno si capisce quanto sia grande lo sperdimento che comporta un rifiuto dell'idea antropocentrica del mondo, finita per prima fra le macerie delle avanguardie. Da allora l'uomo non ha pi  casa,   estraneo ovunque, specialmente se il suo   un moderno habitat metropolitano, come ben mostra l'autoritratto *Ich und die Stadt* del pittore tedesco Ludwig Meidner. Fatte salve le distanze estetiche fra un greve olio espressionista del 1913 e un rarefatto disegno a china di circa vent'anni dopo, il quadro pu  dirsi l'antecedente

⁸ DIDI-HUBERMANN, GEORGES, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 11-14.

iconografico dell'autoritratto di Lorca⁹. Li accomuna il viso enorme dell'artista che galleggia sullo sfondo della città irta di edifici, ma mentre Meidner si dipinge catapultato in alto, la bocca piegata da una smorfia, i denti scoperti e gli occhi sgranati per lo spavento, Lorca si colloca in basso e a parte il contorno della faccia delinea soltanto le proprie orbite vuote, sovrastate dalle sopracciglia. Inoltre anche la città di New York è presentata parzialmente, di fronte e senza spessori, con grattacieli stilizzati le cui finestre sono icone di finestre, lettere dell'alfabeto e numeri. Sono i colossi del capitalismo trionfante e ostile, ma colossi effimeri come tutto ciò che la tecnica produce. Li insidia la *physis*, capace di straordinarie mutazioni biologiche. Corona infatti queste architetture poderose un essere anomalo e ignoto, fatto solo di una smisurata testa nera da cui si diramano radici o vene, mentre in basso a sinistra, spuntano un fiore gigantesco e fili d'erba altrettanto imponenti, un'altra mostruosità. Come nelle poesie di *Poeta en Nueva York*, le creature vegetali dell'autoritratto sono escrescenze metonimiche della terra che metabolizza i corpi dei morti, un mito classico. A riprova della *physis* che crea distruggendo si veda anche un altro disegno della stessa epoca, *Busto de hombre muerto*, in cui rigogliosi tralci con foglie verdi invadono il cadavere di un bianco uniforme, che per Lorca è l'invariato colore della morte. Ci sono tralci che fuoriescono anche da uno degli occhi, svuotati dei bulbi come quelli dell'autoritratto. Ma qui la metamorfosi è a uno stadio più avanzato, il vivente non è più tale, ha concluso il suo divenire umano.

Attraversiamo allora un'altra frontiera, passiamo dal disegno alla parola, in concreto ad alcuni testi di *Poeta en Nueva York*, dove abbondano i lessemi e i sintagmi che rinviano al viso senza identità, agli occhi che incrociano solo spoglie, ai corpi feriti e mutilati, ai resti vuoti di creature scomparse o in via di sparizione¹⁰. Basta citare alcuni versi della poesia d'apertura, "Vuelta de paseo" per riportare alla nostra memoria la desolazione con cui Lorca offre lacerti della sua biografia attraverso pezzi della sua anatomia: "Con el árbol de muñones que no canta / y el niño con el blanco rostro de huevo". E questa è la chiusa: "Tropezando con mi rostro distinto de cada día. ¡Asesinado por el cielo!". In seconda battuta, dopo il viso ecco gli occhi della poesia "1910. Intermedio", essi sono l'anafora ricorrente con cui il poeta procede via via alla decostruzione del suo infantile mondo fino all'apocalittica visione finale: "No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su

⁹ JIMÉNEZ, JOSÉ, "Perfiles y misterios visibles". La expresión poética de Lorca en *Poeta en Nueva York*, in REICHENBERGER, K. - RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (por), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 63-69.

¹⁰ Per un'analisi degli autoritratti e delle poesie coeve, v. il mio "New York en un poeta": *Federico García Lorca y el límite de la autorrepresentación*, in DOLFI, LAURA, *Federico García Lorca e il suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 85-105.

pulso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas sin desnudos!". Non è che l'esordio di una catastrofe che celebra in "Nocturno del hueco" la sua apoteosi. Stretti in un rapporto di co-appartenenza, la creatura umana e il suo mondo spariscono insieme, pezzo a pezzo, nei contenuti e nelle forme del linguaggio. Privo del nome proprio, il soggetto che altrove si chiama Federico oppure si identifica con la figura del bambino, si aggrappa ora al solo pronome personale, nient'altro che il residuo di qualcuno che sta parlando, che emette un ultimo *flatus vocis*: "Yo. / Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen. / Ecuestre por mi vida definitivamente anclada. / Yo"¹¹. Esemplici, da questo punto di vista, sono gli effetti di senso prodotti dal significante poetico del testo. La dinamica dello svuotamento si esaspera con la paratassi, spesso nominale, con i versi lapidari, con la metrica rarefatta, per fermarsi giusto alla soglia del silenzio. Come al solito in Lorca la fine è imminente, ma non accade. È un limite ambiguo e operante. Al pari dell'autoritratto anche il discorso si fa esile traccia, una biografia quasi svanita come gran parte del corpo dell'artista. Molto è andato perduto e quel che resta apre all'attesa, alla durata imprevedibile e senza orizzonti.

Questa presenza di occhi per lo più vuoti non dipende però da un'evoluzione dell'autore, non è ascrivibile a un progresso artistico, benché sia databile e corrisponda al vissuto di una crisi personale molto seria. È piuttosto un'immagine dialettica che fa venire in superficie, come fossili, desideri e dolori latenti per innestarli su desideri e dolori manifesti. Essa apre un varco nel passato e lo attualizza, lo rende attivo nella discontinuità. A proposito di questo tipo di immagine Benjamin osserva che "si dovrebbe parlare della crescente condensazione (integrazione) della realtà, in cui ogni passato (a suo tempo) può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza"¹². Così indirizzata l'indagine, non è difficile verificare quanto sia estesa l'isotopia degli occhi nell'intera produzione dell'autore, ma sarebbe utopico ricavarne una retrospettiva storica. In Lorca c'è una sincronia di esperienze che si allarga con gli anni, ma che non scarta mai niente. Non c'è superamento né archiviazione nel suo fare improntato al sentire. Lo si evince da un altro disegno, coevo degli autoritratti, che è forse la più efficace trasduzione della sua poetica. Si intitola *La vista y el tacto*, un binomio che lega mente e corpo, idea e carne, visione ed esperienza. Del volto resta un occhio solo, ma non vuoto, anzi la pupilla nera è molto grande e dalla palpebra ben

¹¹ GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Poeta en Nueva York*, in *Obras Completas I. Poesía*, Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1996, pp. 551, 512 e 549.

¹² BENJAMIN, WALTER, «K.», in *I «passages» di Parigi*, TIEDEMANN, R. (a cura di), Torino, Einaudi, 2000, p. 437.

aperta si ramificano verso l'altro sottilissimi fili, gli agganci con l'esterno, i campi della visione. Del corpo resta una pluralità di mani che forse toccano e forse disegnano un quadratino di realtà (una finestra sul mondo?) e la sua tremula riproduzione.

Quell'occhio così vivido e funzionante rappresenta una continuità rispetto ai disegni del 1927, momento in cui Lorca rivendica il bisogno di trascendere la realtà senza perdere il vaglio della coscienza: ancora e sempre il visibile come metafora dell'intelligibile, tenendo a bada l'immaginazione. Col senno di poi, diciamo che sta nascendo larvatamente il distacco estetico da Salvador Dalí, il quale era a una svolta nella sua pittura. Nel cruciale 1927 l'intesa affettiva e artistica fra i due è al culmine, con gran disappunto di Luis Buñuel che da Parigi scrive a Pepín Bello lettere velenose. Valga per tutti questo frammento del 5 settembre di quell'anno:

Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que el novio es un putrefacto pero veo que lo más contrario es aún más. Es su terrible estetismo el que lo ha apartado de nosotros. Ya sólo con su narcisismo extremado era bastante para alejarlo de la pura amistad. Allá él. Lo malo es que hasta su obra podría resentirse.

Dalí influenciadísimo. Me escribe diciendo: «Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc. etc.» Y es el triunfo fácil de Barcelona. Qué desencuentros terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento.¹³

Da parte sua Lorca sente il bisogno di definire con Sebastián Gasch la propria posizione, per nulla prona alla crescente tirannia dell'irrazionalismo di marca francese. Tre giorni prima, il 2 settembre 1927, gli dice per lettera:

He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma para hacer de ellos un signo que como llave mágica nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo. Pero *sin tortura* ni *sueño* (abomino del arte de los sueños), ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, *niño* cuando los hago. Y me da horror la *palabra* que tengo que usar para llamarlos. Y me da horror el poema con versos. Y me da horror la pintura que llaman *directa*, que no es sino una angustiosa lucha con las formas en las que el pintor sale *siempre* vencido y con obra *muerta*. [...] Mi estado es siempre alegre, y

¹³ SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 162.

ese *soñar* mío no tiene peligro en mí, que llevo *defensas*, es peligroso el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en arte. El abismo y el sueño los *temo* en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Esto sí que es terrible y *fantástico*.¹⁴

Qui Lorca cita anche il suo disegno a china nera *San Sebastián*, costituito da frecce e rette sottili, fra punti o macchie d'inchiostro (o sangue) di diversa grandezza, disposte a raggiera intorno a un occhio minuscolo, ben aperto e con una pupilla compatta, sovrastata da un sopracciglio: l'imperturbabilità del santo di fronte al dolore fisico, il solo tratto del corpo che non c'è. Juan José Lahuerta, che di questo disegno dà un'interpretazione illuminante, sottolinea l'attualizzazione avanguardista dell'antico rapporto fra l'occhio e la freccia, una ossessione del momento che raccoglie anche Lorca: "Que el ojo que dispara se dispara, que el mismo ojo que apunta para herir, es apuntado y herido, constituye un viejo tema: el de la flecha como metáfora de la mirada"¹⁵. Il 1927 è l'anno in cui la grafica di Lorca si fa più astratta, ma in genere resta nei suoi disegni l'accento di un volto con uno o più occhi aperti, come in *Nostalgia*, *Arlequín abogado*, *Herido en el alba*, *Ecce homo* e altri ancora. Ma dove guardano quegli occhi? E cosa riescono a sapere? Visione e ragione sono a un bivio. Per citare un ultimo disegno fatto a New York, *Ojo y pie sobre un plano*, è chiaro che Lorca non segue il dogma surrealista, nonostante gli esercizi estemporanei di "Nadadora sumergida" e "Suicidio en Alejandría", i poemi in prosa del 1928, e nonostante *Viaje a la luna*, la sceneggiatura del film che avrebbe dovuto girare Emilio Amero, cioè la risposta più ovvia a *Le chien andalou*, dove non può mancare "un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces"¹⁶. Nel disegno *Ojo y pie sobre un plano*, l'unico grande occhio è spalancato e indagatore. Il piede poggia su un piano ritagliato, di nuovo il mondo reale quanto può esserlo la porzione di un terreno, di nuovo la poetica del limite come indagine su ciò che non si sa. Oltrepassare l'evidenza è un imperativo cui Lorca non può sottrarsi ma, per usare una sua me-

¹⁴ LORCA GARCÍA, F., "A Sebastián Gasch", op. cit. p. 1026. Il corsivo è dell'autore.

¹⁵ LAHUERTA, JUAN JOSÉ, "Sobre la economía artística de Salvador Dalí y García Lorca en los años de su amistad", in *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, vol. I, Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2010, p. 249. Sulla matrice picassiana dei punti e delle linee in questo e altri disegni di Lorca v. pp. 251 e ss.

¹⁶ GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Viaje a la luna*, in *Obras Completas II. Teatro*, Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1997 p. 268. V. il brillante studio intersemiotico di MONEGAL, ANTONIO, "Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca", in *Surrealismo.El Ojo soluble*, Introducción y selección de Jesús García Gallego, *Litoral. Revista de la poesía y el Pensamiento*, Torremolinos (Málaga), 1987, pp. 242-258.

tafora, indugia accanto all'abisso e immagina – solo immagina – come sarebbe precipitare in fondo.

2. Spostiamoci ora a Parigi, sempre nel 1929, e vediamo invece chi quel salto l'aveva fatto con slancio e senza ripensamenti, vale a dire Buñuel in prima battuta e Dalí al seguito. Prendiamo brevemente in esame l'occhio tagliato de *Le chien andalou*, il film surrealista proiettato con grande scandalo il 6 giugno di quell'anno. Della genesi del film esistono parecchie versioni, ma tutte concordano sulla sua matrice onirica¹⁷. La testimonianza più pacata è quella che il regista già anziano consegna alle sue memorie:

Questo film nacque dall'incontro fra due sogni. Appena giunto a Figueras, invitato da Dalí a passarci qualche giorno, gli raccontai che avevo sognato da poco una nuvola lunga e sottile che tagliava la luna e una lama di rasoio che spaccava un occhio. Lui mi raccontò che la notte prima aveva visto una mano piena di formiche. Aggiunse: "E se dai due sogni ricavassimo un film?".¹⁸

Un aneddoto gustoso, confezionato ad arte. In realtà pare che l'idea dell'occhio fosse di Dalí o addirittura di Pepín Bello, amico fraterno di tutti fin dall'epoca madrilena della *Residencia de Estudiantes*¹⁹. Comunque la sceneggiatura viene scritta insieme a Dalí a gennaio del 1929, a Cadaqués. Il mese dopo, tornato a Parigi, Buñuel annuncia per lettera a Pepín Bello il progetto del film, dal titolo provvisorio *Dangereux de se pencher au-dedans*, nonché l'imminente pubblicazione della sua raccolta di poesie *Un perro andaluz*, in cui non c'era traccia di cani²⁰. Il libro annunciato non vedrà mai la luce, ma il titolo passa al film, il cui copione si apre così:

PRÓLOGO

ÉRASE UNA VEZ...

Un balcón en la noche.

Un hombre afila su navaja de afeitar cerca de un balcón. El hombre mira el cielo a través de los cristales y ve...

¹⁷ Dell'immensa bibliografia critica segnalo almeno le analisi di SÁNCHEZ VIDAL, A., op. cit., pp. 183-223 e di MONÉGAL, ANTONIO, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.

¹⁸ Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, Milano, SE, 1991 pp. 113-114.

¹⁹ Per i molti aneddoti sull'idea dell'occhio v. GUBERN, ROMÁN, "Las fuentes de un perro andaluz en la obra de Dalí", in AA.VV., *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, [Barcelona] Fundació Caixa Catalunya – [Madrid] Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007, pp. 92-108.

²⁰ SANTOS TORROELLA, RAFAEL, "Epistolario", in *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 218-220.

Una pequeña nube avanza hacia la luna llena.
Luego la cabeza de una joven con los ojos muy abiertos. Hacia uno
de los ojos se acerca la hoja de una navaja de afeitar.
La pequeña nube pasa ahora delante de la luna.
La hoja de la navaja atraviesa el ojo de la joven seccionándolo.

*Fin del prólogo.*²¹

Nel film Buñuel fa anche l'attore. È lui che affila il rasoio. È lui che guarda la luna piena. È lui che fa scorrere la lama nell'occhio della donna. Cecità è fatta. Con questa castrazione si passa all'altro mondo, a quello del sogno che genera soprattutto incubi sado-maso. Più di ogni altra è questa l'immagine-sintomo che richiama innumerevoli latenze, quelle stratificate nelle tante immagini provocatorie che hanno per fulcro le potenzialità inesplorate degli occhi.

Cosa succede, infatti, se accostiamo quell'occhio tagliato di Buñuel al celeberrimo ritratto fotografico che gli fece un artista come Man Ray? Audace inventore di fotomontaggi e di *rayogrammes*, Man Ray usava la luce per indagare il soggetto, per scavarne i risvolti più intimi e fissare nella fotografia ciò che normalmente non si vede. Siamo sempre a Parigi nel 1929. Nel suo studio Man Ray decide di inquadrare Buñuel di fronte, con il busto possente in avanti, una posa disinvolta che esprime forza e sicurezza. L'espressione è seria. Gli occhi sporgenti e lievemente strabici sono inquisitori. Buñuel, da crociato del surrealismo com'era in quel periodo, che cosa sta vedendo? Quanti rapporti implica l'occhio tagliato che qualche mese prima gli era apparso in sogno, secondo la sua stessa leggenda? L'accostamento turba, mentre crescono le possibili direzioni dell'indagine. Vi è però un'altra foto di Man Ray, fatta nella stessa occasione ma meno diffusa, in cui Buñuel è ripreso di scorcio, lo sguardo fuori campo volge a sinistra, il busto eretto, in una posa più che codificata nella tradizione secolare del ritratto pittorico, a partire dal Quattrocento italiano. Osservando i dettagli, come raccomanda Benjamin, siamo di fronte a un anacronismo. Lo rivela una doppia citazione. La prima è data dalla camicia senza collo, a righine, che Buñuel indossa nella foto. È simile quella che porta all'inizio del film, nelle due scene in cui affila il rasoio e contempla la luna. Un tipo di camicia anticonformista per l'epoca. Quel dettaglio dell'abbigliamento rimanda a più ruoli, stabilisce un legame con il film che gli è valso un grande prestigio fra i surrealisti di Parigi. La seconda citazione è data dalla posa, che corrisponde a quella del ritratto a olio che Dalí aveva fatto a Buñuel cinque anni prima, a Madrid. Rovesciando la prassi, è il fotografo che si ispira a un pittore e non viceversa.

²¹ BUÑUEL, LUIS, *Escritos de Luis Buñuel*, Edición e introducción a cargo de Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, p. 151.

La fotografia è il nuovo terreno artistico di Man Ray, che egli metteva a confronto con la pittura, come mostra il suo amore per i doppi ritratti. Celebre è quello del 1922 in cui fotografa Gertrude Stein, seduta sotto il ritratto somigliante che le aveva fatto Picasso²². L'origine e la fine o la causa e l'effetto diventano reversibili. Resta vigente e operante la *mise en abîme* fra l'una e l'altra posa, fra l'una e l'altra riproduzione di un soggetto in carne ed ossa che non c'è. Questo effetto speculare piacerà molto a Dalí. Egli era solito farsi fotografare accanto ai suoi quadri, già finiti o *in fieri*, nell'atelier in cui li dipingeva. Ma per il *Soft Self-Portrait with Grilled Bacon*, creazione surrealista del 1941 fatta negli U.S.A., egli poserà fuori dallo studio, in un luogo che potrebbe essere una galleria. Lo vediamo in piedi accanto al quadro – riccamente incorniciato e appeso a una parete: un indice di successo – nel duplice ruolo di modello e di autore, di soggetto reale e di soggetto surreale. Nella foto Dalí fissa lo sguardo in macchina, ha le mani in tasca, appare molto a suo agio nel doppiopetto grigio, camicia bianca e cravatta scura, mentre nel quadro è privo del corpo, il volto poggia su un basamento di pietra e gli occhi vuoti sono trapassati da stampe di legno.

Anche Buñuel, negli anni della maturità, avrà il suo doppio ritratto, la foto accanto al quadro del 1924 che gli aveva fatto Dalí, oggi al Museo Reina Sofia di Madrid. Una lacuna colmata, un ricordo grato della gioventù. Buñuel è ormai un regista famoso. Ma anche nella foto di scorcio che gli fa Man Ray nel 1929, quando la sua vocazione è tutta da scoprire, le coincidenze con il quadro di Dalí sono palmari. Resta la posa del soggetto, mentre manca il paesaggio sullo sfondo, che sono i dintorni brulli della *Residencia de Estudiantes*, ma con un cielo solcato da nuvole lunghe e sottili. Per esplicito desiderio di Buñuel, le nuvole dipinte da Dalí citano quelle dipinte da Mantegna nel *Transito della Vergine*, opera che si trova al Prado. Nasce anche da lì, da quel vortice di tempi e atti diversi l'idea della nuvola/rasoio che traversa/taglia la luna/occhio in *Le chien andalou*, cosa notata dalla critica. Ma vi sono altre latenze in questa immagine, per esempio un lontano intervento di Lorca, il grande assente da quando l'aveva colpito l'anatema di Buñuel e Dalí dopo la pubblicazione di *Romancero gitano*, nel 1928. Un peccato di lesa avanguardia per quei due sacerdoti (effimeri) del surrealismo. Ai primi di settembre di quell'anno, così scrive Dalí a Lorca:

Tu poesía actual cae de lleno dentro *de la tradicional*, en ella advierto la substancia *poética más gorda que ha existido*: pero! ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales. Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja – Tú quizás crearás atrevidas ciertas imágenes, o

²² RAY, MAN, *Autoritratto*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975, p. 151.

encontrarás una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se muere dentro de la *ilustración* de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas...²³

Anche se il tono della lettera è affettuoso, la discrepanza segna un punto di non ritorno. Segue a ruota il più crudo verdetto di Buñuel, che da Parigi scrive a Pepín Bello: “A Federico lo vi en Madrid, volviendo a quedar íntimos; así mi juicio te parecerá más sincero si te digo que su libro de romances me parece, y parece a las personas que han salido un poco de Sevilla, muy malo”²⁴. Quando invece nella prima metà degli anni venti il legame fra i tre era ancora strettissimo, Lorca include Buñuel come personaggio di un breve testo teatrale, solo un bozzetto, la cui didascalia dice tra l’altro: “Por la ventana se van largas nubes dormidas”²⁵. Inoltre Lorca dedica a Buñuel la sezione “Juegos” della sua raccolta poetica *Canciones*, scritta fra il 1921-1924 e pubblicata nel 1927. La dedica, tuttavia, non è esattamente indirizzata alla persona. Dopo il titolo, in alto e a destra, scrive il poeta: “*Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel*”. Sotto, specifica: “En gros plan”. Si riferisce al ritratto di Dalí. E anche “Ribereñas”, il primo componimento di “Juegos”, somiglia a un’ecfrasi ellittica in forma di apostrofe amena. Del destinatario si dice che una faccia “de luna llena” e, menzionando gli occhi, si precisa: “...perdona, tus ojeras...”²⁶. Quelle di Buñuel sono vistose anche nel quadro. Fermiamo qui questo piccolo saggio di archeologia materiale che smonta un eventuale discorso della storia, per il quale è d’obbligo la coerenza. Sull’occhio/luna incombono molte presenze, alcune nitide, altre velate o sommerse. Più si scava e più si scopre che tutti hanno a che vedere con tutti, Buñuel, Man Ray, Dalí, Lorca e altri ancora.

3. Allora torniamo indietro, di nuovo a Parigi nel 1929, quando Dalí corre a procurarsi il lasciapassare degli eletti, vale a dire a farsi fotografare da Man Ray, il quale racconta nelle sue memorie: “Uno dopo l’altro i pittori che arrivavano a Parigi per unirsi al gruppo surrealista, venivano immortalati dai miei ritratti”²⁷. Così inizia il suo ricordo di Dalí:

Appena arrivato dalla Spagna, Salvador Dalí piombò nel mio studio, mi cacciò in mano un biglietto da cento franchi, chiedendomi di pagare il taxi che aspettava fuori; del denaro francese non capiva ancora niente. Era un giovane magro con timidi baffetti, sottili come un tratto di matita,

²³ SÁNCHEZ VIDAL, A., op. cit., p. 177.

²⁴ *Ibí.*, p. 178.

²⁵ GARCÍA LORCA, F., [Diálogo con Luis Buñuel], in *Obras Completas II. Teatro*, op. cit., p. 637.

²⁶ GARCÍA LORCA, F., *Canciones*, in *Obras Completas I. Poesía*, op. cit., p. 378.

²⁷ RAY, M., op. cit., p. 200.

che dovevano in seguito assumere le minacciose proporzioni delle corna di un toro. Anche quella prima volta Dalí si lanciò senza preamboli in un volubile discorso sulle sue ultime preoccupazioni: orologi in decomposizione, cucchiari e crani appiattiti (ispiratigli senza dubbio da *Gli Ambasciatori* di Holbein). Affermò che la sua pittura era una sorta di fotografia a colori. Avrebbe preferito fotografare le sue idee, e considerava il suo lavoro una forma di antipittura.²⁸

Man Ray fotografa Dalí di fronte, elegantemente vestito in doppiopetto e cravatta. Alle spalle un pannello scuro mette in risalto il suo viso, di cui colpiscono non solo i baffetti sottili, ma anche lo sguardo enfaticizzato da sopracciglia molto ritoccate e appuntite. Il soggetto guarda in macchina con intenzione, si fa inventare da chi lo sta immortalando. In un suo breve testo sulla fotografia del 1927, Dalí diceva infatti che “saber mirar es un modo de inventar”. Non si era ancora votato incondizionatamente al surrealismo, anzi lo vagliava alla luce dell'oggettività (si pensi al suo “Poema de las cositas”) ed è in tal senso che nel 1927 la fotografia gli sembra “más ágil y rápida en los hallazgos que los turbios procesos subconscientes”. Per lui, che già allora citava Man Ray con ammirazione, la fotografia “capta la poesía más sutil e incontrolable”²⁹. Nel 1929 Dalí è dunque intenzionato a farsi scandagliare dal celebre fotografo, il quale orienta su di lui una forte luce dal basso, che gli dà un tocco vagamente demoniaco, visionario. È la rivelazione di un'identità occulta? Cinque anni dopo, fotografati insieme a Montparnasse da Carl Van Vechten, Dalí e Man Ray sfoggiano occhi sgranati, burloni, allusivi a chissà quale visione. Dalí continuerà a giocare su questo doppio livello manifesto e latente. Con il passare degli anni, all'apice del successo e sempre in vena di bizzarrie autocelebrative, egli si farà fotografare nei contesti più fantasiosi, ma sempre in primo piano e con gli occhi esageratamente spalancati.

Questo per quanto riguarda la fotografia, mentre nei suoi quadri Dalí si mostra con gli occhi chiusi, quale immagine del sogno-sonno o sonno-morte. L'ambiguo confine è un topico. A novembre del 1929, nella sua prima mostra parigina presso la Galerie Goemans, egli presenta fra le altre opere l'autoritratto *Le visage du grand masturbateur*, con il quale entra a pieno titolo nel surrealismo. Per l'analisi complessiva del quadro rinvio a Rafael Santos Torroella³⁰, limitandomi a sottolineare i rapporti esistenti fra l'autoritratto di Dalí e l'autoritratto di Lorca. I due amici sono lontani con il corpo e nell'anima, li divide un oceano e il silenzio reciproco, ma il linguaggio delle arti vi-

²⁸ *Ibi*, p. 201.

²⁹ DALÍ, SALVADOR, “La fotografía como pura creación del espíritu”, in FONTCUBERTA, JOAN, *Estética de la fotografía. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pp. 130-131.

³⁰ SANTOS TORROELLA, RAFAEL, *El primer Dalí. 1918-1929*, Catálogo razonado, Madrid, IVAM Generalitat Valenciana – Publicaciones de La Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 365-369.

sive li lega ancora sotterraneamente. Limitando le mie osservazioni alla parte sinistra del quadro, si nota che anche Dalí si rappresenta solo con una testa gigantesca e che la sua faccia sta subendo una metamorfosi per intervento degli aborriti insetti: la cavalletta al posto della bocca, e sul ventre di questa le formiche, altra figura della putrefazione umana nella comune idiosincrasia. La testa è di profilo e orizzontale, l'occhio chiuso è immerso nell'attività onirica, la linfa del surrealismo. Sebbene in proporzioni minuscole, un'immagine analoga del volto di Dalí, senza la cavalletta ma invasa da una manciata di formiche, riappare nel quadro *L'énigme du désir*, pure del 1929, e in tanti altri. È un esempio dell'approccio paranoico-critico che Dalí aveva cominciato a sperimentare fin dal periodo in cui congiungeva, in ogni suo quadro o disegno, le immagini del proprio volto e di quello di Lorca. O meglio: delle rispettive teste decapitate. È la deriva macabra e ludica del ritratto, una delle tante profanazioni giovani dell'avanguardia, allora solo un esempio di fosca esultanza.

Si sa che Lorca giocava quotidianamente a fare il morto nel tentativo di esorcizzare l'evento di cui aveva orrore. Nell'estate del 1925, durante il suo primo soggiorno a Cadaqués, Ana María Dalí gli fa una foto curiosa. Lorca è ripreso a mezzo busto, indossa un accappatoio bianco e giace su un fianco. Riverso sulla ghiaia, ha la testa reclinata, gli occhi chiusi, il berretto pure bianco è scivolato a terra per metà. Simula il proprio cadavere. Dietro, la sagoma tonda e scura di un tavolino rovesciato fornisce il contrasto necessario a far risaltare il corpo abbandonato nella violenta luce meridiana. Questa fotografia in bianco e nero sarà la matrice di una trasduzione pittorica di Dalí, intitolata *Natura morta o invitación al sueño* del 1926. Ridotta a traccia grafica e policroma, vi appare la testa orizzontale di Lorca nel ruolo di morto/dormiente dagli occhi chiusi, con la sagoma del tavolino rimpicciolita e trasparente come fosse un'aureola o una raffigurazione dell'anima. Il quadro appartiene al periodo delle teste multiple, create da Dalí in numerose varianti dopo che nell'aprile di quell'anno era andato a Parigi e aveva fatto visita a Picasso, restandone folgorato. C'è un quadro del maestro che diventa per lui specialmente fertile. Si tratta di *Atelier avec tête et bras de plâtre*, del 1925, di cui isolo il busto di gesso di un antico filosofo o di un imperatore romano. La testa proietta sulla parete retrostante e sul lato sinistro una porzione della propria ombra nera e compatta, dalla forma squadrata e con un orecchio pronunciato³¹.

Passando dalla fotografia che aveva fatto sua sorella al quadro *Natura morta o invitación al sueño*, Dalí aggiunge al fondo del ritratto di Lorca la sagoma di una testa ulteriore. È una porzione di ombra nera e compatta, dalla

³¹ Per tutti gli altri elementi che Dalí prende a prestito da questo e altri quadri di Picasso, v. LAHUERTA, JUAN JOSÉ, op. cit., pp. 160-168.

forma squadrata e con un orecchio pronunciato. Sembra proprio riprodurre la testa di Lorca o almeno da allora in poi così la identifica ogni volta che appare innestata sulla forma oblunga della testa di Dalí. Ma non mi sembra sia stato notato dagli studiosi che quella sagoma riproduce in realtà l'analoga porzione di ombra inventata da Picasso nel suo quadro *Atelier avec tête et bras de plâtre*. Invece che verticale (rispetto al busto di gesso, eretto) qui l'ombra è orizzontale (rispetto alla testa di Lorca, giacente). Subito dopo Dalí la riproporrà anche in altre dimensioni, sia parziali che intere, e in breve questa *silhouette* rimaneggiata si imporrà come l'icona di Lorca, una della sue maschere, ma priva di originale, dato che il modello procede da un olio di Picasso che con Lorca non c'entra affatto. Anzi, non c'entra nemmeno con un essere umano, ma solo con il ritratto in gesso di un ignoto filosofo o imperatore della classicità, uno stereotipo da accademia. La divergenza mimetica fra il vivente e la sua rappresentazione plastica e visiva non potrebbe essere più paradossale, una vera perla avanguardista: i segni slegati dai soggetti carnali, come linguaggi intercambiabili, polivalenti.

Dalla memoria culturale di Lorca e Dalí questo specifico dettaglio picassiano è sparito subito, eppure è sempre là, basta osservare i dettagli per riportarlo in auge. In ogni caso si veda come Dalí l'ha plasmato nei quadri *Academia neocubista*, *Taula devant el mar o Homenaje a Erik Satie*, *Naturaleza muerta al claro de la luna malva*, *La maniquí de Barcelona*, *Pez y balcón (naturaleza muerta al claro de luna)* e *Dos figuras*, tutti del 1926. Anche l'anno successivo Dalí continua a dipingere teste multiple, da cui emergono come costanti tanto il suo ritratto quanto quello di Lorca. In particolare ricordiamo *Autorretrato desdoblado en tres*, in cui il profilo di Dalí è il germe iconografico del futuro *Le visage du grand masturbateur*, del 1929; e segnaliamo pure *Arlequín*, in cui Dalí si rappresenta di fronte anticipando il *Soft Self-Portrait with Grilled Bacon*³². Benché da questi due ultimi quadri sia stata rimossa, l'icona di Lorca resta latente, si trova all'origine, risale al periodo in cui Dalí riproduce la *silhouette* moltiplicata della sua testa e di quella di Lorca anche in molti schizzi e disegni, che chiama sempre autoritratti: un'identità paradossale. Per esempio con essi accompagna i suoi scritti nella rivista avanguardista *L'Amic de les Arts*, dove a marzo del 1928 pubblica lo scandaloso *Manifest Groc*, firmato con Sebastià Gasch e Lluís Montanyà. Tradotto come *Manifesto anti-artistico*, viene pubblicato da Lorca nel secondo e ultimo numero della sua rivista *El Gallo*³³. L'intesa fra i due amici è simbiotica. Eppure basta l'apparizione di *Romancero gitano*, appena un paio di mesi dopo, perché tutto vada in frantumi. Ma non proprio tutto, come mostrano quadri e disegni.

³² Per i molti rapporti iconografici rinvio alla catalogazione di SANTOS TORROELLA, cfr. *ibidem*.

³³ Sulla rilevanza avanguardista del gallo in rapporto alla rivista, v. LAHUBERTA, JUAN JOSÉ, op. cit., pp. 251-262.

Torniamo allora al cruciale 1927. Partito dalla natura morta di Picasso, Dalí sta sperimentando la morte della natura, prima di tutto incarnata da se stesso e da Lorca, il quale a sua volta gli rende omaggio con un famoso disegno, *El beso*, esposto alla mostra di Barcellona. Lo stile è simile, ma più figurativo per quanto riguarda il ritratto di Dalí, mentre inserisce se stesso con la nota icona, aggiungendovi però dei chiodi blu: il proprio desiderio non corrisposto. Come la corona di spine del Cristo, il “martire” Lorca circonda con essi la sagoma della propria testa, creata da Dalí a partire da Picasso e qui trasformata: infatti non la dipinge di nero, bensì di un rosso vivo, il colore del sangue e della passione nella sua tavolozza volutamente elementare, che applica sia al disegno che alla poesia. L'influenza iconografica di Dalí non va oltre. Per conto proprio Lorca continua a disegnare evanescenti volti sdoppiati e triangolari di marinai, pagliacci e varie altre maschere dell'amore impossibile, mentre Dalí approda a due quadri memorabili quali *La miel es más dulce que la sangre* (1927) e *Cenicitas* (1928). Sono vere e proprie atomizzazioni del mondo in cui fra corpi umani mutilati e carogne di animali giacciono anche le teste decapitate del pittore e del poeta³⁴. Ora hanno tratti somatici riconoscibili, non sono solo sagome. Dalí di profilo e con gli occhi sbarrati, Lorca di fronte e con gli occhi chiusi. A metà fra il grottesco e il perturbante, con queste immagini anacronistiche i due artisti, allora molto legati, si propongono come morti al futuro. Eros inseparabile da *thanatos*: ogni quadro è la trasduzione pittorica di un'ossessione.

4. Intanto Lorca continua a disegnare Dalí a modo suo, quello figurativo che inaugura nel 1925, in *Retrato de Dalí* e *Slavdor Adil (Peintre)*. Viso triangolare e tavolozza, indubbiamente la figura di un pittore, lo stesso ruolo che propone nel *Retrato de Salvador Dalí*, del 1927, sebbene con il dettaglio surrealista dei pesci piatti, cinque come prolungamento di una mano e uno, più grande, al posto della cravatta. Sono icone di sogliole, facenti parte dell'idioletto di Lorca e Dalí, nel ciclo di scritti e disegni legati alla figura di San Sebastiano. Ha infatti una sogliola al posto della testa il disegno *San Sebastián* che Dalí pubblica nella rivista *L'Amic de les Arts*, a luglio del 1927, accompagnando l'articolo omonimo, dedicato a Lorca. A gennaio di quell'anno gli aveva scritto: “Como ves, te «invito» a mi nuevo tipo de san Sebastián, que consiste en la pura transmutación de La Flecha por el Lenguado”³⁵. È solo una variante. In

³⁴ *Ibidem*, pp. 326-331 e 336-343 rispettivamente. Inoltre v. SANTOS TORROELLA, RAFAEL, *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquianas y freudianas de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

³⁵ *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, presentación, notas y cronología de Rafael Santos Torroella, monográfico de *Poesía. Revista Ilustrada de Información poética*, 27-28, 1987, p. 46. Su questo ciclo v. lo studio di LAHUERTA, JUAN JOSÉ, op. cit., pp. 239-288.

altri disegni Dalí rappresenta il santo con le frecce ben conficcate nel corpo, raffigurazioni a cui Lorca oppone il suo *San Sebastián* disincarnato del 1927. Così lo illustra a Dalí in una lettera di fine agosto: "Las flechas de San Sebastián son de acero, pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas *que no descompongan*, las veo largas...en el *momento* de la herida"³⁶. Una conferma di quella poetica del limite che è per Lorca una costante improntata alla fenomenologia.

Dalí invece è in continuo fermento, ormai ha abbandonato la matrice iconografica condivisa con Lorca nei primissimi anni venti, quella appresa da un altro pittore versatile e spesso dimenticato, l'uruguaiano Rafael Barradas che troviamo a Milano e a Parigi prima dello scoppio della guerra mondiale, poi a Barcellona, Saragozza, Madrid e ancora presso Barcellona, a Hospitalet. Barradas insegue e rielabora i fondamenti delle avanguardie passando da un'estetica all'altra, come il *vibracionismo*, con cui rende il turbinio della città moderna, e il *clownismo*, con cui rappresenta gli individui per sottrazione. In sintonia con il declino metafisico del soggetto, il suo schematismo mimetico potenzia i lati sconosciuti dell'individuo, mira a catturare il suo "no-yo". Ne sono un esempio gli "apuntes" raccolti da Gómez de la Serna: così chiama i ritratti che faceva Barradas su pezzi di carta straccia durante le *tertulias* del caffè Pombo. In uno di questi schizzi c'è anche Dalí: nient'altro che il volto triangolare, le lunghe sopracciglia convergenti, il segno degli occhi e la pettinatura a caschetto³⁷. Il giovanissimo Dalí vi si riconosce e abbandona la maniera impressionista con cui dipingeva se stesso prima di arrivare a Madrid. Assume lo stile di Barradas, basato più sulla linea che sui volumi, nell'*Autorretrato cubista* e nell'*Autorretrato con l'Humanité*, entrambi del 1923, e prima ancora in *Sueños noctábulos*, una *gouache* dell'anno precedente. Rafael Santos Torroella, che riteneva Barradas un gran pittore, ne ha ribadito in più occasioni il magistero, sottolineando quanto Dalí avesse imparato da lui negli anni 1922-24³⁸. Stupisce che Juan José Lahuerta neghi invece tale mediazione, convinto che le fonti dei due autoritratti di Dalí siano da ascrivere direttamente al futurismo³⁹.

In ogni caso Barradas è un modello per Lorca quando questi si cimenta nell'arte del disegno. È lui l'autore dei costumi degli insetti per *El maleficio de la Mariposa*, nella fallimentare rappresentazione del 1920. È lui che gli fa dei ritratti destinati a diventare l'icona più duratura della sua identità grafica:

³⁶ LORCA GARCÍA, F., "A Salvador Dalí" [Lanjarón, finales de agosto de 1927], in «Correspondencia 1910-1936», op. cit., p. 1019. Il corsivo è dell'autore.

³⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. [253] LXXI.

³⁸ SANTOS TORROELLA, RAFAEL, "Introducción", in *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 30-37. V. anche IDEM, *El primer Dalí, 1918-1929*, op. cit., pp. 136-147 e 154-155.

³⁹ LAHUERTA, J.J., op. cit., p. 49.

quella che Lorca ripescava negli autoritratti di New York (ormai tralasciata l'icona di Dalí) e che ripropone nell'autoritratto del 1934 in coppia con Neruda: due teste mozzate posate sopra un tavolo, una fusione iconografica di Barradas (clownismo) e di Dalí (decapitazione). Di quelle teste appena tagliate, con stille di sangue che scendono dal collo, rimangono il contorno e i capelli, mentre del viso sono segnate le sopracciglia e un cenno di naso per Lorca e le sopracciglia con gli occhi vuoti per Neruda⁴⁰. Andiamo dunque all'origine di questi disegni, vale a dire all'acquerello "*clownista*" di Barradas del 1922, il quale rappresenta Lorca in primo piano e di fronte, con la giacca e una camicia dal collo enorme, il papillon e un cappello di feltro calato sulla fronte. La forma della testa è squadrata, le orecchie pronunciate, vi è un cenno di capelli, ma del volto non si vedono nient'altro che le foltissime sopracciglia nere. Nei suoi esili autoritratti alla Barradas, Lorca se le disegnerà ancora più grandi. È il tratto somatico che lo caratterizza come maschera, la forma visibile di una sostanza che sempre sfugge. L'incompiuto che apre al mistero del corpo mortale, alla sacralità della sua dissoluzione futura: è questo che Barradas mostra con matite e pennelli ed è questo che Lorca esprime con parole e disegni. Analogo nella concezione, ma di un cromatismo drammatico e con un segno più marcato, è un altro ritratto a olio che Barradas fa a Lorca sempre nel 1922. Lo ritrae in coppia con l'amico Gabriel García Maroto, l'editore del *Libro de Poemas*. Niente bocca, naso, occhi: solo le sopracciglia. Colpisce il dettaglio del cappello che anche qui indossano entrambi, come lo portava sempre l'infradito Barradas, era un suo segno distintivo.

Lorca sfoggia un cappello del genere pure in un'istantanea del 1923, scattata a Madrid di fronte alla vetrina di un caffè o di un ristorante. Siede in primo piano accanto a Barradas, gli posa una mano sulla spalla. Non sa che fra undici anni andrà a deporre un fiore sulla sua tomba, a Montevideo, dove l'amico era tornato nel 1928 per morire nemmeno quarantenne pochi mesi dopo, in povertà com'era vissuto. Una vita di stenti e di miraggi. In secondo piano e in piedi ci sono Benjamín Jarnés, Humberto Pérez de la Ossa e, proprio dietro a Lorca, Buñuel. Anche di lui Barradas aveva fatto un ritratto "*clownista*" a figura intera, il corpo dalle grandi spalle stretto in un soprabito con cintura, il contorno del viso privo di tutti i lineamenti e con il cappello in testa⁴¹. Nella foto del 1923 tutti guardano in macchina e noi, spettatori della posterità, incrociamo il loro sguardo, entriamo nelle oscillazioni del tempo che allacciano il nostro ora, all'allora dello scatto e ai vari futuri anteriori di ogni artista immortalato. Questa foto, inserita da Guillermo de Torre nel suo

⁴⁰ Per uno studio più ampio dell'influsso di Barradas v. SANTOS TORROELLA, RAFAEL, "Barradas y el clownismo con Dalí y García Lorca al fondo", in *Rafael Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992, pp. 25-33.

⁴¹ SANTOS TORROELLA, R., "Introducción", op. cit., p. 34.

articolo “Adiós a Barradas”, rievocazione commossa dell’amico appena scomparso⁴², è sovra-determinata, emana del *pathos*, rimette in gioco il sentire che dovrebbe trovare forma in un dire. Come? In un *puzzle*, suggerisce Benjamin. Ma questa sarebbe tutta un’altra storia.

⁴² Apparso in *La Gaceta Literaria*, del 15-V-1929. *Apud* SANTOS TORROELLA, R., “Barradas y el clownismo con Dalí y García Lorca al fondo”, op. cit., p. 29.

MARCO PRESOTTO

OVILLEJOS CERVANTINI NELLA TRADIZIONE TEATRALE DE LA ILUSTRE FREGONA

Nella produzione poetica di Miguel de Cervantes si trovano alcuni esempi di una combinazione metrica, oggi molto diffusa con il nome di *ovillejo*, di cui lo scrittore viene considerato l'iniziatore. Il termine ha però assunto nei secoli diversi significati ed è stato spesso associato alla *silva de pareado*. Così descrive infatti la forma del *ovillejo* il *Diccionario de Autoridades* fino al 1837¹:

OVILLEJO. m. d. de ovillo. || *Poét.* Composición de versos endecasílabos, en que se mezclan algunos de siete sílabas, y van concertando en consonante un verso con otro sucesivos, y a los dos siguientes muda otro consonante.

Tale definizione corrisponde a quella che appare nella *Poética* di Luzán (1789)² e che appunto coincide con l'accezione seicentesca, molto lontana dal modello cervantino, che si trova già nell'*Arte de la lengua española castellana* (1625) di Gonzalo Correas³ o nelle raccolte poetiche dell'epoca⁴, con illustri

¹ Cfr. «<http://buscon.rae.es/draeb>». Rimando a questo sito anche per la successiva citazione, in edizione posteriore, del *Diccionario de Autoridades*, poi *Diccionario de la Real Academia*. Il Dizionario descrive inoltre la tipologia del *Decir de ovillejo*: «Es quando se echan coplas de repente, que en el consonante con que uno acaba su copla ha de empezar el otro la suya, concertando con el primer verso. Hácense regularmente redondillas en los tres primeros versos, y el cuarto es hemistiquio, que no concierda con el primero pero sirve de dar consonante para el verso primero del otro que ha de decir después la suya». È probabilmente a quest'ultima accezione che Fernández de Moratín si riferisce come ad una versificazione facile e volgare, cfr. *La derrota de los pedantes*, (1789), ed. John Dowling, Barcelona, Labor, 1973, p. 71.

² DE LUZÁN, IGNACIO, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russel P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, cap. XXIV, «Del buen uso de la rima», p. 382. Luzán rimanda poi (p. 387) alle *Tablas poéticas* di Cascales (1617) come autorità di riferimento, mentre in realtà Cascales usa il termine *ovillejo* per descrivere l'uso della rima interna; Cfr. CASCALES, FRANCISCO, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 120.

³ Ed. Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954, p. 469.

⁴ Cfr. ALATORRE, ANTONIO, «Quevedo, de la silva al ovillejo», in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31 [27-29] che segnala la presenza di un *ovillejo* con queste

frequentatori come Francisco de Quevedo⁵, Pedro Calderón de la Barca⁶ e Sor Juana Inés de la Cruz⁷. La prima definizione di *ovillejo* che rispecchia la struttura cervantina si trova nel dizionario della Real Academia solamente a partire dal 1843:

OVILLEJO. m. d. de OVILLO. *Poét.* Combinación métrica vulgar, cuyo artificio consiste en hacer un verso de ocho sílabas y después poner por bajo una palabra suelta consonante de dicho verso. Hecho esto hasta tres veces se acaba con una redondilla cuyo último verso lo compongan las tres palabras sueltas de que se ha hecho mención. A otras combinaciones métricas se les dio en lo antiguo el mismo nombre, pero lo ha desterrado el uso.

Come appare evidente, a metà dell'Ottocento si affermò quindi quest'altra accezione, che si riferisce a un componimento con versi ottosillabici. Alatorre ha infatti testimoniato una riscoperta di questa forma proprio in quei decenni, quando tale struttura, collegata all'ambito della poesia all'improvviso, inizia ad essere associata al termine *ovillejo*, come avviene ad esempio nella tertulia di Bartolomé José Gallardo (1832)⁸. È noto l'ampio uso che ne fa lo stesso José Zorrilla nel suo *Don Juan Tenorio* (1844): il drammaturgo dichiara anni dopo, con distacco, che fu proprio da un "volgare" e improvvisato *ovillejo* che prese inizio la scrittura del suo dramma più famoso⁹. Successivamente a que-

caratteristiche nella raccolta di composizioni poetiche che costituisce il manoscritto *Academia burlesca en Buen Retiro a la magestad de Philipppo Quarto el grande* (1637).

⁵ Cfr. ALATORRE, A., "Quevedo...", op. cit.

⁶ *Ibi*, pp. 653-655, segnala, tra altri, gli esempi degli autos sacramentales *El pintor de su deshonra*, *Andrómeda y Perseo*, *El maestrazgo del Toisón*, *El lirio y la azucena*, *A tu prójimo como a ti*, *La inmunidad del sagrado*.

⁷ Cfr. NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, p. 272, che ricorda almeno un caso di *ovillejo* ottosillabico in Sor Juana all'interno di un villancico nel *Cancionero sagrado* (cfr. n. 22). Si tratta comunque di strutture che divergono dal modello cervantino e sostanzialmente di tipo ecoico. Per questo significativo aspetto della produzione di Sor Juana, esiste l'ampio studio di Herón Pérez Martínez, "Los ovillejos de Sor Juana", in *Estudios Sorjuanianos*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 69-124; in quelle pagine viene offerto anche un tentativo, non sempre attendibile, di ricostruzione della storia dell'uso del termine *ovillejo* nella letteratura. Un breve itinerario si trova anche in José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. 147-150.

⁸ Cfr. ALATORRE, ANTONIO, "Perduración del ovillejo cervantino", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp. 643-674 [670].

⁹ Questo commento, citato spesso in nota nelle edizioni moderne del dramma in corrispondenza con l'inizio della scena XI del secondo atto, proviene dal suo *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcellona, Imp. de los sucesores de Ramirez, 1880, p. 164; è opportuno ricordare il frammento per l'immagine che Zorrilla vuole trasmettere al lettore circa le scarse potenzialità espressive del *ovillejo*: "[...] sin estudios sociales ni literarios para tratar tan vasto como peregrino argumento; fiado sólo en mi intención de poeta y en mi facultad de versificar, empecé mi *Don Juan* en una noche de insomnio, por la escena de los ovillejos del segundo acto entre D. Juan y la criada de

sta collocazione giudicata “popolare” e poco raffinata dal suo stesso autore, Rubén Darío se ne servì per il suo “Ovillejo a Celia”¹⁰ e fu oggetto di sperimentazione, con alcune innovazioni formali, da parte di Miguel de Unamuno nel suo *Romancero del destierro*, che approfondì e implementò gli elementi di parallelismo e correlazione offerti dal modello¹¹.

Alle sue origini, questa struttura complessa di tipo correlativo era ben adattabile al monologo lirico e all'introspezione amorosa: la prima parte di tre versi era costituita generalmente da frasi interrogative con la relativa risposta di una sola parola in rima, o *pie quebrado*; la seconda parte era una *redondilla* che riassume i concetti espressi e terminava con un verso che raccoglieva le tre parole dei versi brevi. Il nome di “ovillejo” deriverebbe proprio da questa conformazione. Simile al componimento in eco, *l'ovillejo*, sia pure non con questo nome, conosce infatti un certa diffusione nelle antologie poetiche e nel teatro contemporaneo allo scrittore; è significativo al riguardo l'esempio delle *Rimas del incógnito*, scritte appunto da un autore anonimo legato all'ambito delle rappresentazioni teatrali nei primi trent'anni del Seicento. In quest'ampio *cancionero* probabilmente individuale, in parte ancora inedito, si trovano testimoniati tutti i principali generi poetici in voga in quegli anni, con una significativa presenza di *loas* scritte per attori specifici indicati nel titolo, appartenenti a compagnie di notevole prestigio come quelle di Juan Morales Medrano o Melchor de León¹². Gli *ovillejos* sono qui all'interno di una sezione con ampia presenza di *canciones*; vengono rubricati con il titolo di “Preguntas y respuestas”, sono preceduti da componimenti in eco e sono seguiti da sonetti *de pie cortado* e acrostici, collocandosi quindi in un contesto di reciproca affinità formale. Ma l'aspetto di maggiore interesse è l'indicazione, al margine degli *ovillejos*, del contesto in cui queste composizioni vennero redatte: “Sirvieron estas interrogaciones en el *Desengaño de amor*, año de 1614”. Si tratta

doña Ana de Pantoja. Ya por aquí entraba yo en la senda de amaneramiento y mal gusto de que adolece mucha parte de mi obra; porque el ovillejo, o séptima real, es la más forzada y falsa metrificacón que conozco: pero afortunadamente para mí, el público, incurriendo después en mi mismo mal gusto y amaneramiento, se ha pagado de esta escena y de estos ovillejos, como yo cuando los hice a oscuras y de memoria en una hora de insomnio”.

¹⁰ Cfr. ALATORRE, A., “Perduración...”, op. cit., p. 671; NAVARRO TOMÁS, T., op. cit., p. 416, segnala la presenza in Darío dello stesso modello formale anche nell'epigramma *El Ateneo* (1887).

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. Alatorre, “Perduración...”, op. cit., p. 650. Il manoscritto di queste interessanti *Rimas del incógnito* fu di proprietà di Foulché Delbosc che le pubblicò in *Revue Hispanique*, 37 (1916), pp. 251-456 [436-439]. Dopo lo smembramento e la dispersione della biblioteca dello studioso, si erano perse le tracce del documento, che ho recentemente ritrovato presso la Biblioteca Nacional de Argentina, catalogato con il titolo *Varias selectas poesías del MDCXXXIII* con segnatura F'D 289 [R763]. Ringrazio qui il bibliotecario Dott. Juan Pablo Canala per il prezioso aiuto. Per le compagnie citate in questo manoscritto, rimando al *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008, che offre notevoli indicazioni sugli *autores de comedias* ma non riporta alcuni dei nomi di attori testimoniati.

del riferimento ad un'opera teatrale, oggi non identificata, di cui il manoscritto riporta ben undici componimenti poetici¹³, che testimonia della tendenza all'uso della combinazione metrica in questo ambito artistico. Inoltre, la data del 1614 sembra rimandare ad una certa diffusione del modello cervantino proprio in quegli anni, a ridosso della pubblicazione delle *Novelas ejemplares* (1613) in cui, come vedremo, si trovano alcuni esempi significativi della struttura qui descritta. L'esempio più noto di *ovillejos* cervantini si trova però nella prima parte del *Quijote* (1605), cap. XXVII, in un contesto narrativo di particolare importanza: riposando in un *locus amoenus* sotto gli alberi del bosco al fresco della calura estiva della Sierra Morena, il curato e il barbiere iniziano a sentire una giovane voce maschile che canta tristemente e in solitudine (senza l'accompagnamento di uno strumento) dei versi d'amore. Il narratore precisa espressamente che si tratta di poesia "no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos", confermando la raffinatezza di questa forma poetica che viene di fatto accostata al sonetto cantato poco dopo dallo stesso giovane innamorato. Sono i tre *ovillejos* di Cardenio, i migliori di Cervantes da un punto di vista stilistico: si può notare la regolarità e la simmetria dell'uso del verso breve, costituito sempre da singoli sostantivi topici della pena d'amore, la presenza delle tre frasi interrogative in ogni strofa e, infine, la coerente chiusura a raccolta.

Gli altri *ovillejos* conosciuti, considerati meno riusciti, si trovano nella novella *La ilustre fregona*, pubblicata appunto nelle *Novelas ejemplares* (1613). Anche qui la forma strofica riveste un particolare rilievo all'interno della narrazione. Si tratta di una poesia d'amore che il giovane nobile Avendaño, travestito da servitore per avvicinarsi alla bella *fregona*, ha scritto di nascosto tra le pagine dei conti della locanda in cui presta servizio. La scoperta di questa poesia da parte dell'oste, che lui stesso legge a Constanza, è il primo passo verso la dichiarazione d'amore e la risoluzione del conflitto; allo stesso tempo, la struttura poetica e la qualità dei concetti espressi rivelano all'oste (e ricordano al lettore) che l'amante non può essere un semplice servitore ma deve essere un "discreto cortesano". L'opposizione tra apparenza e realtà riconduce poi alla contraddittoria bellezza di Constanza, che non si addice a una semplice serva.

Per le notevoli potenzialità del conflitto, la novella cervantina viene utilizzata fin dal Seicento come modello per alcune opere teatrali che rimandano ad essa in modo più o meno esplicito. Tra queste, il testo indubbiamente più interessante è la commedia *La ilustre fregona y amante al uso*, non datata ma

¹³ Cfr. ed. Foulchè Delbosc, op. cit., p. 253.

scritta forse prima del 1616¹⁴, che è attribuita a Lope de Vega non senza notevoli dubbi¹⁵.

È interessante notare che, in questo caso di trasposizione, il riferimento intertestuale esplicito viene poi elaborato in modo complesso all'interno della commedia. Scompaiono i motivi legati alla contrapposizione tra modello idealista e realista che caratterizza la sperimentazione cervantina, e il risultato è un sistema drammatico tipico di una "comedia urbana", in cui però lo spazio del mesón acquista un protagonismo inusuale¹⁶. Non sfugge poi del tutto al drammaturgo l'uso peculiare dei testi poetici che si trovano nella novella e che costituiscono di fatto una antologia poetica parallela e complementare alla storia narrata¹⁷. Infatti, il testo teatrale utilizza la stessa originale combinazione metrica del modello per la poesia d'amore di Avendaño che l'oste scopre nella stanza del giovane e fa leggere a Constanza. Si tratta quindi di tre *ovillejos* che rivestono un notevole interesse all'interno della tradizione di questa peculiare forma strofica, per l'estrema somiglianza tematica, il carattere intertestuale ed anche perché da un punto di vista cronologico potrebbero essere un esempio relativamente vicino al modello cervantino. Alatorre, nel suo breve panorama del genere, non fa menzione di questo caso significativo, che invece non sfuggì ad Alberto Sánchez nel suo studio del 1957 sulla presenza dell'*ovillejo* nel teatro di Calderón¹⁸.

La commedia attribuita a Lope è stata pubblicata all'interno della collezione della Real Academia diretta da Cotarelo y Mori agli inizi del secolo scorso¹⁹. La tradizione testuale, come ho già avuto modo di indicare in altra sede²⁰, è degna di attenzione: l'opera fu pubblicata nella *Venticuatro parte perfecta de*

¹⁴ Questa è l'opinione di S. Griswold Morley e Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 481.

¹⁵ Cfr. PRESOTTO, MARCO, "La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega", in *Criticón*, 87/88/89 (2003), pp. 697-708.

¹⁶ Un approfondimento di questi aspetti verrà presto offerto in un mio articolo dal titolo «Métrica e intertextualidad en la tradición teatral de *La ilustre fregona* (siglo XVII)», che conterrà una elaborazione della conferenza che ho tenuto all'interno del congresso «Il prisma di Proteo» (Trento, 5-7 ottobre 2011) ed è in corso di stampa. Si tratta di uno studio più ampio, di cui il presente contributo è parte integrante, che si colloca all'interno del progetto PRIN 2008, «Testi e intertesti fra Spagna e Italia», resp. scientifico F. Antonucci, n. prot. 200811FX5M2_004. Alcuni parziali risultati si trovano già pubblicati in PRESOTTO, M., "La antología poética de *La ilustre fregona* y una comedia atribuida a Lope", in FOSALBA, EUGENIA e PONTÓN, GONZALO (eds), *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecha*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 369-383.

¹⁷ Cfr. JOLY, MONIQUE, "En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*", in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2 (1993), pp. 5-15 [6].

¹⁸ SÁNCHEZ, ALBERTO, "Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón", in *Anales cervantinos*, 6 (1957), pp. 262-270 [263].

¹⁹ *La gran comedia de la ilustre fregona*, in *Obras de Lope de Vega* (Nueva edición), ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, t. VI, 1928, pp. 424-456.

²⁰ Cfr. PRESOTTO, M., "La tradición...", op. cit.

las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio... (Zaragoza, Pedro Vergés, 1641) e si conserva inoltre in un manoscritto presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con grafia del secolo XVII, senza data né attribuzione, proveniente dal fondo Barberini²¹. La *collatio* dimostra l'importanza di questo manoscritto per la *constitutio textus*.

Propongo qui di seguito l'edizione critica dei tre *ovillejos* nella commedia; il testo base è l'edizione del 1641 (A)²²:

¿Quién da cuidado a mi amor?	1700
El rigor.	
¿Y quién causa mi tristeza?	
La aspereza.	
¿Quién mejorará mi suerte?	
La muerte.	1705
Con todo, pienso quererte, retrato, para poder por tu gusto padecer rigor, aspereza y muerte.	
¿Quién da la muerte a Avendaño?	.1710
Un engaño.	
¿Y quién trueca en mal mi bien?	
Un desdén.	
¿Quién da vida a mis recelos?	
Los celos.	1715
Siendo así, quieren los cielos que muera desconfiado, pues contra mí se han juntado engaño, desdén y celos.	
Mi amor, ¿a quién tiene en calma?	1720
Al alma.	
¿Quién aumenta mi tormento?	
Entendimiento.	
Y mi deseo, ¿qué olvida?	
La vida.	1725
Desta suerte, nadie pida que dé mi amor esperanza, pues que perdí por Costanza alma, entendimiento y vida.	

²¹ Ms. Barb. Lat. 3482.

²² La numerazione dei versi è provvisoria e corrisponde all'edizione dell'intera commedia che ho in preparazione. Questi versi sono già stati riprodotti da SÁNCHEZ, A., "Reminiscencias...", op. cit., ma con l'ausilio della sola edizione del 1641.

Le varianti della tradizione sono scarse e riconducibili al processo di copia. Il manoscritto della Biblioteca Vaticana (M) presenta una parziale omissione del v. 1708 *por tu gusto padecer: padecer* M; un errore nella forma verbale del congiuntivo, forse per attrazione del verso successivo, al v. 1716 *quieren: quieran* M; una variante minore al v. 1726 *desta: de essa* M. L'unico errore del testo base si trova al v. 1710 *Quién da la: quien daba* A; è necessario emendare con M per concordanza con l'indicativo presente dei versi successivi.

L'attribuzione a Lope di questi versi è dubbia: al di là di ogni giudizio impressionistico, si consideri in primo luogo che non si conoscono altri componimenti del drammaturgo con questa combinazione metrica; sembra poi poco probabile l'ipotesi che si tratti di una sorta di sfida poetica a Cervantes, della cui composizione originaria migliorerebbe la qualità²³. È comunque certo che la questione non può essere estrapolata da uno studio complessivo sull'autore dell'intera commedia, in cui questo testo si presenta come un esplicito riferimento intertestuale²⁴. Rispetto al loro modello esplicito, in effetti questi ultimi offrono una struttura più regolare. I motivi della pena d'amore rimangono ovviamente presenti, anche se nel testo teatrale il giovane si rivolge al ritratto che ha causato la sua passione (vv. 1706-1709), motivo che invece non appare nella novella che si basa sull'innamoramento "de oídas". Tuttavia, come notò a suo tempo Sánchez (1957), l'aspetto più interessante è che il drammaturgo non sembra rifarsi a quel modello, di cui riprende in rima alcuni termini prevedibili (*aspereza, alma, amor*, e la rima *esperanza / Constanza* nella stessa posizione al termine del componimento), ma agli *ovillejos* di Cardenio presenti nel *Quijote*, I, 27. Coincidono infatti esattamente due versi ("¿Quién mejorará mi suerte? / La muerte", vv. 1704-1705 che sono gli stessi dell'inizio del terzo *ovillejo* di Cardenio); si compari, inoltre, il secondo *ovillejo* sopra citato (vv. 1710-1719) con il primo di Cardenio, che è il seguente:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
¿Y quién aumenta mis duelos?
Los celos.
¿Y quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,

²³ È l'ipotesi di Clemencín (1894) indicata da SÁNCHEZ, A., "Reminiscencias...", *op. cit.*, p. 262 e passivamente riportata, senza citare la fonte, da VAIKOPOULOS, KATERINA, *De la novela a la comedia: las 'Novelas ejemplares' de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, p. 55.

²⁴ Per l'attribuzione, rimando ancora una volta a PRESOTTO, M., "La tradición...", *op. cit.*

pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.²⁵

Anche se non vengono riprese esattamente le rime cervantine, sembra evidente l'imitazione e l'uso di termini analoghi ad un testo che dovette essere ben presente all'autore della trasposizione teatrale (*bien/ desdén; recelos/ celos; muera desconfiado/ me matan la esperanza*).

Il modello cervantino sembra peraltro un riferimento diffuso e riconosciuto in relazione a questa struttura poetica, come dimostra, ad esempio, il primo degli undici *ovillejos* nelle già citate *Rimas del incógnito* e databili 1614, che peraltro si sviluppano poi *a lo divino* (terminando con la citazione delle tre virtù teologali):

¿Quién me tiene sin honor?
Amor.
¿Quién me tiene sin sentido?
Olvido.
¿Quién acaba mi esperanza?
Mudanza.
Pues que mi pasión no alcanza
remedio por ningún modo,
hoy me destruyen del todo
amor, olvido y mudanza.²⁶

In definitiva, gli *ovillejos* contenuti nella commedia *La ilustre fregona y amante al uso* costituiscono l'esempio più significativo di ripresa attenta di un modello formale cervantino nei primi decenni del Seicento. La critica ha forse in parte sottovalutato questo aspetto che contribuisce ulteriormente a rendere opportuna l'edizione moderna dell'intera opera teatrale, oltre a un necessario approfondimento dei problemi legati alla sua attribuzione a Lope de Vega.

²⁵ CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote*, I, 27, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 302.

²⁶ Cfr. *Rimas del incógnito*, op. cit., p. 436; nella trascrizione modernizzo ulteriormente la grafia e apporto alcuni lievi interventi nella punteggiatura. Il componimento intero è stato pubblicato più recentemente da Trevor Dadson in Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, *Antología poética*, Madrid, Visor, 1985, pp. 149-151; nel suo articolo «Editing the Poetry of don Diego de Silva y Mendoza, Count of Salinas and Marquis of Alenquer», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (2008), pp. 285-331, Dadson include questo poema tra quelli probabilmente autentici del conde de Salinas (p. 325), e mi conferma inoltre la presenza di altri componimenti analoghi in manoscritti autografi dello stesso autore ancora inediti. Mi segnala, tra l'altro, l'ampia tradizione testuale in ambito portoghese di questo componimento, testimoniata da nove manoscritti in cui appare maggioritariamente l'attribuzione al Conde. Ringrazio qui Trevor Dadson per l'indicazione e i preziosi consigli.

SUSANNA REGAZZONI

LA DIÁSPORA DE LOS ITALIANOS EN EL VIAJE A ARGENTINA. *EL MAR QUE NOS TRAJÓ* DE GRISELDA GAMBARO

A mis amigas viajeras

La temática del viaje es una de las características de la literatura en general y más en la literatura hispanoamericana, que considera precisamente el *Diario* de viaje de Colón como uno de sus textos fundadores, como así también las *Crónicas* de la conquista. Por esto, viaje y escritura acompañan la formación de la identidad latinoamericana en general, y la argentina en particular. El viaje puede ser, lo demuestran los relatos iniciáticos, un modo que permite a los personajes encontrar su verdadero destino bajo riesgo de muerte y con pérdidas a menudo irreparables –por ejemplo la familia– como en el caso de los protagonistas de *El mar que nos trajo*¹. En muchas ocasiones se trata de un viaje iniciático caracterizado por funciones recurrentes que tradicionalmente son: un trabajo, misiones, consignas, peripecias por sortear antes del premio, sea éste la princesa, el botín, el paraíso perdido, el reino; todos esos tesoros juntos o el fracaso. Se trata de un ámbito de estudio muy amplio y variado.

En estas páginas deseo presentar un ejemplo de la escritura fruto de la experiencia de la inmigración italiana en Argentina a través de una historia protagonizada sobre todo por mujeres. Argentina es un país donde la inmigración es constitutiva de la sociedad y el tema ha formado parte ineludible de cualquier historia social. El fenómeno atañe a unos cuantos millones de individuos que desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo siguiente se trasladaron desde su tierra de origen al otro lado del Atlántico, transformando la existencia de los que dejaron y de los que iban a encontrar, de modo que los efectos del acontecimiento se ampliaron alterando el país al que llegaron. Se trata de un fenómeno dinámico que sigue teniendo una enorme importancia

¹ GAMBARO, GRISELDA, *El mar que nos trajo*, Buenos Aires, La otra Orilla, 2010. Todas las citas de la novela se refieren a esta edición y llevan el número de la página entre paréntesis.

en la construcción de la sociedad puesto que revisar y ampliar el conocimiento del pasado conlleva un replanteo de problemáticas actuales

Los relatos de viaje a menudo constituyen una modalidad narrativa que acompaña estas historias. En ellas se entrecruzan dos dimensiones, la del viaje real como recorrido geográfico en un espacio determinado y la de un pasaje simbólico de una vida a otra y de un tiempo a otro. La llegada del 'aluvión' inmigratorio en el Río de La Plata iniciado en la segunda mitad del siglo XIX provocó una multiforme realidad y modificó la sociedad en todos sus aspectos, empezando por la lengua como señala René Lenarduzzi, puesto que se asiste a la presencia de:

[...] una serie de sociolectos que veía en la población nativa hispanohablante un grupo reducido poseedor de un código elaborado, un amplio grupo que hablaba español estándar pero con un código restringido y un grupo que iba llegando desde tierra adentro atraído por el crecimiento veloz de la ciudad y las posibilidades de trabajo que usaba un castellano típico del ámbito rural. A éstos hay que añadir la masa de inmigrantes extranjeros recién llegados que hablaban una interlengua a veces incomprensible en su afán de apropiarse del idioma local para integrarse y ascender económica y socialmente en el nuevo medio.²

En efecto, como escribe Diego Armus, en el prólogo del *Manual del inmigrante italiano*, "desde la conformación de los sectores populares al surgimiento de las actividades industriales, y desde la literatura a las costumbres culinarias y las prácticas políticas, el fenómeno inmigratorio ultramarino de fines del siglo XIX y comienzos del XX parece cubrir prácticamente todos los niveles y aspectos de la vida argentina del novecientos"³.

En este panorama las mujeres juegan un papel secundario desde el punto de vista cronológico puesto que en un primer momento no viajan y si lo hacen, lo realizan a la sombra de un hombre, padre, marido, hermano, como anónimas figuras de acompañante. Se trata de un ir y venir del que no existe, en un primer momento, documentación. Son figuras marginales, aisladas, a menudo analfabetas como Luisa y Natalia, encerradas en sus casas, trabajando para sobrevivir. Ellas, en realidad, con el tiempo, asumen un rol fundamental porque son las que conservan la célula social primaria de la sociedad en los dos países de salida y llegada, al mantener la unión de la familia cuando el hombre parte hacia el nuevo país o vuelve al país de origen abandonando el núcleo de formación más reciente.

² LENARDUZZI, RENÉ, "Ángel Villoldo: un poeta popular en una sociedad multilingüe", en *Literature d'America*, Anno XXIV, n.100, 2004, p. 5.

³ ARMUS, DIEGO, "Prólogo", en *Manual del emigrante italiano*, traducción, selección y prólogo de Diego Armus, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 8.

La literatura de tema migratorio empieza casi en seguida con el surgir del fenómeno social y, como recuerda Griselda Gambaro, los italianos que se embarcan en Génova en 1884, hacia el Río de la Plata, son descritos por Edmondo De Amicis en su obra *En el océano*. Acerca del escritor, Griselda Gambaro comenta que: “El autor de *Corazón* recoge, sin embargo, sus mejores frutos en la crónica. En este fresco están todos los que vinieron a América, en su mayoría obreros y campesinos, cada uno con su sueño particular. Y el sueño –y el fracaso del sueño– empieza en el “Galileo”, como si el barco navegara en un mar de tierra y sus pasajeros, en los múltiples tipos y pasiones, representaran a la humanidad entera”⁴. Por lo que se refiere a la literatura argentina, se trata de textos teatrales y narrativos donde se percibe un malestar con respecto al extranjero que va del ataque xenófobo a la comicidad del grotesco pasando por el sarcasmo⁵. El rechazo que había en la sociedad argentina hacia el inmigrante se filtra demagógicamente en las páginas de escritores como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Hugo Wast, entre otros. Sólo a finales del siglo XX se asiste a un nuevo surgimiento del género con una serie de novelas donde la mujer asume un rol importante y el tono cambia completamente, adquiriendo una amplia gama de enfoques. Syria Poletti es la primera que tempranamente, en los años 60 del siglo XX, escribe una serie de libros –*Gente conmigo* (1962) es el más famoso– donde se narran historias de mujeres migrantes; otras escritoras y escritores continuarán con el tema a partir de los años 80⁶. Entre éstos, Antonio Dal Masetto con *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), Mempo Giardinelli con *Santo oficio de la memoria* (1991), Héctor Tizziani con *Mar de olvido* (1992), Roberto Raschella con *Diálogos en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) son los más reconocidos autores de historias de inmigrantes italianos/as en Argentina. Camilla Cattarulla de la Universidad de Roma e Ilaria Magnani de la Universidad de Cassino son las investigadoras que han estudiado el tema en Italia, focalizando la indagación sobre todo desde el punto de vista de las escritoras y estudiando las modalidades narrativas con que se relatan los personajes femeninos⁷.

⁴ GAMBARO, GISELDA, “L’América: el sueño en italiano”, en *Clarín*, Buenos Aires, 20 de julio 2002.

⁵ Cfr. REGALZONI, SUSANNA, “Presenza italiana nel teatro rioplatense: del Juan Moreira”, in AA. VV., *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2004, pp. 39-44.

⁶ Silvana Serrafin es la investigadora que más ha escrito sobre Syria Poletti en Italia: *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, Roma Bulzoni, 2004 y *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, Roma, Bulzoni, 2005, son los libros más importantes.

⁷ Cfr. CATARULLA, CAMILLA, *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Brasile e in Argentina*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004; CATARULLA, CAMILLA /MAGNANI, ILARIA, *L’azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*, Enna, Città Aperta Edizioni, 2004.

Las historias de vida resultan importantes en este ámbito porque se acercan al lado privado de una Historia que a lo largo de mucho tiempo se limitó a acumular estadísticas y enfoques sociales. Dichos textos son reveladores e insustituibles para el estudio de la formación de la familia argentina y sus costumbres, que sufren un interesante proceso de transculturación debido a la llegada de un amplio número de inmigrantes de distintas culturas en un país con muy pocos habitantes. En relación con la presencia del inmigrante italiano y la identidad del argentino, la historiadora Hebe Clementi señala que:

El drama del espacio por ocupar y de su ocupante que, de una manera u otra, configura diversas formas de instalación en ese mismo espacio semivacío, me pareció que era el drama americano por excelencia: incluía al poblador original – el indio – y las diversas modalidades de ocupación de las áreas de frontera urbano-rural, como ocurrió con el pionero norteamericano en todas sus variedades, el llanero venezolano, el bandeirante paulistano o el gaucho rioplatense. Y también, ¿por qué no?, con el inmigrante, llamado primero aluvional cuando llegó por miles y luego de otras maneras siempre azarosas por infinitas razones más o menos recónditas. También entre la prole y los hijos de esa prole, en una u otra generación – segunda o tercera – estamos incluidos todavía una buena porción de argentinos que no titubeamos en considerarnos argentinos de ley, pero no siempre reconociendo o admitiendo aquel ascendiente.⁸

El nuevo surgimiento del tema migratorio en la literatura de finales del siglo XX se explica también con una voluntad de borrar una desmemoria provocada por prejuicios y discriminaciones y con la necesidad de volver a construir una identidad después de una época de violencia que marca la segunda mitad del siglo XX argentino, a través de la recuperación de un pasado que es sobre todo migratorio.

Entre los/as escritores/as que han publicado historias de migración en estos últimos años, una nueva atención se ha dedicado a las narraciones protagonizadas por mujeres, casi como solución a la falta de estudios sobre su experiencia social en el fenómeno migratorio, descuido que sigue siendo un lugar común y que agrega a la discriminación que sufre la mujer en general, la discriminación que ha sufrido la mujer inmigrante. Griselda Gambaro es especialmente interesante porque se diferencia de los escritores citados por su no pertenencia directa a la historia relatada; ella edita en 2001 *El mar que nos trajo*, una novela de viajes y memorias entre Italia y Argentina de unas

⁸ CLEMENTI, HEBE, "La mujer en la inmigración italiana", en AA. VV., *Yo italiana. Historias de vida de mujeres inmigrantes*, Montevideo, Patrimonio Inca/Cgil, 1993, p. 30.

ciento cuarenta páginas⁹. Los relatos de viaje, a menudo, constituyen una modalidad que acompaña estas historias. En ellas se entrecruzan dos dimensiones, la del viaje real como recorrido geográfico en un espacio determinado y la de un pasaje simbólico de una vida a otra y de un tiempo a otro.

De la pluralidad de motivos para partir, como la pobreza, la persecución política, el miedo a la guerra, imposiciones familiares; el impulso hacia una vida mejor es el primero, el que los resume a todos y la razón que mueve al protagonista de *El mar que nos trajo*.

La historia de *El mar que nos trajo*, narra de Agostino, un muchacho de diecinueve años, humilde pescador en la Isla de Elba, que parte del puerto de Génova a Buenos Aires después de haber encontrado un trabajo en un buque. Esto significa poder salir de la pobreza a la que está condenado en su existencia de pescador. Antes de marcharse se ve obligado a casarse con Adele por los hermanos de ésta y a comprometerse en la construcción de un hogar. Cuando llega a Buenos Aires conoce a Luisa, hacia la cual se siente atraído, comenzando una historia de amor. De esta unión nace una niña, Natalia, la hija hacia la cual Agostino siente un amor inmenso. A los cuatro años de Natalia, Agostino se encuentra con los hermanos de Adele, que lo han ido a recuperar en Buenos Aires y que se lo llevan de vuelta a Italia sin avisarle a nadie. Luisa lo espera durante algunos días, se desespera y comienza a buscarlo en bares, en el puerto, en la comisaría, hasta que finalmente se entera de que Agostino se ha marchado. A partir de ese momento, el sentimiento de abandono es lo que determina las vidas de madre e hija y que marca la existencia de la niña. En Italia, Agostino se vuelve a encontrar con Adele, reanuda una vida infeliz a pesar del nacimiento de un hijo llamado Giovanni. Agostino continúa pensando en su abandono de Luisa y Natalia y en tono de protesta coloca el retrato de Natalia, sobre la repisa de la chimenea, declarando que la niña de la foto es su hija. Con el tiempo Agostino le dice a Giovanni que Natalia es su hermana y que la busque. El muchacho obedece a su padre y viaja hacia Buenos Aires en donde la encuentra y le cuenta la situación de Agostino. Los viajes se repiten y la relación se refuerza a través de reencuentros y muertes, creando lazos donde se habían marcado separaciones. El telón de fondo de la novela se relaciona con la Historia y remite al anarquismo, a los

⁹ Griselda Gambaro (1928) nació en Buenos Aires. Entre sus libros figuran *El desatino* (1965), *Una felicidad con menos pena* (1965), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Después del día de fiesta* (1994), *Lo mejor que se tiene* (1998), *Escritos inocentes* (1999), *Lo impenetrable* (2000) y *El mar que nos trajo* (2001). Sus obras dramáticas han sido estrenadas en los escenarios más prestigiosos de distintos países de América Latina y Europa, y traducidas a numerosos idiomas. Está considerada por la crítica como una de las escritoras más relevantes de la literatura argentina actual.

movimientos huelguistas, a la violencia política, al peronismo, al fascismo y los más relevantes acontecimientos de la época como cuando se narra que:

La Argentina florecía, José rezongaba porque su difuso anarquismo lo unía sin embargo con lazos fuertes a su clase, no entendía cómo los obreros podían someterse a ese militar que vociferaba en los balcones. Mentía como Mussolini y como Mussolini transformaba los derechos en prebendas o limosnas. Dejaría un país arrasado. (p. 136)

Lo importante, sin embargo, es la sustancia de la memoria, indefinida y siempre presente. Dice Gambaro que este relato nace como:

[...] un tema pendiente. Si de chica te cuentan una historia que te gustó mucho y por el azar de la vida te tocó ser escritora, esa historia hay que contarla. Pero van surgiendo otros temas que te importan más y se posterga. Aunque creo que eso le vino bien a la historia misma. El paso del tiempo personal mío, porque en cierta manera fue madurando hasta que sentí que ése era el momento, y salió.¹⁰

En la misma entrevista, la autora añade que en origen el relato de Agostino, el personaje eje de la narración, “[...] lo escuché yo contado en la mesa, así, en crudo [...] Hay mucha ficción, algunos personajes y comportamientos están hechos basándome en pequeños detalles que me contaron, pero en cada situación elegí mi propio modo. Además, tampoco puedo trabajar con exceso de datos”¹¹.

La narración en tercera persona omnisciente representa el punto de vista de una niña que recuerda lo que escuchó con olvidos e imperfecciones y cuando grande, escribe el libro que empieza con una acotación temporal “En el verano del 89, se produjeron dos acontecimientos importantes en la vida de Agostino...” (p. 11) señalando desde el principio la importancia del tiempo, elemento que marca todo el relato y la doble perspectiva geográfica. Se cuenta de un primer país pobre donde el protagonista vive una existencia de miseria en contraposición a la posibilidad de mayor ganancia como marinero de un barco hacia otro país:

[...] su futuro cuñado intercedió ante la compañía naviera en la que trabajaba y le consiguió un contrato como marinero en la línea Génova Buenos Aires. [...] marinero en un buque de ultramar, su porvenir sería distinto, y bien lo sabía por los paisanos embarcados que cada dos o

¹⁰ < <http://www.elarcaimpresa.com.ar/clarca.com.ar/clarca51/notas/inmigrantes.htm>>.

¹¹ *Ibidem*.

tres meses regresaban a la isla con provisiones exóticas, regalos y dinero en el bolsillo. Decían que el trabajo ditraía de la ausencia. (*Ibidem*)

Sin embargo la realidad es distinta, y el trabajo, más pesado de lo imaginado:

Trabajó duramente. Sin puesto fijo en ese vapor que llevaba emigrantes, empezaba antes del amanecer baldeando la cubierta, lustrando los bronces en la cabina de mando, en los salones y el comedor de primera. Luego, apenas amanecía, Agostino y sus compañeros expulsaban a los emigrantes de los dormitorios comunes donde flotaban los olores rancios de una noche compartida, densa de multitud, de malestares provocados por la alimentación, el movimiento del barco. Y si el mar había estado agitado durante la noche y varias mujeres habían quedado prostradas por el mareo, las obligaban a levantarse. Con guiños por encima de sus cabezas, las tomaban de la cintura acompañándolas hasta el pie de la escalerilla: a tomar aire, aconsejaban, que el aire les quitaría la náusea, el color muerto del rostro. El dormitorio vacío, limpiaban a baldazos los pisos de chapas metálicas invisibles bajo una costra de pintura gris. Agostino y sus compañeros trabajaban rápidamente y sin miramientos, si alguien había olvidado un atado de ropa sobre el piso en lugar de resguardarlo encima de la litera, quedaba empapado y barrido como el resto. Cuando llegaban a los dormitorios de hombres, sólo descaban terminar: si un viejo permanecía en la litera lo ignoraban; dejaban húmedas y a veces con charcos las planchas del piso. (p.14)

El cuadro que resulta comunica la miseria de un viaje difícil, lejos de las ilusiones de un destino mejor y el trabajo en la nueva tierra, arduo:

Cada quincena, Agostino descargaba los carros de carbón. Llegaban al amanecer y él los esperaba en la puerta de la carbonería con una bolsa de arpillera doblada sobre el hombro. Apenas oía el rechinar de las ruedas sobre los adoquines, sacaba a la calle un gran cesto de tejido apretado y empuñaba la pala. Llevaba el cesto en repetidos viajes a través de una escalera que descendía a un depósito oscuro. Alzaba en el sótano una montaña de carbón, de piedras sueltas. [...] Regresaba con el pelo endurecido, el rostro tiznado. Su pañuelo se impregnaba de una humedad oscura y viscosa. Siempre tenía las uñas sucias y se las miraba con tristeza. [...] Luisa recogía la ropa de casas acomodadas y la lavaba en los piletones de cemento al aire libre, en el fondo del patio. Las vecinas [...] observaban sus brazos frágiles, su torso huesudo y callaban. No terminaría nunca con tan poco tiempo. Ella aprovechaba la ausencia de Agostino, el sueño de Natalia, cada instante del día. Estiraba la ropa empapada en almidones con una plancha de hierro que calentaba en un brasero de carbón, y la devolvía puntualmente recorriendo largas

distancias para no gastar en el tranvía. [...] sufría calladamente cuando le retacaban el pago y debía volver golpeando las puertas con una mansa insistencia de mendiga. Sufría calladamente cuando el brasero, en los días de verano, aumentaba el calor, o el agua helada del invierno endurecía sus manos. (p. 18,19,20)

Lo único que alivia y comunica alegría es el gran amor que el protagonista siente hacia la hija:

[...] la niña, con sus preguntas vivaces en media lengua, la gracia de sus gestos, lo compensaba de sinsabores y él la adoraba. [...] A los cuatro años resaltaba el parecido de Natalia con su padre, los mismos rasgos, el mismo color verde de los ojos. [...] Meciéndola de adelante hacia atrás, apretada contra su pecho, le decía al oído: barquita mía, y Natalia, entrecerrando los ojos, con insistencia incansable preguntaba: ¿qué soy? Barquita mía, susurraba Agostino. (p. 20, 21)

El tierno cuadro de la relación padre hija se interrumpe bruscamente por la llegada de los hermanos de la mujer de Agostino que lo sacan del país sin ninguna posibilidad de saludar a su hija y como único recuerdo una foto de la niña hecha a los tres años, que le quedaría por el resto de su existencia, marcada por la culpa y el dolor del abandono. El dolor del abandono, por una parte, y el sentimiento de culpa por una separación obligada a la fuerza, por otra, son las emociones que marcan la existencia de la niña y la vida del padre hasta el último día de vida:

En el comedor, él puso el pequeño retrato apoyado en la pared, sobre la repisa de la chimenea. Con un dedo guiado por la costumbre siguió el contorno del rostro de Natalia. Recordó: barquita mía, y la insistencia incansable. ¿Qué soy? Barquita mía [...] se acercó a la repisa de la chimenea donde estaba apoyado el modesto retrato de Natalia, una niña de pie sobre un almohadón. Nunca lo alzaba y tampoco lo hizo esta vez. La miró con ojos turbios por la fiebre, advirtió que la media sonrisa de Natalia era la misma que anunciaba su expectativa por los juegos secretos que habían compartido. Si como su barca había atravesado una tormenta, borrados estaban en el retrato descolorido los celos y el rencor. Era una niña, visiblemente orgullosa de ser fotografiada con su pollerita oscura y su blusa de cuello blanco. Sólo una niña abandonada, ¿Cómo podía sonreír con ese orgullo? Esa sonrisa, se acusó ofendido y no dispuesto a perdonarse, él la había tachado de golpe de la niñez de Natalia, y así seguramente debió tachar tantas cosas que para ella importaban y que él había desistimado como si el sufrimiento de una niña fuera menor en el corazón pequeño. Olvidará pronto, se había dicho ateniéndose a lo que él sentía, indignación y pena, cuando Cesare y

Renato habían impuesto una separación que nunca después trató de mitigar. Aquella expectativa de Natalia por los juegos secretos que habían compartido debió vaciarse abrupta, incomprensiblemente, reemplazada por llantos y preguntas para las que no había respuesta. La única respuesta habría sido su regreso. Y él estaba en la isla, atado por otros lazos Y moriría en la isla. (pp. 30, 74)

La narración se alterna entre episodios de acá y de allá. Por un lado, Italia con la familia de Agostino que aumenta con el nacimiento del hijo Giovanni y mejora económicamente; por el otro, Natalia y Luisa, la cual después de algunos años, conoce y se casa con un calabrés de pelo muy ensortijado y piel oscura de nombre Domenico Russo, unión de la cual nace Isabel llamada Isabella y Agustina que muere a los pocos años por desnutrición. Esta familia vive sólo del duro trabajo de Luisa, siempre con la ropa en los piletones, el planchado y la entrega. Domenico no encuentra o no quiere encontrar trabajo y resulta ser una carga, por esto Natalia lo echa de casa con una fuerza antigua, derribada del abandono del padre: “Domenico la miró con sus ojos oscuros: – soy el padre– balbuceó. Natalia se encogió de hombros. Sabía lo que eran los padres. Y el recuerdo de Agostino le acrecentó la ira” (p. 64). La muerte de Agostino, sin embargo, provoca en Natalia un regreso a su italianidad:

En su fuero interno mezclaba el italiano y el castellano que hablaba cada vez más, pero ahora sus pensamientos discurrían enteramente en italiano como si hubiera regresado al país de la infancia, sólo rodeada del idioma escuchado al nacer. [...] No quería saber de ese padre, desaparecido bruscamente de su vida que una noche la había tenido en brazos, haciéndole cosquillas en el cuello, y otra noche ya no estaba. (p. 84)

Pobreza, desamparo, soledad marcan las existencias de las mujeres en Argentina, lugar principal de la narración. Con el nuevo trabajo de Giovanni como camarero en un barco rumbo a Buenos Aires, la relación entre los dos países y las dos familias parece restablecerse. La muerte de Adele, además, simbólicamente, reúne a las dos familias:

Y fue una muerte dulce. Con Agostino (Adele) había tenido una niña llamada Natalia. Su fotografía, junto a la de Giovanni que llegó después, estaba sobre la repisa de la chimenea. Cuando los niños dormían, ella y Agostino los miraban abrazados. Comentaban los rasgos de los niños, la mirada voluntariosa de Natalia, la expresión tierna de Giovanni. Y quizás en ese momento, en que le decía a Agostino qué feliz era, qué felices eran con esos dos hijos, fue cuando en el sueño, dulcemente, murió. (p. 105)

Esta novela familiar termina con el encuentro de las dos partes desconocidas una a la otra, separadas por el mar que las divide y al mismo tiempo las reúne. La historia de vidas escrita a través de los ojos de una niña que copia los rasgos ajenos –los cabellos enlulados y el rostro mate de un abuelo que fue obligado al abandono– trata de responder al misterio del origen presentando una serie de recuerdos ajenos. En la conclusión se explican estas razones y se señala:

La menor de las hijas de Isabella, la que tenía el rostro mate y los cabellos enlulados como el abuelo, escuchó sentada a la mesa ocupando un lugar entre su hermano y su primo, el hijo de Natalia. En esas charlas de sus mayores nunca intervino. Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado. (p. 138)

La figura de esta niña de pelo rizado presenta un alto valor simbólico puesto que se trata de la nieta del segundo marido de Luisa y de la misma Luisa, hija de Isabella, medio hermana de Natalia y por esto la joven narradora resulta ser también su sobrina. Ella, desde Argentina, representa el personaje, cuya existencia constituye el nexo de unión con Italia. Se narra de individuos que pertenecen a un allá y a un acá y que, de alguna forma, comparten la experiencia relacionada con la migración y la niña narradora es el resultado de esta experiencia de conflictos y encuentros que hoy pertenece a la identidad misma del país. Los cuerpos sin voz de las mujeres que viajaron a Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo siguiente, hablan a través de la voz de esta joven, que pertenece a un tiempo y a una historia distinta y al mismo tiempo fuertemente relacionada con este pasado. Se trata de una red de relaciones que una vez más afirma una identidad en continuo proceso de formación, contradictoria, ambigua y oscilante. Puesto que como señala Mabel Moraña:

[...] Entre los temas más recurrentes que asoman en los “Pliegues del canon” el de la representación identitaria es quizá, hasta el día de hoy, uno de los más candentes y proteicos. [...] Conceptos como los de subjetividad, alteridad, diferencia, otredad, memoria colectiva, hibridez, heterogeneidad, etc., han abierto el camino para una comprensión más fluida y abarcadora de la trama social y de sus procesos de simbolización.¹²

¹² MORAÑA, MABEL, ““Los pliegues del canon” y la deconstrucción culturalista”, en ID., *Crítica impura*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2004, p. 10.

En aquel “mar que nos trajo” queda el testimonio de esas personas que, montadas en la escena de un exilio empujado por el hambre, llegaron a un puerto del que hoy queda apenas un fresco viviente, pero también, como dice el epígrafe del poeta Salvatore Quasimodo, elegido por Gambaro, “un murmullo de mar,/ un eco de memoria”(p.11). Ellas contribuyen a la realización de un proceso de transculturación, según el modelo de Ortiz retomado por Rama, aplicable a las formas de hibridación a partir de las cuales surge y se desarrolla un fenómeno de hibridación y de integración entre la cultura de quien llegaba y la de quien ya estaba, entre las vertientes vernáculas y las exógenas que dan lugar a la formación de la nación criolla. A este propósito Mabel Moraña, agrega que:

[...] los resultados que deriban del proceso de implantación y adaptación de modelos metropolitanos en América no pueden comprenderse sin una captación más vasta de los problemas que acompañan la experiencia de migración y asentamiento de contingentes europeos [...] en tierras americanas, y del modo en que las prácticas socioculturales de estos sectores afectan a – y son afectados por – la población nativa, indígena y criolla, en diversos niveles de interrelación política y social.¹³

El mar que nos trajo es una historia de destinos cruzados donde la diáspora italiana en Argentina se narra desde la perspectiva de unas mujeres que han visto en el mar la fuente de supervivencia y al mismo tiempo, de abandono y de peligro.

El mar, como indica el mismo título, es un elemento omnipresente en la memoria y en las palabras de los personajes, pero sobre todo, de la voz narradora que lo vive como una red que atrapa y trastorna unas existencias separadas por el océano y también irremediable y fuertemente relacionadas. Griselda Gambaro teje su red narrativa con la fuerza de una escritura esencial y al mismo tiempo eficaz en la descripción de la pobreza urbana del exilio; además de ser, en muchas ocasiones, poética, como en el relato de la llegada de la máquina de coser Singer que es el acontecimiento que cambia la vida de las protagonistas y que es tratado con una delicadeza extraordinaria que transforma la profunda penuria del cuartucho de la miserable casa de pensión:

Cuando apareció en el cuarto la Singer flamante, con dos cajones a los costados, esmaltada de negro, se creyeron ricas, conjurada la miseria. Apartaron las maderas del embalaje y se sentaron frente a la máquina en una contemplación dichosa. Luisa sonreió, tomó la mano de Natalia y la apretó fuertemente. (p.51-52).

¹³ *Ibi*, p. 36.

Una vez más, en el centro del interés de la autora, se encuentra esa “poética de los pobres” que caracteriza su teatro, señalada por la crítica en varias ocasiones, donde personajes marginados e impotentes expresan una des-pertenencia a través de una carga de emoción que envuelve al lector/espectador.

María Malusardi en un largo artículo señala la importancia de la metáfora de ese arte de pesca, y en una conversación con la misma Gambaro describe la sorpresa de la novelista ante la pregunta sobre el porqué de una historia de inmigrantes: “Si a mí me hubieran dicho estás escribiendo una historia de inmigrantes, para nada hubiera supuesto eso; no era mi intención, pensaba contar una historia personal, nada más”¹⁴. Malusardi habla de la necesidad de escribir de la inmigración a Argentina de una forma más libre y a este propósito Gambaro reflexiona:

Creo que a partir de todas las dificultades y las catástrofes que nos pasan, esto sería una especie de reconocimiento de nosotros mismos. Me parece que nunca han salido tantos libros de nuestra historia, la más cercana y la más lejana, porque hay tanta necesidad de verdad al lado de tanta hipocresía [...] es una señal de crecimiento en la sociedad, y es darle al inmigrante cada vez más ese valor que ha tenido y que nunca se puso en el relieve que correspondía.¹⁵

Afirmación que confirma la hipótesis de una necesidad de volver a pensar en la historia nacional argentina y reafirmar la construcción dinámica de una identidad, profundamente amenazada y herida por los años del “Proceso”.

La novela contribuye al debate sobre el tema de las diversidades históricas, sociales, lingüísticas y subraya la capacidad dinámica de un país capaz de aceptar la experiencia de otras culturas y de participar en la ampliación y enriquecimiento de una expresión más concreta de la transnacionalidad.

¹⁴ <<http://www.elarcaimpresa.com.ar/clarca.com.ar/clarca51/notas/inmigrantes.htm>>.

¹⁵ *Ibidem*.

PATRIZIO RIGOBON

FEDERALISMO E LETTERATURA IN FRANCISCO MARÍA TUBINO

Nel corso degli ultimi anni si è sviluppato, soprattutto al di fuori dei confini italiani, un interessante dibattito sullo statuto degli studi di area iberica¹. Tradizionalmente legati a un certo ispanocentrismo su base castiglianocentrica – nemmeno troppo attento al dettato della Costituzione del 1978 – refrattari, tra l'altro, ad un più incisivo e intenso dialogo con la vicina realtà culturale lusitana, gli studi di ispanistica devono, oggi più di ieri, affrontare approcci e punti di vista linguisticamente plurimi che, mettendo in discussione le stesse nozioni di centro e periferia, propongono alternative basate sull'interdipendenza, sulla comparazione come metodo e sull'idea che le connessioni inter e intraiberiche sono reali e non permettono, in nessun caso, un isolamento preclusivo, fondato su un sistema eliocentrico a sole, per l'appunto, unico. L'argomento è stato sviluppato da numerosi studiosi in svariate sedi che indichiamo in nota: l'aspetto però che qui vorremmo rimarcare è quello della formazione e stratificazione storica di tale idea. In questo senso, l'opera di Francisco María Tubino ci sembra particolarmente ricca di significati, anche se non sempre univocamente interpretabili o riducibili alla tesi che qui c'interessa. Ancor oggi non molto conosciuto – e nemmeno troppo studiato – Tubino è latore di un punto di vista che, se pur legato alla temperie della sincronia, appare moderno oltre che assolutamente informato sulla composita e complessa realtà della Spagna nella seconda metà dell'Ottocento. Lungi dall'essere un intellettuale e politico implicato in progetti indipendentisti di qualsivoglia

¹ Si veda, tra l'altro, RESINA, JOAN RAMON, 'Post-Hispanism or the long goodbye of National Philology', *Transfer. Journal of Contemporary Culture*, n. 4, 2009, pp. 25-37. ID., *Del hispanismo a los estudios ibéricos: una propuesta federativa para el ámbito cultural*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. ID. 'Cold War Hispanism and the New Deal of Cultural Studies', in BRAD EPPS and LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES [a cura di], *Spain Beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. ID. 'Whose Hispanism? Cultural Trauma, Disciplined Memory, and Symbolic Dominance', in MORAÑA, MABEL [a cura di], *Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.

causa, egli si pone piuttosto come voce autorevole del federalismo e persino dell'iberismo nella Spagna del suo tempo. In questo breve scritto intendiamo esaminare, sia pure solo per via allusiva, due sue opere riguardanti il nuovo assetto da dare alla Spagna del XIX secolo. Si tratta di due testi, tra i moltissimi pubblicati, che riteniamo particolarmente significativi sulla questione del federalismo. Si tratta di *Patria y Federalismo* (Madrid, 1873) e della *Historia del renacimiento literario, contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (Madrid, 1880). Mi pare acconcio notare che il primo, pure scritto alcuni anni prima della *Historia*, contiene in realtà le "conseguenze", mentre il secondo, pubblicato nel 1880, contiene i presupposti che sono all'origine di quelle conseguenze. Dopo aver brevemente illustrato entrambi i testi, mi auguro che il pensiero di Tubino, che si pone a metà strada tra federalismo e iberismo, possa risultare più chiaro limitatamente al proposito di questo scritto.

Sottolineiamo anzitutto, come da più parti rilevato, che non esiste un'ampia gamma di studi sulla sua figura². Il suo nome è stato addirittura riportato in modo inesatto persino recentemente: Francisco María Tubino y Rada al posto di Francisco María Tubino y Oliva. La voce dedicatagli dall'Enciclopedia Espasa-Calpe ha dato origine a questa errata tradizione che si è perpetuata fino al recente saggio di Acosta (Acosta Sánchez 257), come ribadito dalla discendente Matilde Revuelta Tubino³. Questo, al di là della scarsa sensibilità filologica nell'affrontare le sue opere e la sua azione politica, induce a pensare che le sue posizioni non siano nemmeno oggi patrimonio di molti. A onor del vero le sue teorie non sono (e non erano) certo pregiudizievoli per l'unità nazionale della Spagna né possono essere sospettate di destabilizzarne il quadro politico, come vedremo di seguito. I migliori lavori su questo intellettuale andaluso vengono da studiosi catalani che si sono soffermati sul contenuto reale – e non sulle immaginarie interpretazioni fornite – della *Historia del renacimiento literario, contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, forse l'opera maggiormente nota. Il recentemente scomparso Pere Anguera ha pubblicato una nuova edizione del libro con un ampio studio introduttivo, mentre Josep M. Domingo è l'autore di un assai accurato studio, che citiamo più oltre, pubblicato prima in catalano e successivamente, in versione ridotta, in spagnolo, oltre che di un'altra edizione dell'opera tubiniana⁴. Le bibliografie che chiudono entrambi gli scritti non registrano certo un'imponente quan-

² Tre soltanto sono i titoli presenti (tutti riguardanti *Patria y Federalismo*) in Manuel Ruiz Romero (ROMERO, RUIZ, 17, 20, 25, 40).

³ "En la *Enciclopedia Espasa* se lee. 'Francisco María Tubino Rada y Delgado'. De aquí ha pasado a la mayoría de los autores que se han preocupado de él" [cfr. REVUELTA TUBINO, MATILDE, 99].

⁴ TUBINO, FRANCISCO MARÍA, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, prólogo de Pere Anguera, Urgoiti Editores, Pamplona, 2003, CXXI-705 páginas. ID. *Historia del renacimiento literario, contemporáneo en Cataluña, Valencia y Baleares*, a cura de Josep M. Domingo, Lleida, Punctum & Aula Màrius Torres, 2005.

tità di materiali, per una semplicissima ragione: l'entità numerica dei riferimenti critici è per l'appunto limitata (Domingo 133-171).

Prima di cercare di sintetizzare la posizione federalistica di Tubino, appare utile considerare che cosa rappresentasse l'iberismo per il nazionalismo catalano. Per quanto ad esempio riguarda Enric Prat de la Riba, l'iberismo (insieme all'imperialismo) costituiva probabilmente l'unico modo di "afermar la tendència no separatista del catalanisme destruint alhora l'idea d'Espanya i d'espanyolitat", come ha ben rilevato Víctor Martínez-Gil (Martínez-Gil 77). Ai tempi di Prat non esisteva una precisa dottrina lusitanistica sulla cui base fondare una Federazione Iberica, cosicché la proposta rimase soltanto a livello teorico. Ma nel 1880 la situazione sull'elaborazione dei concetti di iberismo e federalismo era assai diversa. Si consideri innanzi tutto che per quasi tutti coloro che partecipavano al progetto, "Iberia" avrebbe dovuto essere una federazione, cioè una repubblica federale (benché una minoranza preferisse una monarchia federale).

Ma che tipo di federalismo ed iberismo possiamo desumere dalle due citate opere di Tubino? La sua idea di federalismo appare molto chiaramente dal seguente brano:

No se busque, pues en este ensayo otra cosa que no sea la explicación franca, leal y sencilla de lo que constituye el credo federativo, tal como entiendo que puede y debe plantearse entre nosotros. Sobre demostrar que semejante régimen no es contrario á la unidad de la pátria, fué mi anhelo armonizar sus instituciones con el reconocimiento de los derechos individuales; de aquí mi fórmula [le parole che seguono sono in maiuscolo nell'originale]: "LIBERTAD EN CUANTO NO PERJUDIQUE Á LA UNIDAD; UNIDAD EN CUANTO NO COARTE LA LIBERTAD."

In ogni caso, al fine di rassicurare i benpensanti (soprattutto tra i politici e i militari), Tubino così continua:

Reconocemos como positiva la existencia de la nación española, con sus fronteras conocidas y su autonomía respetada en las relaciones internacionales. Veámos ahora si el Federalismo republicano debe matar esa entidad, ó disolverla cual necesaria y funesta secuela de su predominio. No ataca el Federalismo el concepto de pátria, sino la concepción pagánica y autocrática del Estado. A la omnipotencia de este opone su limitación, quedando su soberanía subalternizada. Lejos de ser el Estado, en la organización federal, el foco de donde irradia para las individualidades la vida colectiva (...). He aquí el principio íntimo y fecundo de la política federal: ella es la única que cambia radicalmente el carácter de las instituciones. Todos los esfuerzos de las escuelas y partidos conservadores liberales, dirígense á perfeccionar la máquina del

Estado y del Gobierno; la empresa reservada al Federalismo republicano consiste en disminuir la importancia y necesidad del Estado –al compás de los progresos de la autonomía municipal– hasta reducirlo á su menor expresion posible. (Acosta Sánchez 267)

Per riassumere la lunga citazione in uno slogan, potremmo dire: federalismo repubblicano, devoluzione alle amministrazioni locali con uno stato centrale più leggero. Questa dottrina “organicista” (la nazione – la Spagna – veniva infatti comunque considerata come un “corpo” unitario) era sostenuta anche dai krausisti. L'altro federalismo, quello sostenuto da Pi i Margall e da altri uomini politici repubblicani, si fondava su un punto di vista affatto diverso: ogni singola parte della federazione, come ogni individuo, è completamente libera. Analogamente, nessun soggetto politico è meritevole di particolare protezione. Se ciascun individuo agisce liberamente, sarà necessario sottoscrivere accordi allo scopo di formare insieme un nuovo soggetto politico (la federazione). La libertà individuale è il principio fondamentale, in accordo anche con la tradizione proudhoniana. Un siffatto legame federativo sarebbe stato estremamente instabile e poco durevole. Tubino, nonostante fosse un liberale, si oppose strenuamente a tale idea:

No comprendemos qué pueda ganar la libertad ni la democracia con que caprichosamente desagregáramos las provincias declarandolas independientes durante cuatro, seis u ocho meses, para después llamarla a reunirse y unificarse de nuevo mediante el pacto sinalagmático. O hay o no hay derecho a la separación: si lo primero, concedamos que Cataluña o Andalucía pueden declararse contrarias a todo pacto, y que por tanto tienen facultad y capacidad jurídica para afirmar su independencia permanente; si lo segundo, no nos parece serio el doble procedimiento de [primero] desunión y [luego] armonía ideado por algunos”. (Acosta Sánchez 258-259)

In *Patria y Federalismo*, invece, c'è un'interessante citazione dell'articolo 3 della costituzione confederale svizzera (ancora in vigore in quel paese) che recita: “I Cantoni sono sovrani per quanto la loro sovranità non sia limitata dalla Costituzione federale ed esercitano tutti i diritti non delegati alla Confederazione”.⁵ Tubino aveva vissuto per qualche tempo in Svizzera con il preciso scopo di conoscere più in profondità quel sistema. Non è naturalmente questa la sede per fare affermazioni sull'aderenza al reale di quanto scritto. Interessa piuttosto sottolineare che la conoscenza di Tubino, sia pure talora

⁵ Si veda il sito della Confederazione Elvetica (consultato il 10 febbraio 2012): <<http://www.admin.ch/ch/i/rs/101/a3.html>>.

imprecisa, è sempre diretta. È proprio nella già citata *Historia del renacimiento literario, contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (Madrid, 1880) dove i suoi sforzi per raggiungere una conoscenza esauriente e “condotta sui testi” delle materie trattate sono meglio apprezzabili. In questo ponderoso lavoro, che ha come oggetto le aree spagnole di lingua catalana (anche se la Catalogna è trattata in modo assai più dettagliato), egli perviene di fatto alle medesime conclusioni politiche lette in *Patria y Federalismo*. Tuttavia quest'opera presenta alcune peculiarità: non è una semplice storia della Renaixença o della letteratura catalane fino alla Renaixença⁶, ma molto di più. C'è politica, filosofia e storia politica. Si tratta di un testo nel quale l'approccio positivista è una pratica normale oltre che conclamata: “[N]i se entienda que reprobamos ó aplaudimos de algun modo la actitud en que Rubió hubo de colocarse; nuestro empeño está circunscrito á poner de manifiesto, de suerte que se vea bien claro, el principio de la série de sucesos que constituyen lo que hoy decimos catalanismo” (Tubino 1880, 200). Non vi sono nozioni preconcepite, soltanto l'illustrazione di fatti e di idee, anche quando queste idee non sono condivise dall'autore, come nel caso che qui c'interessa, là dove “por primera vez en los anales contemporáneos del pensamiento catalan, se nos presenta el hecho de un escritor que convida á reivindicar el sentido histórico de las instituciones regionales” (Tubino 1880, 200). Il libro è un'autentica miniera di nomi e fatti storici, in cui lo scrittore non è semplicemente uno scrittore, ma anche un politico che predica in qualche modo il Vangelo della nuova “Rinascita Catalana”. Spesso tradizione e “localismi” sono stati e sono tacciati di essere fondamentalmente antimoderni⁷. Tubino confronta il catalanismo letterario con il forte conservatorismo di alcune aree periferiche della Spagna settentrionale. In quei luoghi, appoggiare l'assolutismo monarchico significava mantenere in vita le libertà locali contro l'appiattente liberalismo:

Dado el carácter democrático del régimen foral en que vivían estas provincias, no se explicaría su adhesión á la causa absolutista si no se tuvieran presentes las tendencias y aspiraciones del partido liberal. Con error se ha creído que las provincias del Norte se sublevaban al impulso de sus sentimientos religiosos y de sus opiniones monárquicas. Es indu-

⁶ Carlos Romero tratta della *Historia* di Tubino nel suo studio “Breve historia de las historias de la literatura catalana”, *Rassegna Iberistica*, 17, settembre 1983, p. 10.

⁷ Un recentissimo libretto di Maurizio Bettini (*Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna: Il Mulino, 2011) illustra compiutamente questa posizione particolarmente orientato – ci pare – dall'attualità politica italiana. In realtà alle argomentazioni sui “tragici paradossi della memoria ricostruttiva” (p. 74) si potrebbe obiettare che anche – e spesso – la “critica della tradizione” si fonda su presupposti ideologici che orientano ricostruzioni interessate. Il problema, semmai, è ancora più radicale (ed è un classico della riflessione storiografica): in che misura esiste una possibilità di illustrare – narrare – la realtà storica “es eigentlich gewesen”?

dable que la piedad de aquellos pueblos hubo de verse mortificada en muchos casos, por las grandes novedades, que en las relaciones entre la Iglesia y el Estado introducía la revolución; no es ménos cierto que el respeto con que los reyes absolutos miraron la constitución foral, debía predisponer en favor de D. Carlos á los habitantes de las provincias. (Tubino 1880, 179)

La critica alla visione globalizzante attribuita allo stato centrale, che trascura le autonomie locali, costituisce una delle ragioni preferite da Prat de la Riba nel suo radicale anti-illuminismo e anti-enciclopedismo che hanno cancellato le differenze e le identità dei popoli sacrificandole sull'altare dello Stato. Ciò che secondo Prat andava contro il popolo e la nazione catalana, andava, secondo Tubino, contro la Spagna:

Concurrían, por otra parte, á poner en olvido las antiguas literaturas indígenas las corrientes intelectuales, saturadas del espíritu enciclopédico que llegaban de Francia. (...) La reacción contra el génio nativo de los pueblos occidentales no toleraba que se pudiera discernir lo noble y generoso en la sombría Edad Media, de lo nocivo y repugnante, confundiendo todo en un soberbio anatema, que condenaba lo mismo las 'Canciones de gesta' en Francia que el 'Romancero' en la Península. (Tubino 1880, 86)

Nonostante Tubino fosse consapevole del pericolo connesso al forte conservatorismo che impregnava alcuni neonati nazionalismi periferici, egli era nondimeno un convinto assertore della Spagna progressiva rifondata su una base federale. Indubbiamente quanto vedeva e aveva visto in Catalogna poteva approssimarsi significativamente a tale visione. Certamente condivideva molte delle idee degli enciclopedisti sulla storia umana, ma non la condanna complessiva del Medioevo. Va tuttavia sottolineato che l'unica patria concepibile per l'intellettuale andaluso era la "grande famiglia spagnola" e, all'interno di questa famiglia, la superiorità morale della Castiglia, dalla Riconquista in poi, viene spesso sottolineata:

Cataluña, sin dejar de contribuir á los fines supremos de la gran familia española, se desenvolvió en lo interior, con perfecta autonomía social y legislativa; y cuando la idea del imperio ibérico, acariciada por los príncipes Castellanos [...] se encarno en Alfonso VII, [...] los condes de Barcelona no se hurtaron al pleito homenaje que la España central les exigía; y el pueblo que tenían la buena fortuna de regir, siguió realizando su propia vida, con absoluta libertad, [...]. Ni ménos entorpeció sus progresos la hegemonía moral de Castilla, que considero siempre á los demas reinos cristianos de la Península, como partícipes legítimos y

auxiliares eficaces en la árdua y patriótica empresa de devolver el territorio español al disfrute exclusivo de los pueblos peninsulares. (Tubino 1880, 35)

Non sfuggirà comunque al lettore che, proprio in virtù di un minore coinvolgimento del casato comitale di Barcellona ai “fines supremos de la gran familia española”, si esprime anche una peculiarità distintiva. La “leadership morale” castigliana all’interno della penisola iberica ha un ovvio contraccolpo nella storia culturale, relegando di conseguenza la letteratura catalana a un ruolo di second’ordine:

Segun que hasta entonces habia ocurrido, continúan unísonos el movimiento general de la literatura española y el particular y subalterno de la catalana. Antes que poetas ó literatos catalanes, los del Principado, son en su mayoría, poetas ó literatos españoles, y el análisis mas prolijo no descubrirá, en sustancia, nada que justifique genero alguno de antagonismo ó divergencia, en cuanto á las doctrinas, entre el ideal estético comun y su aplicacion parcial catalani sta. (Tubino 1880, 225).

Naturalmente per alcuni autori catalani questi criteri classificatori non sono assolutamente idonei. Nella seconda parte della sua *Historia*, Tubino studia svariati di questi autori, addirittura i più radicali, con un distacco emotivo degno di un autentico scienziato darwinista. Per formazione, cultura e letture nell’ambito della teoria evoluzionista, Tubino considera che la lotta per la sopravvivenza caratterizzi la vita delle lingue e delle letterature. Nel corso di questi aspri e diuturni confronti, esse sono costrette a irrobustirsi, a migliorarsi:

Salen las lenguas unas de otras, bajo el apremio de las leyes del combate vital, modificadas segun las razas, los climas y los acontecimientos políticos, religiosos y económicos” [e così l’origine di una] “literatura no coincide nunca con el de la lengua de que se sirve, pues ademas de que el albor de toda manera de lenguaje, como de todo florecimiento literario, es tan débil é inconsistente que no deja huellas tras de sí, la literatura exige cierto desarrollo que, llamariamos científico-filosófico, en la lengua, para manifestarse. Por esta razon, los monumentos literarios aparecen despues que su órgano ha alcanzado la perfeccion necesaria, para que el sentimiento estético, rigiendo el gusto, produzca verdaderas obras de arte. (Tubino 1880, 37-38)

Per quanto attiene la credibilità scientifica o, meglio, critica dell’intellettuale andaluso, va sottolineato come, se non altro all’inizio, molti catalani avessero lodato le sue conoscenze, di prima mano e profonde, di letteratura catalana e dell’ambiente che la esprimeva, malgrado questa luna di miele con i lettori

catalani fosse destinata a concludersi assai presto: “la complicitad con la sociedad literaria catalana se rompe [...]: en la *Historia* se detectan errores que, con los crecientes recelos y reconvenciones del autor hacia el catalanismo, acaban minando el consenso sobre el crédito de la obra” (Domingo, 164). D’altro canto, come ha ripetutamente messo in evidenza Josep M. Domingo, Tubino pensava che in Catalogna si sarebbe dovuto perseguire il modello occitanico, vale a dire quello della separazione tra letteratura e politica propugnato dal felibrisimo provenzale. In ogni caso, ciò che davvero interessa nella *Historia*, a parte tutte le proposte, sia politiche che letterarie, latrici di qualche novità nell’ambito politico spagnolo del tempo, è lo sforzo d’interpretare la storia da un punto di vista “periferico”. Le Cortes di Cadice (che promulgarono la ben nota Costituzione del 1812) erano rappresentative di tutte le provincie della nazione e nel 1835 il governo costituzionale riportò in vita l’Università di Barcellona che era stata soppressa e spostata a Cervera da Filippo V dopo la conquista della capitale catalana (1714). La sconfitta dell’11 settembre 1714 non viene considerata da Tubino una catastrofe nazionale della Catalogna: “No se trataba [...] de sobreponer un pueblo á otro pueblo; únicamente de quitar barreras á la invasion del poder autocrático” (Tubino 1880, 34). L’obiettivo era non già la sottomissione dei catalani da parte dei castigliani, ma qualcosa che andava al di là dei rapporti tra le due comunità coinvolgendole entrambe in egual misura: la questione assolutistica. Appare di grande interesse ciò che Tubino scrive della lingua catalana a seguito dell’entrata in vigore dei cosiddetti decreti di “Nova Planta”:

Continuó, por tanto, el catalan siendo el idioma del hogar domestico, del púlpito, de la enseñanza religiosa, de las transacciones é instrumentos públicos privados, desapareciendo legalmente, solo de los actos y documentos que emanaban de las corporaciones establecidas para el gobierno político y la justicia civil y criminal; [...]. Bien valoradas estas resoluciones, no confirman el designio de suprimir el catalan, puesto que la prohibicion se dirige contra el latin en la parte que forma la lengua de los curiales; y es tan infundado lo que se ha dicho sobre la interdiccion absoluta del idioma regional, cuanto que en éste continuaron escribiéndose obras y romances que se imprimian con el permiso del soberano. (Tubino 1880, 77-78)

Si tratta di una posizione solo in parte condivisibile che tende ovviamente a giustificare la monarchia borbonica con un occhio rivolto probabilmente più al suo presente che a quel passato. La nozione centrale che comunque rimane con qualche accento di modernità è la proposta di una lettura complessa della Spagna del suo tempo, di una complessità proiettata all’intesa, all’accordo attraverso la conoscenza, non certo una complessità pretermessa o subordinata

a volontà nazionali prevalenti a cui funzionalmente si deve sottostare (come progetto culturale e politico). La *Historia* di Tubino ("El libro que ofrecemos al público no responde á ningun fin concreto del orden politico, ni lo ha engendrado interes alguno de escuela filosófica, es sencillamente, una producción en que entran, por mitad, nuestras aficiones intelectuales y nuestro patriotismo", [Tubino 1880, 5]), presentata come un'opera orientata per metà dall'estro intellettuale dell'autore e per l'altra dal sempre proclamato patriottismo (che, quando si tratta di certi argomenti, è sempre opportuno tirare in ballo per non essere accusati di separatismo o anti-spagnolismo) offre certamente spunti di riflessione per il dibattito storiografico cui abbiamo alluso all'inizio di questo scritto. La risposta alla domanda se le letterature nazionali in ambito iberico (e probabilmente anche in altri) debbano per forza coincidere con uno stato per poter essere pienamente titolari di un canone monografico ufficialmente riconosciuto, comincia faticosamente a essere costruita.

FEDERICA ROCCO

VIAGGIO TRA LE SOLITUDINI CARTACEO-VIRTUALI:
IL ROMANZO IN FORMA DI DIARIO NELLA NARRATIVA
ARGENTINA FEMMINILE DEL XXI SECOLO

ad Anna e Mario
in memoriam

Dominato da un'ipertrofia dell'io al limite del parossismo nei programmi di una certa televisione, nei quotidiani e nelle riviste che promuovono le 'sensazionali' confessioni di Tizio e di Caio, ma soprattutto tra le 'pagine' di Internet, il XXI secolo procede e promuove una società all'insegna delle comunicazioni virtuali, sempre più globalizzata grazie alla Rete. In poco tempo la rivoluzione del Web 2.0 ha trasformato lo schermo domestico in una finestra sempre aperta sul mondo e connessa con altri milioni di utenti. Nell'alluvione di strumenti offerti da Internet, dalle *e-mail* che sintetizzano la comunicazione epistolare con quella telefonica, ai canali di conversazione o *chat*, ai messaggi istantanei come *MSN* o *Yahoo Messenger*, alle reti sociali quali *MySpace*, *Orkut* e *FaceBook*, ne esistono alcuni che, confezionati con parole e immagini, riattualizzano forme convenzionali di comunicazione con se stessi e/o con altri quali il diario intimo e lo scambio epistolare. Si tratta dei *webblogs*, i *fotolog*s e i *videolog*s, nuovi termini usati in ogni parte del globo e che rinviano a:

[...] los diarios de abordó mantenidos por los navegantes de otrora. Es enorme la variedad de estilos y asuntos tratados en los *blogs* de hoy en día, aunque la mayoría sigue el modelo confesional del diario íntimo. O mejor dicho: diario *éxtimo*, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red.¹

Diario *extimo* e non più intimo e privato, il *blog* è una pagina digitale nella quale chi la gestisce pubblica riflessioni, commenti e immagini al fine di stimolare la partecipazione altrui alla redazione 'quotidiana' di testi dai più sva-

¹ SIBILA, PAULA, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008, p. 16.

riati contenuti. Il fattore fondamentale per i prodotti della *blogosfera* è, infatti, l'interazione con i lettori, alla quale si aggiungono, ai margini del testo principale, i collegamenti o *link* con altri *blog* o *fotolog*, che rendono quest'esibizione pubblica dell'intimità parte di un'ampia rete ipermediatica, alterandone la condizione di supposta scrittura privata. In qualche modo, dunque, il *blog* recupera le forme dell'autobiografismo, soprattutto femminili, giacché, oltre ai diari e/o le lettere, convoca sullo schermo persino l'*album amicorum* in cui la giovane di buona famiglia annotava le letture, i sogni, le citazioni, i primi balli, e che includeva disegni, pensieri, dediche di altri (delle amiche, dei compagni di classe) e dunque, a differenza del diario intimo destinato solamente a se stessi, era uno spazio aperto all'altro.

Se l'odierno *blog* fosse debitore delle forme della scrittura autobiografica femminile, sarebbe la rivincita delle donne, le quali hanno privilegiato la corrispondenza epistolare e il diario intimo perché non sostenuti a priori da un progetto di pubblicazione. Come è noto, infatti, fino agli inizi del XX secolo, alle donne era implicitamente interdetto di esporre la propria costruzione identitaria a un pubblico di lettori. Inoltre, per lungo tempo, affermarsi in qualità di scrittrici e inserire il progetto di scrittura all'interno di un racconto autobiografico è stato percepito come un atto trasgressivo, poiché rimetteva in discussione il confinamento della donna nella sfera privata tipico della società borghese². D'altronde, le lettere e i *journaux* tradizionali sorgono in una società in cui l'ambito pubblico è rigidamente separato dalla sfera privata, nella quale si coltivano sia la lettura, sia la scrittura silenziose e solitarie. Oggi, invece, la costruzione di sé è orientata verso lo sguardo altrui e la soggettività è sempre convocata al fine di mostrarsi in pubblico, con la conseguenza che gli spazi pubblici si privatizzano, la sfera privata si rende pubblica e l'intimità finisce per essere esteriorizzata, esposta (e imposta) pubblicamente³.

² Cfr. SIMONET TENANT, FRANÇOISE, "Expressions autobiographiques au féminin: un *corpus* au spectre large" in http://www.nonfiction.fr/article-804-ecrire_lettrangete_a_soi.htm (consultato il 25 agosto 2011). Mi sembra interessante aggiungere, a questo proposito, una segnalazione che riguarda una critica all'educazione femminile di tipo vittoriano presente anche nell'alta borghesia argentina a cavallo tra i secoli XIX e XX. Si tratta dell'opera della storica Lucía Gálvez, *Diario de mi abuela* (2000), edizione critica dei veri diari intimi della nonna della studiosa. Delfina Bung, nata a Buenos Aires nel 1881, amica di Victoria Ocampo e moglie dello scrittore Manuel Gálvez, denuncia, nei propri diari, la doppia morale della fine del secolo XIX e inizi del XX, permissiva con i maschi e rigidissima con le donne alle quali era impedito di emanciparsi mediante lo studio e/o le attività culturali.

³ Paula Sibila parla di 'personalidad introdirigida' *versus* 'personalidad alterdirigida' e afferma che i diari intimi e le lettere erano pratiche: "amarradas al paradigma subjetivo del *homo psicologizans*; es decir, un tipo de sujeto dotado de "vida interior" y volcado hacia dentro de sí mismo, que construya minuciosamente su *yo* en torno de un eje situado en las profundidades de su interioridad psicológica. [...] En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad "interiorizada" hacia

Trasformata in un enorme laboratorio di sperimentazione per nuove forme di soggettività, la Rete si adegua alle esigenze di una società contemporanea sempre più curiosa nei confronti della vita quotidiana altrui, proponendo alcune nuove pratiche autobiografiche digitali. Queste, però, sono spesso il frutto di manipolazione da parte degli autori, i quali finiscono per produrre: “*engañosas autoficciones, meras mentiras que se hacen pasar por supuestas realidades, o bien relatos no ficticios que prefieren explotar la ambigüedad entre uno y otro campo*”⁴. Non sorprende, dunque, che, in uno scenario in cui lo schermo diventa lo specchio nel quale si riflette la costruzione di un’identità spesso solo virtuale, la letteratura s’impadronisce delle nuove tecnologie, e le ‘trasferisce’ su carta⁵, oppure le include e le riproduce all’interno dei testi narrativi. Invece di soccombere dinanzi a supporti che ne potrebbero determinare l’estinzione come l’*e-book*, il romanzo (in forma di libro cartaceo) si fa carico delle nuove esigenze della soggettività contemporanea e delle nuove forme della scrittura autobiografica, recuperando un genere ambiguo, misto, ibrido, proteiforme quale il diario intimo. Di fatto, come segnala Paola Milderian, il diario *fictional*:

[...] costruito sulla tensione fra romanzo e diario, fra una scrittura dichiaratamente fittizia e una scrittura che si finge non fittizia, segna di volta in volta il trionfo dell’una o dell’altra, ora privilegiando le strutture narrative alla prima persona dell’autobiografia e dei *mémoires*, che esaltano la finzione romanzesca [...], ora le forme abrupte e frammentarie del monologo interiore, che tendono invece ad isolare l’atto dell’enunciazione di contro all’enunciato narrativo, e a porsi dunque in uno spazio e in un tempo che si vuole prima del racconto, dove le tensioni del

nuevas formas de autoconstrucción. En un esfuerzo por comprender estos fenómenos, algunos ensayistas aluden a la sociabilidad *líquida* o a la cultura *somática* de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas. E incluso se analizan las diversas *bioidentidades*, desdoblamientos de un tipo de subjetividad que se apunala en los rasgos biológicos o en el aspecto físico de cada individuo”. SIBILA, P., op. cit., pp. 62 e 28.

⁴ *Ibi*, p. 36.

⁵ Grazie alla notorietà conquistata nelle *blogosfera*, alcuni gestori di *blog* sono stati contattati dalle case editrici interessate a trasformare il loro prodotto digitale in *book* (fusione di *blog* e *book*), cioè in libro cartaceo. Tra questi, segnalo tre casi sudamericani al femminile: la brasiliana Clarah Averbuck (Clara Averbuck Gomes, 1979), la quale ha pubblicato *Máquina de Pinball* (2002), *Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003) e *Vida de gato* (2004) tratti dalle pagine dei suoi vari *blog*; l’argentina Lola Copacabana (Inés Gallo de Urioste, 1980), che ha trasformato il contenuto del *blog Naughty Bits* nel cartaceo **buena leche*(Diario de una joven [no tan] formal)* (2006) e la cilena Claudia Apablaza (1978) con il suo *Diario de las especies* (2010), un romanzo in forma di diario nato dalla trasformazione di un suo *blog*, nel quale la narratrice-protagonista racconta la propria esperienza immigratoria a Barcellona e le difficoltà della scrittura.

sentimento, del desiderio e della memoria si rifiutano non solo di oggettivarsi nell'io protagonista ma anche nell'io narratore.⁶

Dotato di una scrittura meticcica che implica, all'interno del proprio flusso, la presenza di immagini, di citazioni, di frammenti di opere proprie ed altrui, il diario è il genere più aperto alle innovazioni e può, di conseguenza, includere anche i nuovi mezzi di comunicazione digitale. Grazie alla struttura basata sul calendario e sulle annotazioni successive, il diario è, inoltre, il più adatto a riprodurre quanto accade sullo schermo: la registrazione quotidiana di ciò che l'io esperisce nel suo presente continuo, dilatato e onnivoro. Di fatto, la scrittura del *journal* – stereotipata, equivoca e problematica – si distingue nettamente sia dall'autobiografia, sia dalle memorie perché non prevede né un racconto retrospettivo, né un progetto d'insieme, né una scrittura panoramica sulla vita dello/a scrivente. Alla portata di tutti, la scrittura del diario intimo ha una presa diretta sull'istante, ed è carente di retro pensieri volti a sedurre il lettore. È una pratica di vita, una ricerca antropologica composta di una serie di tracce datate nelle quali il/la diarista confida e trasferisce sulla carta il proprio amore verso la scrittura e la propria paura dinanzi allo scorrere del tempo⁷.

All'interno del *corpus* letterario argentino, che abbonda di autobiografie e di memorie, il diario intimo, inteso come *diario dello scrittore*, brilla per la sua assenza⁸, mentre la narrazione in forma di *journal*⁹, persino saggistica¹⁰ è

⁶ MILDONIAN, PAOLA, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 147. Mi sembra interessante segnalare che il diario d'invenzione si sviluppa parallelamente alla grande espansione del diario intimo avvenuta tra i secoli XVIII e XIX. Il primo *letter-journal novel*, cioè un romanzo epistolare che appare strutturato come un diario piuttosto che come una raccolta di lettere, è il *Werther* di Goethe. Cfr. *ivi*, pp. 65-67.

⁷ Cfr. SIMONET-TENANT, F., *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, pp. 12 e ss.

⁸ Pratica in voga tra molti dei grandi scrittori europei del XX secolo, il diario intimo dello scrittore scarseggia nella letteratura in lingua spagnola da entrambe le sponde dell'oceano. Uno dei pochi esempi è, infatti, quello postumo della poetessa Alejandra Pizarnik, a cura di Ana Becciu. Pubblicati dalla casa editrice Lumen di Barcellona nel 2003, i *Diarios* di Pizarnik hanno avuto numerose ri-edizioni successive, l'ultima delle quali risale al 2010. Per un approfondimento relativo ai diari della scrittrice argentina cfr. ROCCO, FEDERICA, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti, 2006.

⁹ Solo per citare l'esempio di un grande autore della letteratura argentina, ricordo che sia *La invención de Morel* (1940), sia *Diario de la guerra del cerdo* (1969) di Adolfo Bioy Casares sono racconti in forma di diario intimo. Non a caso, tra l'altro, di Bioy Casares sono stati anche pubblicati estratti dei diari e memorie, quali, ad esempio, il saggio *Memoria sobre la pampa los gauchos* (1970), *Unos días en Brasil* (1991); *Memorias* (1994) e, a cura di Daniel Martino: *Descanso del caminante* (2001) y *Borges* (2006), selezione di frammenti di diari preparata dallo stesso Bioy Casares in cui si raccolgono i riferimenti all'amico-scrittore.

¹⁰ Penso a *Formas breves* (2000) di Ricardo Piglia, vincitore del Premio Bartolomé March alla Critica, e al più recente *Aquí América Latina. Una especulación* (2010) di Josefina Ludmer.

molto frequente, soprattutto nella produzione letteraria al femminile¹¹. Nella narrativa argentina dell'ultimo decennio compaiono, infatti, romanzi scritti da donne che ne recuperano, esplicitamente o implicitamente, la forma. Le autrici, le quali per la maggior parte sono ancora poco conosciute al grande pubblico, appartengono a generazioni differenti e il romanzo in forma di diario rappresenta spesso la prima prova letteraria¹². La scelta delle scrittrici non è casuale, poiché il racconto diaristico, che si suppone mirato sulla vita del/la diarista o su un momento molto importante e/o critico della sua esistenza, permette di mettere a fuoco un/a protagonista alle prese con una crisi esistenziale e comunicativa che si rivela, in seguito, una tappa iniziatica che, se superata, prevede una modifica sostanziale dell'identità. Le protagoniste dei romanzi in forma di diario offrono una panoramica su differenti momenti critici nella vita di una donna, legati sia all'età, sia alle esperienze personali delle diariste.

La *teenager* che scopre la propria sessualità (*XX/XX diario de una lesbiana precoz*, 2010, di Ayelén Angélico); la ventenne militante alle prese con una relazione amorosa conflittuale con una coetanea (*No es amor*, 2009, di Patricia Kolesnikov¹³); la trentenne di fronte al fallimento di una relazione di coppia (*El bienestar*, 2010, di Carolina Sborovsky), la quarantenne che ritorna bambina e rivive la pazzia e il suicidio della madre (*Letargo*, 2000, di Perla Suez¹⁴) o che registra la propria esigenza di maternità (*No tengo tiempo*, 2010, di María Pía López) o le conseguenze di un trapianto di mano (*La piel dura*, 2011, di Fernanda García Lao¹⁵); la cinquantenne che interroga il proprio passato amoroso e militante (*La Anunciación*, 2007, di María Negroni¹⁶) o che affronta e

¹¹ Per una panoramica sulla scrittura intima argentina, anche attuale, cfr. GIORDANO, ALBERTO, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006 e Id. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

¹² Le scrittrici che inaugurano le proprie pubblicazioni con un romanzo in forma di diario sono, in ordine alfabetico: Ayelén Angélico (1991), María Pía López, Sandra Lorenzano, Gabriela Massuh e Carolina Sborowsky (1979).

¹³ Patricia Kolesnikov (1965) è giornalista e locutrice radiofonica e televisiva. La sua prima pubblicazione è del 2002 e s'intitola *Biografía de mi cáncer*.

¹⁴ La prima delle pubblicazioni per l'infanzia e per ragazzi di Perla Suez (1947), risale al 1983 e s'intitola *El vuelo de Barrilete y otros cuentos*, cui seguono, tra le altre, i romanzi *Memorias de Vladimir* (1992/2004) e *Dimitri en la tormenta* (1993/2008). Nel 2000 Suez pubblica il primo romanzo 'per adulti', ovvero *Letargo*, cui seguono *El arresto* (2001) e *Complot* (2004) (tre *nouvelles* confluite, nel 2006, nel volume *La trilogía de Entre Ríos*), *La pasajera* (2008) e *Humorojo* (2012).

¹⁵ Fernanda García Lao (1966), drammaturga, regista e attrice di teatro, e musicista, ha pubblicato i romanzi *Muerta de hambre* (2005), *La piel dura* (2011), *Vagabundas* (2011) e la *nouvelle* *La perfecta otra cosa* (2007).

¹⁶ La prima pubblicazione della poetessa María Negroni risale al 1985 con il compendio *de tanto desolar*, cui seguono le sillogi: *Per/canta* (1989) *La jaula bajo el trapo* (1991), *Islandia* (1994/2001), *El viaje de la noche* (1994/2001), *Diario extranjero* (2000), *Camera delle meraviglie* (2002), *La ineptitud* (2002), *Arte y fuga* (2004), *Andanza* (2009), *La boca del infierno* (2010), *Cantar la nada* (2011); i romanzi *El sueño de Ursula* (1998) e *La Anunciación* (2007); e i saggi *Ciudad gótica* (1994), *Museo Negro* (1994/1999), *El testigo lúcido* (2003), *Galería fantástica* (2009).

analizza le inquietudini della vita da *single* e il destino sociale dell'Argentina dopo il naufragio economico del 2001 (*La intemperie*, 2008, di Gabriela Massuh¹⁷) o che ripercorre le tappe del proprio *des-exilio* (*Crónica de un exilio*, 2010, di Susana Kesselman¹⁸) o quelle dell'esilio dell'amata (*Saudades*, 2007, di Sandra Lorenzano¹⁹); la sessantenne paralizzata dal possibile incontro con il padre, ritornato in libertà dopo 37 anni di reclusione per uxoricidio (*Venti-nueve días de junio*, 2006, di Sara Cohen²⁰); sono tutte donne alle prese con una tappa iniziatica durante la quale, in assenza totale di comunicazione, riversano sul confidente muto il proprio disagio emotivo, le angosce, i timori, le frustrazioni e, a volte, anche le gioie²¹.

Tra i romanzi in forma di diario testé menzionati, *La intemperie* (2008) di Gabriela Massuh è quello che maggiormente indugia, in modo esplicito ed implicito, nel gioco tra la verità e la finzione, tra la veridicità e l'illusione di una realtà extratestuale verificabile. D'altro canto, anche quando è fittizio, il diario suggerisce un'autenticità che induce il lettore, consapevole di violare una scrittura che non gli è destinata, al coinvolgimento personale con l'io che scrive.

La protagonista del romanzo, l'anonima direttrice di un'istituzione che si occupa di pubblicazioni e di eventi culturali, è alle prese con la fine di un'importante relazione amorosa durata dodici anni, ma anche con le conseguenze della grande crisi economica argentina di inizio secolo. L'ambito privato e quello pubblico s'intrecciano poiché, con la perdita dell'amore, la diarista perde anche la collaborazione professionale dell'ex-partner: entrambe, infatti, lavorano ad un progetto artistico e socio-politico che coinvolge l'Argentina e la Germania.

e *Pequeño mundo ilustrado* (2011). Inoltre, nel 2004 si pubblica *Buenos Aires Tour*, un libro-oggetto in collaborazione con l'artista plastico argentino Jorge Macchi.

¹⁷ Gabriela Massuh è stata docente universitaria (laureata in Lettere presso la UBA, l'Università di Buenos Aires, ha ottenuto un dottorato di ricerca presso l'Università tedesca di Norimberga) ed è giornalista, da anni dirige la programmazione culturale del Goethe Institut di Buenos Aires.

¹⁸ Susana Kesselman, psicologa sociale, psicodrammatista ed eutonista, ha all'attivo due romanzi: *La sudaca* (2006) in cui si narra il commiato di una famiglia argentina prima di partire per l'esilio europeo e *Crónica de un exilio* (2010) in cui si racconta l'ultima giornata di esilio di una famiglia che rientra in Argentina dopo dieci anni di vita a Madrid.

¹⁹ Sandra Lorenzano è docente presso l'UNAM ed è vice-preside dell'Università Claustro de Sor Juana a Città del Messico. In qualità di critica letteraria ha pubblicato numerosi saggi tra i quali ricordiamo *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura* (2002) e *Lo escrito mañana. Narradores mexicanos nacidos en los 60* (2010). Nel 2007 si pubblica il suo primo romanzo *Saudades* e nel 2010 il suo primo compendio poetico *Vestigios*.

²⁰ Sara Cohen (1955), psicoanalista e poeta, ha pubblicato le sillogi: *El poema que insiste* (1992), *Puertas de París* (2000), *Escenas con cartas* (2003), *Poemas venecianos* (2003), *Casas turbulentas* (2004) e i saggi: *El silencio de los poetas* (2002) e *La frontera de la lengua* (2006).

²¹ Anche il romanzo di Sylvia Molloy, *El común olvido* (2002) è una sorta di diario intimo-confessione nel quale Daniel si confronta con il proprio passato argentino e con la memoria dei propri genitori. Trattandosi di un protagonista maschile, ho preferito non includerlo in questa panoramica dedicata alla narrativa argentina al femminile.

La situazione della protagonista è quella tipica di chi è privato dell'interlocutore privilegiato con il quale era solito condividere la propria quotidianità. E, come si evince dall'*incipit* del romanzo, la nuova condizione di *single* induce la donna a 'dialogare' con il proprio diario:

31.12.2002

Llamó Diana desde Berlín. ¿Por qué esos silencios durante la charla? Hice esfuerzos para parecer amable, serena, desapegada; aun así no hubo diálogo. ¿Por qué vuelve a llamar una persona que ha decidido alejarse de nosotros? Tal vez para subrayar la distancia, o por costumbre, o porque es parte de un juego que a mí me resulta macabro. [...] ¿Cuánto tiempo se necesita para olvidar a una persona?²²

La data d'inizio del diario, il 31 dicembre del 2002, introduce il lettore in una solitudine domestica amplificata dalla coincidenza con un'epoca di vacanze: è l'ultimo giorno dell'anno e la recente separazione rende più dolorosa l'assenza, infatti, subito dopo il diario rivela quanto segue:

Entré en la lucidez de una vigilia poblada exclusivamente por la conciencia de la desaparición. Con esa sensación de mareo que deja una despedida imprevista, me instalé en la precaria isla desierta a la que me confina su partida, rodeada por el mar de la carencia. A tientas llegué a mi escritorio. Le conté que había leído el libro de un amigo; del mismo modo podría haberle contado [...] que la ciudad estaba desierta a pesar de que era fin de año. Algo en su voz, [...] que la hacía excesivamente grave para una llamada internacional, me exigió que fuera anodina. Cuando corté pensé que ella quería escuchar precisamente lo que yo no estaba en condiciones de decir: aquí no pasó nada y feliz año nuevo. (p. 7)

L'anonima narratrice vive a Buenos Aires, dove si occupa di pubblicazioni culturali, dunque scrive per professione. Il rimando alla scrivania verso la quale si dirige induce a pensare che il supporto sul quale riversa le proprie riflessioni non sia cartaceo, bensì digitale. Qualche giorno più tardi, la diarista annota:

04.01.03

[...] Hago el intento de trabajar y cada letra que tipo queda suspendida en el aire, como si fuera un paréntesis. [...] Leer es imposible; no logro que las letras de cualquier texto se armen para conjugar un sentido; ahí

²² MASSUI, GABRIELA, *La intemperie*, Buenos Aires, Interzona editora, 2008, p. 7. A partire da qui il numero posto tra parentesi alla fine delle citazioni dal testo rimanda a questa edizione del romanzo.

quedan sobre el papel, [...]. Tengo todo el tiempo del mundo por delante y un vacío que no tiene nombre ni formas de llenarse. Hay sensación de fin y de comienzo. Abro la PC y me cuelgo de ella, como si fuera una tabla de salvación [...] Nadie del otro lado, ausencia. ¿Cómo se hace para que el acto de escribir sea una rutina diaria [...] Si empiezo ahora no sabría cómo seguir mañana. Leería estos dos párrafos que acabo de escribir, sentiría un pudor inmenso, después rabia, cerraría el archivo y me pondría a hacer solitarios. (pp. 7-8)

Pur nella solitudine che la circonda, la diarista si obbliga a lavorare poiché sa che, nonostante a volte la scrittura forzata non dia risultati ("me dedico a escribir ocho líneas de un artículo para el número cero de una nueva revista de opinión que debería salir en febrero", p. 11), il lavoro, specie se di natura intellettuale, aiuta ad isolarsi dalla realtà esterna, persino quando questa coinvolge l'ambito professionale di chi scrive. Il 7 gennaio del 2003, il diario registra:

En julio de 2002 invité a Alice Creischer y Andreas Siekmann, una pareja de artistas plásticos de Berlín, a vivir ocho meses en Buenos Aires. Desde hacía tiempo yo había estado buscando una forma de expresión artística que fuera capaz de reflejar una determinada situación económico social sin caer en el panfleto. [...] Yo quería saber si se podía narrar una catástrofe económica desde una mirada artística. Esperaba tal vez una especie de narración piadosa o crónica que entrelazara el ensayo, el drama, la imagen y las estrategias de supervivencia. [...] Los elegí porque formaban parte de una escena artística de Berlín que, durante los años 90, se dedicó a denunciar sistemáticamente la apropiación privada del espacio público. [...] En la superficie de la ciudad reconocieron las huellas de todos los proyectos económicos abortados por las crisis ulteriores. [...] Sin haberla vivido, Alice y Andreas vieron de inmediato la destrucción de una topografía que había tenido la identidad de sus habitantes y era sustituida por zonas de nadie construidas con patrones estándar, iguales en todo el mundo, para incentivar el consumo de productos también iguales en todas partes, Disney, la vida en logo. (pp. 11-12)

A partire dall'apparizione dei due artisti tedeschi, la realtà esterna al diario manipola dati reali e fittizi, poiché se le vicende personali della diarista rinviano alla finzione narrativa, le vicende professionali della stessa corrispondono, di fatto, ad una realtà extratestuale verificabile: tra il 2002 e il 2006 Alice Creischer e Andreas Siekmann hanno partecipato al progetto *ExArgentina* curato e diretto, tra Buenos Aires e Colonia, da Gabriela Massuh²³. Nel conti-

²³ Cfr. CREISCHER, ALICE; SIEKMANN, ANDREAS; MASSUH, GABRIELA (eds.), *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun / Pasos para huir del trabajo al hacer*, Colonia/ Buenos Aires, 2004; il sito <http://>

nuo oscillare tra autenticità e finzione, l'autrice gioca con il patto di lettura e con la *storicità* del soggetto dell'enunciazione: la diarista della finzione 'sembra vera' poiché la forma narrativa del diario è fondata su enunciati di realtà che, utilizzando i mezzi della finzione, si fingono veri. Al contempo utilizzando e falsificando, sebbene parzialmente, il soggetto *storico* autentico esterno al testo che le corrisponde, l'autrice del romanzo inserita nel testo finisce per 'sembrare finta'²⁴. L'attività professionale della diarista si svolge presso l'ufficio stampa dell'Ambasciata dell'Unione Europea, attività che, oltre a una certa libertà di scelta tematica, le permette di occuparsi:

[...] de la privatización de los servicios públicos sin una red de contención, de la retracción del Estado y la creación de nuevos pobres, de los peligros que sufriría el derecho a la información plural si los medios de comunicación se concentra[n] en pocas manos, los efectos que una industria cultural sin regulación tendría sobre la identidad cultural, en fin, de la ocupación, la venta y la subasta del espacio público. (pp.16-17)

Il progetto artistico e socio-politico della finzione nasce dalla collaborazione tra la protagonista e Francisca von Dannen – Pancha –, l'amica argentina che dirige il Dipartimento delle Pubblicazioni del Parlamento Europeo a Bruxelles, grazie al quale si promuove il dialogo culturale bilaterale tra un paese europeo e uno in via di sviluppo. Il 16 gennaio del 2003 il diario rivela che Pancha:

www. exargentina.org; Alice Creischer e Andreas Siekmann, "Pasos para la fuga del trabajo al hacer. Un informe de la experiencia en el proyecto *ExArgentina*" in <http://eipcp.net/transversal/0406/crs/es> [consultato il 10 settembre 2011].

²⁴ In funzione del patto di lettura le forme della scrittura autobiografica narrano fatti che si considerano veridici, i quali si suppone possano anche essere verificabili. Nell'opinione di Käte Hamburger l'io autobiografico è frutto di una falsificazione dell'io lirico, per questo, tra la categoria del reale e quella della finzione la studiosa propone la categoria del 'finto' che, rispetto all'apparenza e alla non realtà del fittizio, si riferisce all'imitazione e alla inautenticità [cfr. HAMBURGER, KÄTE, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp. 208 e ss.]. Il racconto diaristico costringe il lettore ad avere un rapporto diretto con la pagina scritta, un rapporto indiscreto o perturbante a seconda che l'intenzione della scrittura sia volta ad escluderlo o a coinvolgerlo. Ogni diario ha pretese di veridicità che possono anche essere disattese, ma le sue pagine esercitano comunque, su chi legge, un effetto di autenticità, che permane a dispetto di significati menzogneri, fantastici o inaccettabili, cioè ha un effetto abbastanza simile a quello prodotto dalla lirica. Fondato su enunciati di realtà che fingono di essere veri, il romanzo diaristico, nel descrivere una parte limitata della realtà esteriore e interiore, sfugge alla tentazione, tipica del racconto alla prima persona, di superare i limiti imposti dalla sua forma enunciativa per passare alla *fiction* vera e propria. L'autore del diario è, infatti, un soggetto d'enunciazione "*storico* [...]" anche quando il suo racconto è finto: soprattutto è una funzione salda e onnipresente, e non è una funzione narrativa fluttuante. [...] ogni nuova data, ogni *incipit*, ricreano una chiara referenza all'io originario dell'autore, mentre la descrizione dell'io-narratore come personaggio fittizio tende [...] a nascondere la sua funzione strutturale di soggetto dell'enunciazione". MILDONIAN, P., op. cit., pp. 134-136.

[...] sugirió que redactara un diario sobre el proceso de articulación de *Vivir sin Estado*. [...] Pancha pretende un diario que recopile las etapas de la investigación, como un discurso científico o, por lo menos, clasificador. La representación artística y su relación con la crisis de la representatividad política... no puedo. Yo sólo estoy en condiciones de vomitar frases de ritmo prefabricado, cursilería de ocasión, eso, nada más. (p. 26)

In questo modo, il diario intimo che si fa carico della fine della relazione amorosa, s'intreccia al *work-in-progress* del progetto artistico, il quale prevede numerosi viaggi della diarista verso l'interno del paese (Bahía Blanca, Ingegniero White), verso il Brasile e verso l'Europa del Nord (Belgio, Germania, Olanda, Danimarca). D'altronde, la narratrice-protagonista ama il proprio lavoro proprio perché le permette il contatto con diverse culture, come annota il 9 gennaio del 2003:

[...] Siempre pensé que las personas felices eran aquellas que aman el trabajo que hacen. Nunca me consideré una persona feliz, pero me gusta lo que hago: articular un saber a través del diálogo, pasar de una cultura a otra sin solución de continuidad, [...] no decidirme por ninguna y sentirme en casa en todas. (p. 14)

Anche la vita dei personaggi principali convocati dal diario e coinvolti in *Vivir sin Estado* è caratterizzata dal viaggio e/o dalla migrazione tra l'Argentina e la Germania: gli artisti Alice e Andreas vivono a Buenos Aires per otto mesi, Diana lascia la capitale argentina per trasferirsi in Germania dalla nuova compagna tedesca, e Pancha, la quale:

Vive en Europa desde que sus padres la obligaron a emigrar a mediados de los años 70. Se habituó rápidamente a una vida que jamás habría llevado en Buenos Aires [...] Cuando en la Argentina despuntó la democracia, a Pancha ya se le había perdido el camino de regreso. [...] después de décadas, mantiene intacto el velo oscuro que caracteriza la mirada de todo emigrado y sólo se disipa cuando descubre, recóndita y esmirriada, la existencia de alguna huella del origen escondida en alguna expresión casual, en la intonación de un gesto o en la cadencia de una duda. (p. 20)

Date le distanze e la non coincidenza fisica, la maggior parte delle comunicazioni tra i personaggi e la diarista avvengono per via telematica: telefono, *mail*, *chat*. In questo contesto, non sorprende che la protagonista finisca per cercare nuove amicizie in Rete. Il mondo virtuale concede, infatti, anche ai più timidi, anche a coloro i quali hanno perso l'autostima a causa di un rifiuto

o di un abbandono, di raggiungere altre persone senza doversi muovere da casa, senza esporsi fisicamente poiché 'riparati' dallo schermo. Ed ecco che il 7 aprile del 2003 il diario registra quanto segue:

Yo estaba convencida de que el uso de Internet con fines sociales era, a lo sumo, materia de los estudios culturales, esos que hablan de la subjetividad virtual y las identidades sin sujeto. El mundo del *chaterío* me sonaba [...] estrafalario [...]. Una de estas noches me encontré tipeando en el buscador una constelación de palabras que me dieran acceso a un lugar cuyos códigos me resultaban hasta ahora un misterio. En una primera instancia, la combinación de *mujeres+encuentros+gay* dio como resultado una serie de páginas con ofertas de sexo porno dirigidas a hombres hétero. [...] hasta que di con un sitio que tenía una sección "contactos" con un link exclusivo para mujeres. Allí encontré una serie de avisos breves de mujeres que decían cuál era el tipo de chica que les gustaría conocer. El primer problema resultó ser la edad: la mayoría decía buscar a alguien entre los veinte y los treinta años. El segundo, los errores de ortografía. (p. 67)

Le giovani generazioni sembrano, almeno nell'uso dei mezzi di comunicazione virtuale, più disinibite, mentre chi ha superato una certa età non può fare a meno di provare disagio di fronte al contatto 'impersonale' offerto dalla Rete. L'età della diarista s'inferisce da quanto essa dice di sé ("en esta edad incierta y otoñal", p. 56) o da quanto detto da altri, come il trentenne con il quale ha un rapporto occasionale ("Desde hace tiempo que quería saber cómo era curtir con una mujer madura", p. 76). Si suppone, dunque, che la protagonista abbia raggiunto la maturità, se non affettiva, almeno biologica, ovvero quell'età che, per una donna, invece di promettere relazioni più adulte, sembra equivalere alla preclusione all'innamoramento come se, anche nel secolo XXI, superare la soglia dei 50 anni rappresentasse un giro di boa oltre il quale c'è solamente il declino. Tuttavia, l'età non impedisce alla diarista di continuare la ricerca di una nuova partner:

Una vez vencidas mis prevenciones librescas, logré percibir, más allá de cierta ficticia jovialidad, una especie de desesperación en sordina. De una lista de alrededor de cincuenta anuncios, elegí cuatro, no precisamente al azar. Mis criterios eran: el estilo, la ortografía y la edad. (p. 68)

Dei quattro annunci, tre vengono scartati per diversi motivi: Cecilia perché tarda cinque giorni a rispondere e lo fa con quattro righe piene di errori di battitura che la irritano; la ventottenne dagli occhi gialli, perché invece di produrre il proprio *mission statement* (cioè rispondere alle domande relative ai gusti letterari, le preferenze cinematografiche, gli antecedenti lavorativi,

ecc.) le suggerisce di visitare la sua pagina web che contiene solo autoscatti. La terza ad essere scartata è Lorena perché risponde in modo 'orripilante' (p. 69): la ventunenne infatti

Escribía de una manera insólita, nunca me había topado con algo semejante; poco tiempo después habría de enterarme de que era una grafía muy cara a ciertos grupos de adolescentes que frecuentan el chat. Lorena me KONTABA que se estaba bañando porque tenía KE salir. Confesaba no haber tenido ninguna relación con mujeres “aunKE me muero de ganas porque estoy pasando el MOMENTO MÁS INTENSO DE TODA MY FUCKIN LIFE!”. Le pregunté cuál era el origen de esa manera de escribir que sustituía las q por k, que mezclaba el inglés mal escrito con un castellano apocopado y que abusaba de los guiones para completar las palabras. Le confesé mi edad y, relacionada con ella, le pedía que me dijera por qué escribía de esa manera, para qué hacer mierda lo poco que nos queda, el lenguaje, ¿no? (pp. 69-70)

Incalzata dalle domande della diarista, Lorena risponde quanto segue:

[...] ESTOY HACIENDO TIEMPO HASTA Q EL BANIO SE LLENE DE VAPOR...ESTOY LUCHIANDO VS. UNA BRONKITIS. PARTO HACIA LA FUCKIN FAKUTAD DESPUES. ESTUDIO DISEÑO DE INDUMENTARIA [...] YO ME CONSIDERO UNA MUJER PLENAMENTE SEXUAL... NI GAY NI BI NI HETERO...CACHAI? PARA MI LA ATACCION Y LA EXCITACION PASA X MUCHOS LADOS... NO PRINCIPALEMTE X EL SEXO... [...] ME PUEDE ATRAER TANTO UN HOMBRE COMO UNA MUJER... ME SIENTO LIBRE. NUNKA ESTUVE CON NIGUNA CHIKA XQ NO SE DIO LA OPORTUNIDAD...Q SE YO...TAMPOKO NUNKA CONOCI A ALGUIEN Q ME HAYA COPADO NI NADA WAU...[...] RESPECTO A KOMO HABLO. ESCRIBO COMO PIENSO... FLUYO... [...] Y TUDOMUNDO ENTIENDE LO Q DIGO...[...] NO ME LO KUESTIONO – LAMENTABLEMENTE ES KOMO VOS DECIS...MALDITOS SHANKIS... INVADIERON LAS KULTURAS... LATINOAMERICANAS...PERO HAY Q HACERSE CARGO MUJER...ESTAMOS GLOBALIZADOS... UAN KOSA NO KITA LA OTRA. PUEDO PENSAR EN ‘SPAN-ENGLISH’ PERO X ESO NO SOY MENOS PATRIOTA... [...]BUENO...ME FUI AL KARAJA...JAJAJA EL BAÑO ESTA K EXPLOTA...ASIKE ME VOY A RELAJAR...UN TOKE.BUENO SALUDOS”. Terminaba con un “PAZ EN EL MUNDO”, así, con mayúsculas. Entonces me pregunté ké fuckin haría yo con uan chika laik this uan? (pp. 70-71)

Non è un caso che la diarista applichi dei criteri di scelta che includono lo stile e l'ortografia, poiché negli spazi virtuali della Rete, il tipo di scrittura dominante è quella che rivela il marchio dell'oralità. È assai comune, infatti, la

trascrizione letterale della fonetica e un tono colloquiale che evoca la conversazione quotidiana. Inoltre, lo stile non rimanda ad altri testi, non poggia su parametri letterari e, anzi, vige una certa disattenzione sia rispetto alle formalità del linguaggio, sia rispetto alle regole della comunicazione scritta: abbreviature, sigle, *emoticon*, eliminazione degli spazi, mancanza di accenti, di punteggiatura, di maiuscole o di minuscole sono all'ordine del giorno e anche il vocabolario è solitamente molto limitato. Di conseguenza, l'alfabetizzazione del ciberspazio, per chi non è allenato, può rasentare l'incomprensibilità²⁵. Tuttavia, la responsabilità dell'impoverimento linguistico e culturale delle giovani generazioni è imputabile anche e soprattutto ai canali televisivi, i cui programmi sempre più sguaiati, voyeuristici e privi di contenuti hanno abbandonato da tempo ogni velleità riguardo a una seppur minima funzione educativa: la televisione della società contemporanea si preoccupa solo di *format*, di *target* e di *share* e non di trasmettere valori o contenuti culturali. A fine febbraio del 2003, la diarista è invitata a far parte della giuria internazionale del Festival della Televisione di Qualità organizzato ogni anno dall'Unione Europea a Bruxelles. In dodici giorni i giurati devono visionare ottocento programmi tra i quali scegliere i trenta finalisti che, nel maggio successivo, si presentano nella città danese di Aarhus. Una volta terminata la visione delle trasmissioni televisive, la giuria discute i criteri di selezione senza riuscire a trovare un accordo perché la maggior parte privilegia il formato al contenuto:

Mis colegas del jurado, casi todos empleados de productoras y cadenas de televisión en su mayoría públicas o estatales, están buscando formatos nuevos para seducir a la audiencia. No les interesa transmitir nada, sino atrapar al espectador. Así se piensa cuando la reflexión artística o cultural cede ante la presión comercial, digo durante la comida [...] Cuando los programas comienzan a valorarse sólo por su género o por su formato, la batalla de los contenidos está perdida. [...] Defender el criterio de valor en función del formato es hacerles el juego a los asesinos de la calidad, gente de los medios que dice hacer lo que pide el público y no se arriesga a hacer lo que el público podría llegar a pedir. Y ustedes, que trabajan en emisoras públicas, tienen la responsabilidad de defender los contenidos. [...] En ese silencio había no indignación, ni siquiera alarma, sino una grandiosa indiferencia. Además, quién quiere escuchar sermones, menos de una latinoamericana. (pp. 46-47)

Di fatto, l'atteggiamento generale continua ad essere quello di ignorare le esigenze della cultura che non dipendono dalle leggi del mercato anche quando il prodotto televisivo è impostato come un dibattito culturale. Invitata a partecipare ad un programma argentino dedicato alla "movida cultural" di

²⁵ Cfr. SIBILA, P., op.cit., pp. 45-46.

Buenos Aires assieme ad altri specialisti del settore, la diarista accetta a patto di poter esprimere liberamente la propria opinione. Il 12 novembre del 2003, il diario registra le fasi salienti dello scambio:

Escucho que el atildado conductor dice que Buenos Aires tiene la movida cultural más intensa del mundo y agrega [...] no tenemos moneda fuerte, pero tenemos cultura. El ex secretario [...] festeja y aporta unas estadísticas que dan prueba de que, los fines de semana, en Buenos Aires hay más espectáculos teatrales que en París, fíjense. [...] la Presidenta de la Asociación Amigos de las Gallery Nights, [...] evalúa [...] la concurrencia de público a la última versión del evento. [...] Se ha vendido obra nacional de artistas jóvenes por un valor de dos millones y medio de dólares, con lo cual se han roto todos los récords de venta de arte joven nacional de toda nuestra historia. Siendo todo arte político, lo que estamos asistiendo es a un verdadero milagro porque precisamente no es obra fácil de entender, como se imaginarán. Pero lo más maravilloso es el público [...] que asiste masivamente [...] hay salas de exhibición y venta de arte en las bodegas mendocinas, imagínense, cuando uno va a probar un malbec añejado en toneles de roble, ahí nomás puede comprar arte tan bueno como el vino. (pp. 150-152)

La protagonista del romanzo di Massuh manifesta un'indignazione profonda, poiché sa che dal punto di vista della creazione artistica e culturale, quanto esposto dagli altri ospiti del programma è del tutto influente: le statistiche o il numero dei visitatori o le cifre in dollari delle vendite di opere d'arte non intervengono nello sviluppo delle arti, né propongono percorsi di conoscenza che possano aiutare a comprendere il mondo nel quale viviamo. Per questo interviene per sottolineare che:

Estos fenómenos de los que hablan ustedes no están producidos desde el sector de la cultura (intelectuales, artistas, productores), sino por curadores, gerentes, políticos y organizadores que manejan el intercambio rentable de bienes, es decir, el comercio. Yo no estoy en contra del comercio, sí estoy en contra de que a eso se le llame cultura. No hay que confundir el consumo cultural con la cultura. El hecho de que existan ferias de arte significa que hay una franja de nuestra sociedad que todavía tiene dinero para comprar cuadros; no necesariamente significa que nuestras artes plásticas sean mejores o peores, o que puedan ingresar en el circuito de arte internacional. (p.153)

Le fiere dell'arte, ma anche quelle della letteratura, sono eventi che riguardano la vendita dei prodotti e non la qualità dell'arte o la creazione artistica, tanto più che per gli organizzatori l'artista non è altro che un 'lavoratore su

commissione'. Non a caso, anche per la Feria del Libro di Buenos Aires è indifferente il numero di visitatori, perché:

Se habla del éxito del libro argentino cuando el número de visitantes de la Feria supera el millón; al mismo tiempo, a pocas cuadras de distancia, la Biblioteca Nacional se hunde en el sueño de los justos maniatada por pujas sindicales que hacen imposible su funcionamiento. [...] Si, por un instante, nos corremos de la repercusión inmediata, veremos que esta fiesta de la estadística es nada más que una cortina de humo que impide ver la situación real de la cultura: el estado de los museos, el descuido del patrimonio, la nula protección del libro argentino, la falta de políticas de lectura... (p. 153)

È ormai chiaro che la superficialità con cui le società contemporanee gestiscono la cultura dipende dal fatto che esse sono più interessate alla presenza di pubblico, come sinonimo di maggiori vendite, che alla promozione del fenomeno artistico-culturale genuino, cioè quello che, come sintetizza la diarista, produce: "un derrame simbólico, es decir, tiene repercusión en la comunidad a largo plazo, forma parte de un proceso creativo que es comunitario, abreva en el pasado y se proyecta hacia el futuro" (p. 154). Tuttavia, pur nella complessità del panorama sociale argentino che ha prodotto il fenomeno dei *cartoneros*, ha ingigantito le *villas miserias*, e ha ridotto sul lastrico la classe media implosa a causa del *corralito*²⁶, il diario dell'anonima protagonista del romanzo di Massuh, continua a registrare le fasi del progetto tedesco-argentino *Vivir sin Estado*. Il 23 gennaio del 2004 si legge:

A las nueve de la noche cierro mi escritorio con llave y apago las luces de la editorial. Estuve todo el día traduciendo textos de la exposición de Bruselas que Alice y Andreas obsesivamente corrigen y reescriben. En diez días hay que terminar el material de prensa. Setenta y cinco páginas de textos con diferentes niveles de información, en castellano, inglés, francés y flamenco; este incómodo aquelarre lingüístico es Europa. (p. 195)

²⁶ Il collasso argentino del 2001 rivelò una profonda crisi che si manifestò nella disintegrazione dell'economia, della società e dello Stato. Tuttavia, all'interno della crisi si generarono una serie di risposte popolari che implicavano pratiche collettive di solidarietà, lotte di rivendicazione, democrazia diretta e intervento politico. Ciò che si è denominato *corralito* venne implementato dal ministro delle Finanze Domingo Cavallo e: "consistía en congelar los depósitos de ahorros a plazo fijo para combatir la fuga de capitales al exterior, lo que provocara una baja creciente en los depósitos del sistema local. Esta medida fue la que provocó el estallido social y político de diciembre del 2001, conocido también como 'argentínazo' y la que marcó la caída de un gobierno más radical que aliancista". CARBONE, R.; OJEDA, A. (a cura di) "Estallidos: de la democracia a la depresión" in *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso, Fundación Crónica General, 2010, p. 50.

Una volta fuori dall'ufficio, invece di prendere un taxi, la donna decide di camminare e si ritrova di nuovo a contatto con le problematiche della realtà esterna:

En la esquina de Independencia, [...] varias familias de cartoneros trabajan empecinadas en sortear seis tipos de cartón y papel distribuidos en sei recipientes distintos. [...] los cartoneros [...] nunca miran. [...] Esa actitud no es hostilidad, ni vergüenza, ni siquiera indiferencia. Es lo más parecido a la concentración que uno pone en una labor que quiere resolver de manera eficiente, proliza y rápida. Ninguna visión de la pobreza en las calles es más digna que este empecinado no-mirar de los cartoneros. Esa muda laboriosidad expresa mucho más que la protesta explícita. (pp. 195-196)

Il fenomeno dei *cartoneros* rappresenta una delle nuove forme di articolazione sociale prodotte dalla *débâcle* economica argentina del 2001, è una delle strategie di sopravvivenza attuata dalle persone che la società considera 'prescindibili', perché una volta perso il lavoro, sono state espulse dal sistema. Come afferma la diarista:

La pérdida del trabajo es brutal porque es definitiva; esta gente habita definitivamente en el pasado porque el futuro es, en el mejor de los casos, precario. [...] los desocupados [...] han desarrollado una creatividad enorme inventándose pequeñas cooperativas o emprendimientos productivos, más como señal hacia la sociedad que como forma de ganar dinero. Pero estos pequeños intentos de supervivencia son muy endebles porque carecen de representación en la política y en los medios. Paralelamente existe el lado oscuro de esa pobreza, obviamente, porque también están los que se han hecho funcionales al poder político y, gracias a punteros y presidentes de villas, se han convertido en un gigantesco ejército de votantes. (pp. 197-198)

Il 13 aprile del 2004 il diario registra le ultime tappe del progetto *Vivir sin Estado*:

Son las cuatro de la mañana y sigo corrigiendo las pruebas de galera del catálogo. Completo la lista de agradecimientos y el prólogo. Esta semana hay que imprimir para llegar al cierre de la muestra. En la primera semana de mayo la prometida remesa de seiscientos ejemplares bilingües impresos en Chilavert, ex Gaglianone, hoy una imprenta recuperada por sus trabajadores, debe estar en Europa para el cierre de la muestra. (p. 220)

Più avanti, terminata la stampa, il catalogo viene presentato nell'auditorium del Centro de la Cooperación, come si legge nel diario:

[...] sentí que había una barrera casi infranqueable entre la abstracción de la muestra y el concepto del arte de la mayoría de su público hipotético. Si bien la recepción en Europa no fue deslumbrante y en general la crítica de los diarios fue distante, por lo menos las revistas especializadas y los artistas más jóvenes supieron valorizarla en su justa dimensión: un intento contemporáneo de expresar consecuencias políticas y económicas a través del arte. (pp. 223-224)

Nel frattempo, negli stessi giorni, il diario registra degli incontri con Diana durante i quali le due ex partner riprendono a dialogare serenamente. Tuttavia, invitata a salire in casa per recuperare un suo impermeabile, Diana rifiuta, perché “no iba a subir [...] a una casa en la que había sido tan feliz” (p. 222) e la diarista capisce che quel momento segna per lei l’inizio di una vita differente: “un poco menos intensa, un poco menos desequilibrada, un poco menos ebria y un poco menos gozosa” (p. 223). Il diario si sospende con le annotazioni del 1° luglio del 2004, nelle quali la diarista riflette sulla propria incapacità di esprimersi a voce, una sorta di balbuzie emotiva per la quale esistono poche ‘cure’: o immaginarsi su di un palcoscenico a: “fingir, actuar, meterme dentro de un rol, alejarme de mí o actuar de mí misma” (p. 241), oppure scrivere un diario intimo. Ogni *journal* sembra svolgersi in assenza di destinatario e, dunque, in assenza di dialogo, tuttavia quando esso è fittizio si trasforma in un dialogo sospeso destinato al lettore fuori del racconto²⁷, perciò l’autrice del romanzo decide di pubblicarlo, poiché come la sua protagonista, è consapevole che: “la gente publica para desprenderse de lo escrito. Publicar es completar, partir de la convicción de que un producto está acabado” (p. 8).

²⁷ Cfr. MILDONIAN, P., op.cit., p. 137.

EUGENIA SAINZ

PARTÍCULAS DISCURSIVAS, SIGNIFICADO METALINGÜÍSTICO Y FOCO CONTRASTIVO: ANÁLISIS DE LA LOCUCIÓN *NUNCA MEJOR DICHO*

Introducción

La capacidad del lenguaje de hablar de sí mismo está muy lejos de agotarse en la conocida función metalingüística de Jakobson. Existe un metalenguaje universal, que es el uso del lenguaje primario para referirse a sí mismo (“coche es un sustantivo masculino”), pero existe también (y esto es lo que más nos interesa) un metalenguaje de la lengua o, mejor dicho, de cada lengua, condicionado y moldeado por y desde la lengua misma, en cuanto generadora tanto de significados léxicos que denotan o predicen algo sobre el lenguaje o el hablar (unidades léxicas simples, pero también colocaciones, locuciones fraseológicas, fórmulas y refranes) como de significados gramaticales que operan sobre todo en el nivel textual y que son huella y expresión de la conciencia reflexiva o metapragmática de los hablantes¹. De este metalenguaje gramatical son un buen ejemplo los marcadores y partículas discursivas que han codificado un significado procedimental relacionado con la formulación².

Por otro lado, y por lo que se refiere específicamente al análisis semántico de estas partículas procedimentales, los estudios más recientes sobre marcación discursiva³ ofrecen argumentos interesantes para pensar que no sólo los

¹ Sobre el metalenguaje del español, véanse los estudios de LOUREDA LAMAS, O., “Del metalenguaje y sus tipos (con especial referencia a los modos de significar)”, *Quaderni di Semantica*, 21(2), 2001, pp. 287-333 y “De la función metalingüística al metalenguaje: los estudios sobre el metalenguaje en la lingüística actual”, *Signos*, 42 (71), 2009, pp. 317-332. Sobre la conciencia metapragmática y la formulación como un problema de elección, véase el capítulo 2 de PORTOLÉS, J., *Pragmática para hispanistas*, Madrid, Síntesis, 2004.

² BRIZ, A., *El español coloquial. Esbozo de pragmagramática*, Barcelona, Ariel, p. 204.

³ PORTOLÉS, J., “Los marcadores del discurso y la estructura informativa”, en O. LOUREDA LAMAS y E. ACÍN VILLA (COORDS.): *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 281- 325 y PORTOLÉS (en prensa), “Alternativas convocadas por partículas discursivas.” en *Marqueurs du discours dans les langues romanes: une approche contrastive*, París, Lambert Lucas.

adverbios de foco propiamente dichos, sino también los marcadores discursivos, tanto conectores como operadores, tienen un significado relacionado con la focalización informativa. De hecho, gran parte de su eficacia como guías discursivas reside en el hecho de que la presencia del marcador introduce un comentario focal de tipo contrastivo que consiste en destacar un elemento expreso convocando al mismo tiempo la existencia de una posible alternativa (explícita o no) de valores que pueden ser respuesta a la misma pregunta.⁴ La comprensión del significado informativo puede afinarse aún más integrándolo con la teoría polifónica de la enunciación, a cuya luz el fenómeno del par foco/alternativa puede ser re-interpretado como señal de la consideración de voces enunciativas distintas en la construcción del discurso⁵.

Pues bien, en el presente artículo aplicaremos los conceptos de foco contrastivo, de escala informativa y de punto de vista al análisis semántico de la locución adverbial *nunca mejor dicho*. El objetivo del análisis es dar cuenta del significado metalingüístico y modal vinculado convencionalmente a la locución, en cuanto forma seleccionada por el hablante cuando desea introducir en su discurso un comentario incidental ponderativo sobre el acierto u oportunidad del término o formulación escogidos⁶. Defenderemos la hipótesis de *nunca mejor dicho* como operador de reformulación⁷ con propiedades focales contrastivas que comenta, desde un punto de vista metalingüístico referido al código, el sintagma (no necesariamente oracional) sobre el que tiene alcance⁸. En cuanto operador discursivo, carece de significado conectivo y en esto

⁴ Para el concepto de foco contrastivo, véase Rooth, M., "A theory of focus interpretation", *Natural Language Semantics*, I, 1992, pp. 75-116.

⁵ PORTOLÉS, "Las partículas focales desde una perspectiva polifónica", en H. ASCHENBERG y O. LOUREDA LAMAS (eds.), *Marcadores del discurso: de la descripción a la definición*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 51-76.

⁶ En palabras de Santos: "Locución autorreactiva con que uno mismo comenta lo oportuno u ocurente de cierta expresión que acaba de usar o va a emplear a continuación. Muy a menudo tendrá que ver con juegos de palabras y dobles sentidos. [...] y, sin darse cuenta, pisó en la parte donde la dueña acababa de pasar la fregona. Enseguida comprendió que [...], a pesar de su interés en caer bien, acababa (*nunca mejor dicho*) de meter la pata." (SANTOS RÍO, L., *Diccionario de partículas*, Luso-Española de Ediciones, Salamanca, 2003)

⁷ Utilizamos el concepto de operador en oposición al de conector para indicar que la unidad condiciona la interpretación del miembro en el que se encuentra o que introduce, pero sin relacionarlo con el precedente.

⁸ Por su orientación hacia el código, *nunca mejor dicho* está muy próximo a los adverbios enunciativos con función metalingüística o adverbios interpretativos de Kovacci, que informan sobre la manera en que debe interpretarse el contenido proposicional de la oración o del sintagma comentado: "Con ellos se caracterizan aspectos formales del texto: el emisor suministra información sobre el código empleado y orienta la interpretación del segmento que afectan. Al referirse a la forma del texto, estos adverbios interpretativos [...] se hallan fuera de la jerarquía funcional (GULICH y KOTSCH, 1983, p. 310) del *dictum*, pues se refieren al *modus*". (KOVACCI, O., "El adverbio" en IGNACIO BOSQUE y VIOLETA DEMONTE, *Gramática descriptiva de la lengua española*, tomo 1, Madrid, Espasa, 1999, 11.5.2.2, pp. 766-767). Son casi todos adverbios en -mente como

se diferencia del reformulador rectificativo *mejor dicho*, con el que comparte, no obstante, no sólo una base léxica semejante sino también una común naturaleza focal y polifónica.

Analizaremos primero brevemente la locución desde el punto de vista gramatical (características morfológicas, sintácticas y prosódicas) para pasar después al análisis funcional y semántico. Se intentará mostrar, en primer lugar, que *nunca mejor dicho* es el resultado de un proceso de fijación y de lexicalización no completamente consumado y, en segundo lugar, que, aun manteniendo en parte el significado conceptual, puede advertirse un proceso de gramaticalización hacia un significado de tipo procedimental informativo; prueba de que los dos tipos de significado, conceptual y procedimental, pueden convivir en una misma unidad discursiva⁹. Desde el punto de vista de su clasificación funcional y aun siendo una unidad invariable, periférica en relación con la predicación oracional y no vericondicional, es importante notar que se trata de un elemento enunciativo referido a lo explícito y, por tanto, no puede ser considerada en sentido estricto un marcador discursivo puesto que no se ha especializado en la restricción de las implicaturas. *Nunca mejor dicho* entra, sin embargo, de pleno derecho en la clase más amplia de partícula discursiva, entendida como “cualquier palabra invariable o locución que guíe por su significado el procesamiento de otra unidad con significado conceptual”¹⁰.

exactamente, rigurosamente, escuetamente, aproximadamente, literalmente, textualmente, sintéticamente, resumidamente, incidentalmente... . Ahora bien, los adverbios enunciativos de Kovacci, a diferencia de *nunca mejor dicho*, mantienen el significado conceptual (y, por tanto, pueden ser interrogados, negados y focalizados) y admiten la paráfrasis con *verba dicendi*.

⁹ Véase MURILLO, S., “Los marcadores del discurso y su semántica”, en OSCAR LOUREIDA y ESPERANZA ACÍN VILLA, *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 241-280.

¹⁰ PORTOLÉS LÁZARO, J. (2008): “Las definiciones de las partículas discursivas en el diccionario”, en M. P. GARCÉS GÓMEZ (ed.), *Diccionario histórico: nuevas perspectivas lingüísticas*, Madrid, Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, pp. 179-202. Los ejemplos han sido tomados del corpus CREA: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [lnero 20112]. A la luz del rastreo realizado, la locución parece ser mucho más frecuente en la variedad europea y mucho menos en la americana. Desde el punto de vista diacrónico, en el CORDE no se han encontrado ejemplos anteriores al siglo XX y los más antiguos se sitúan en la década de los sesenta. Por lo que se refiere a la variedad medial, *nunca mejor dicho* pertenece a la variedad escrita, característica de la distancia comunicativa y del discurso preferentemente monológico y planificado (LÓPEZ SERENA, A. y M. BORRIGUERO ZULOAGA “Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita” en O. LOUREIDA y E. ACÍN VILLA, *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, pp. 415-496.). De hecho, las muestras de lengua remiten a secuencias expositivo-argumentativas tomadas, en su mayoría, de textos periodísticos.

1. La locución *nunca mejor dicho* desde el punto de vista gramatical

El sintagma *nunca mejor dicho* se ha fijado como locución adverbial (y, en cuanto tal, los hablantes la almacenan o archivan como un bloque en su diccionario mental) a partir de la lexicalización de un sintagma verbal, como en el caso de los marcadores discursivos *mejor dicho*, *es más*, *esto es*, *es decir*, *vale decir*, o *sea*. En cuanto locución, no admite variación (*nunca mejor dicha*, *nunca mejor be dicho*); no se puede alterar el orden de los constituyentes (*nunca dicho mejor*, *mejor dicho nunca*), no se puede omitir ninguno de ellos (*nunca dicho*, *nunca mejor*, *mejor dicho*) y no se pueden sustituir (*nunca mejor escrito*).

1. [...] y, sin darse cuenta, pisó en la parte donde la dueña acababa de pasar la fregona. Enseguida comprendió que [...], a pesar de su interés en caer bien, acababa ((*nunca mejor dicho* / #*mejor dicho nunca* / #*nunca dicho* / #*mejor dicho* / #*nunca mejor escrito* / #*nunca mejor be dicho*) de meter la pata.

Con todo, la lexicalización de la unidad no es total, como confirma el hecho de que conserve la posibilidad de funcionar como oración incidental de participio absoluto y de recibir complementos del predicado. En los ejemplos siguientes, el sintagma verbal predicado se alarga con la inclusión de dos complementos circunstanciales con forma de oración subordinada de causa y de condición respectivamente.

2. Pero cuando una semana más tarde, tuve la oportunidad de ver la prueba gráfica del delito en las revistas del “cuore”, *nunca mejor dicho* porque eran las italianas *Gente* y *Eva Tremila* y en la española *Interviú*, que llegó a vender varias ediciones, confieso me escandalicé. (CREA: El Mundo, 12/09/1996)
3. De niño, en el cine Coliseum de Madrid, vi su primer largometraje, “El mundo del silencio”, adelantado en la técnica, en el objetivo, en la modernidad de la narración. Verdadera obra de arte. En el fondo –y *nunca mejor dicho* si nos referimos a sus mares–, todos hemos crecido navegando con Cousteau. Y su muerte ha alcanzado el silencio de la tristeza unánime, de la pena compartida. (CREA: ABC Electrónico, 29/06/1997 : Cosas que pasan: El pionero)¹¹

¹¹ La falta de una total lexicalización ha sido notada también por SANTOS RÍO, L., *Diccionario de partículas*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2003. En la entrada correspondiente puede leerse: “Como *nunca mejor dicho* es, de hecho, una proposición y, aunque, sin verbo expreso, tiende a tener un sujeto (neutro), no ha de extrañar que a veces, en la variante en que el dicho es

Desde el punto de vista prosódico, *nunca mejor dicho* se caracteriza por poseer un contorno entonativo propio, característica compartida por marcadores discursivos y complementos oracionales, tanto enunciativos como de modalidad. Se pronuncia, por tanto, con aislamiento prosódico entre pausas que se señalan gráficamente con comas y paréntesis.

4. Los cálculos más optimistas -de fuentes gubernamentales, desde luego- no se han confirmado: el número de sectores afectados por las consignas preferentemente sindicales, [...] mantienen al país vecino en un grado de parálisis preocupante, aun cuando el pasado jueves comenzaban a apreciarse síntomas, *nunca mejor dicho*, de deshielo. (CREA: La Vanguardia, 16/12/1995)
5. En el caso de Starlets, podemos hablar casi de "local para toda la familia", ya que el fin de semana funciona como discoteca y entre semana aún aguanta enhiesto el pabellón del más rancio cabaret sexy. Lo mismo sucederá con el Panams de la Rambla que pronto alternará (*nunca mejor dicho*) ambas ofertas. (CREA: La Vanguardia, 03/04/1995)

Desde el punto de vista sintáctico, en neto contraste con el reformulador *mejor dicho*, la locución aparece precedida con mucha frecuencia de la conjunción copulativa *y*, formando en ese caso un único bloque entonativo:

6. Por tanto, señores taurinos, señores presidentes, señores ministros, sepan ustedes que la Casa Real conoce los antecedentes de nuestra reivindicación y su postura de complicidad en la inhibición en la que todos ustedes han incurrido. Se han saltado "a la torera" (y *nunca mejor dicho*) la ley y el reglamento taurino vigentes [...]. (CREA: La Voz de la Afición, nº 18, 10/2001)
7. Una nueva edición de ARCO, la número veintidós. Un total de 278 galerías, 112 de ellas españolas y un número que no me atrevo a calcular de artistas y obras expuestos. La feria exhibe, una vez más y como no podía ser de otra manera, piezas excepcionales, otras de primera fila, bastantes de respetable entidad y muchas, muchas, que

previo, aparezca la estructura *nunca mejor dicho* SN[+neutro], en que SN[+neutro] representa la referencia a él." Así, un enunciado como el (1) podría reformularse del modo indicado en (2):

[...] los tunos se habían quitado la capa y trataban de ligar con las intelectuales del congreso, pero sin éxito. Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban, *nunca mejor dicho*, de capa caída.

[...] los tunos se habían quitado la capa y trataban de ligar con las intelectuales del congreso, pero sin éxito. Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban de capa caída y *nunca mejor dicho* lo de que estaban de capa caída. / lo de la capa caída. / lo de "capa caída."

no se sabe bien, y *nunca mejor dicho*, qué pintan aquí ni a quién interesa promocionar su mediocre presencia. (CREA: El Cultural, 17/02/2003)

En segundo lugar, puede coordinarse con otros complementos oracionales o con otros sintagmas, lo cual no sería posible si fuese un marcador discursivo propiamente dicho:

8. Sinceramente y *nunca mejor dicho*, se quedó a cuadros cuando se lo dije.
*Por consiguiente y *nunca mejor dicho*, se quedó a cuadros cuando se lo dije.
9. Su actuación fue, *nunca mejor dicho* y sin ánimo de polémica, una payasada.
*Su actuación fue, *nunca mejor dicho* y por consiguiente, una payasada.

Y en tercer lugar, admite una cierta movilidad distribucional con respecto al sintagma comentado. Puede aparecer pospuesta, antepuesta o en el interior del sintagma sobre el que tiene alcance. Con mucha frecuencia, dicho sintagma es una unidad fraseológica (como *hacer buenas migas*) y, por tanto, claramente acotada, lo cual no hace sino facilitar la identificación del foco.

10. La verdad es que eso de sentarte a la mesa por obligación es algo que siempre me ha molestado bastante. Yo, de chico, siempre procuraba escaparme de la familia y comía rápido, de pie, cualquier cosa con María, la cocinera, con quien hacía muy buenas migas, *nunca mejor dicho*. / [...] con quien, *nunca mejor dicho*, hacía muy buenas migas. / [...] con quien hacía, *nunca mejor dicho*, muy buenas migas. (CREA: ABC Cultural, 26/04/1996)

Por último, *nunca mejor dicho* tiene autonomía suficiente para constituir por sí solo un turno de palabra.

11. — La verdad es que eso de sentarte a la mesa por obligación es algo que siempre me ha molestado bastante. Yo, de chico, siempre procuraba escaparme de la familia y comía rápido, de pie, cualquier cosa con María, la cocinera, con quien hacía muy buenas migas.
— *Nunca mejor dicho*.

2. La locución adverbial *nunca mejor dicho* desde el punto de vista semántico

Nunca mejor dicho es, como hemos adelantado en la introducción, una locución enunciativa metalingüística que el hablante intercala en su discurso a modo de predicación parentética o inciso predicativo con el objetivo de comentar, ponderar y llamar la atención sobre el acierto de la formulación empleada y sobre su adecuada interpretación. El inciso responde, pues, a la intención de ser informativamente pertinente y de cambiar las suposiciones que el enunciador sospecha en su interlocutor por lo que se refiere a la interpretación de lo dicho. De hecho, el comentario –una especie de aviso para el interlocutor– quiere llamar la atención sobre la existencia de un segundo posible sentido para el segmento focalizado –garantizado precisamente por la formulación escogida frente a otras posibles– que, de no ser señalado o focalizado, podría pasar desapercibido.

La forma seleccionada sobre la que tiene alcance la partícula puede ser una unidad léxica simple o bien, con mucha frecuencia, una locución fraseológica¹² susceptibles ambas de ser interpretadas, en ese contexto concreto, no sólo en sentido figurado sino también en sentido literal. Así, en (12), *nunca mejor dicho* tiene alcance sobre el adjetivo *incalificable* para avisar de que puede interpretarse en el sentido de ‘censurable, indignante, intolerable’, pero también, dado que se trata del comportamiento de un estudiante, en el de ‘no calificable’. En (13) selecciona la unidad fraseológica *dar el salto* y avisa de que admite igualmente una doble lectura, no sólo en el sentido figurado: ‘experimentar un cambio radical y positivo’¹³ sino también, dado que se refiere a un delfín, en el literal de ‘saltar’.

12. El comportamiento del alumno ha sido, *nunca mejor dicho*, *incalificable*. Nunca lo hubiera imaginado.

13. “Ulises” no es un mamífero marino cualquiera. [...] El pasado viernes, la que fue niña bonita durante diez años en el zoo de Barcelona, olvidó las piscinas pequeñas y solitarias que durante muchos habían marcado su existencia y dio, *nunca mejor dicho*, uno de los saltos más importantes de su vida. Siete mil quinientos espectadores le esperaban para aplaudirle. (CREA: La Vanguardia, 23/06/1994)

¹² CORPUS PASTOR, G., *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 88-131.

¹³ Según Moliner: “*Dar el salto*: Cambiar alguien radicalmente de situación, generalmente en el terreno profesional, a consecuencia de una decisión personal o de un hecho fortuito.” (MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001, Segunda edición).

Pues bien, para dar cuenta del significado metalingüístico descrito, parece plausible pensar que la locución ha experimentado un proceso de gramaticalización hacia un significado procedimental de tipo informativo y polifónico. Es decir, desde nuestro punto de vista, el comentario metalingüístico ligado a *nunca mejor dicho* está garantizado convencionalmente por el significado procedimental de la partícula y puede ser interpretado como un comentario focal contrastivo que convoca convencionalmente un par foco/alternativa. Veamos.

En el siguiente ejemplo, *nunca mejor dicho* focaliza el sintagma “de capa caída” y llama la atención sobre el empleo de la expresión fraseológica *estar de capa caída*, cuyo significado figurado María Moliner describe del siguiente modo: *De capa caída* (“*andar, estar, ir*”): “Decayendo de categoría, fortuna, posición, salud, etc. / perdiendo fuerza o intensidad.” En el Diccionario de la Real Academia española leemos: ‘Loc. verb. Coloq. Padecer gran decadencia en bienes, fortuna o salud.’

14. [...] los tunos se habían quitado la capa y trataban de ligar con las intelectuales del congreso, pero sin éxito. Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban, *nunca mejor dicho*, de capa caída.

Pues bien, al focalizar el sintagma con *nunca mejor dicho* lo que hace el enunciador es introducir simultáneamente dos comentarios focales. El primero se refiere a la forma del discurso; el segundo, a su contenido o interpretación. En ambos casos, y a diferencia de lo que sucede con *mejor dicho*, la alternativa no está expresa en un miembro discursivo anterior, sino que debe ser recuperada por el interlocutor. Se trata, pues, de un foco que convoca una alternativa presupuesta.

El primer foco se refiere a la forma del discurso, que ha de entenderse como el resultado de un proceso de elección lingüística: el enunciador habría podido decir simplemente que los tunos estaban pasando un mal momento o que estaban en decadencia, pero ha preferido decir que estaban de capa caída porque esta formulación y no la otra o las otras posibles es la única que puede llevar a su interlocutor a un estado mental acorde con lo que desea comunicar¹⁴. Pues bien, desde este punto de vista, la expresión utilizada (“de capa caída”) es un foco que forma parte de un paradigma de valores excluidos: las otras posibles expresiones que habrían podido utilizarse y que han sido descartadas por ser, a juicio del enunciador, peores¹⁵. El foco convoca,

¹⁴ Véase VERSCHUEREN, J., *Para comprender la pragmática*, Madrid, Gredos, 2003 [1999] y también el capítulo 2 de PORTOLÉS, J. *Pragmática para hispanistas*, Madrid, Síntesis, 2004.

¹⁵ Obsérvese, en este sentido, la pérdida de significado temporal experimentada por el adverbio *nunca* a favor de los valores más gramaticales de negación y aspecto, que son los únicos que se mantienen, huella o señal del proceso de gramaticalización sufrido por el sintagma. El

pues, una alternativa presupuesta negada (foco contrastivo exhaustivo). Tanto el foco como la alternativa responden a una misma pregunta, que es, lógicamente, metalingüística: ¿De cuántas maneras se podría decir lo dicho?

FONDO	FOCO CONTRASTIVO EXHAUSTIVO (EXCLUYENTE) referido a la forma del discurso	
Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban	atravesando un mal momento; en decadencia	ALTERNATIVA PRESUPUESTA EXCLUIDA
	de capa caída	FOCO

Obsérvese, además, que el significado del operador reformulativo coloca el foco y su alternativa en una escala informativa sustitutiva: el valor superior es el focalizado y sustituye al inferior, que es la alternativa presupuesta. Aunque poco frecuente, nada impide que la alternativa aparezca explícita en el primer miembro y que el operador pase a funcionar como conector, como podría hacer el reformulador rectificativo *mejor dicho*. En este caso, la instrucción procedimental de sustitución de la alternativa por el foco explica que la partícula (en neto contraste con lo que sucede cuando funciona como operador) resulte sólo adecuada con la conjunción disyuntiva *o*, que legitima una inferencia conversacional de exclusión (15), pero no por la conjunción copulativa *y* (16).

15. [...] los tunos se habían quitado la capa y trataban de ligar con las intelectuales del congreso, pero sin éxito. Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban atravesando un mal momento *o*, *nunca mejor dicho*, estaban de capa caída.
16. [...] los tunos se habían quitado la capa y trataban de ligar con las intelectuales del congreso, pero sin éxito. Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban atravesando un mal momento *#y*, *nunca mejor dicho*, estaban de capa caída.

El foco es el valor superior y el más informativo porque legitima (a diferencia de la formulación alternativa) una doble lectura: dos posibles sentidos simultáneos, que se comentan de nuevo a través de un segundo par foco/al-

aspecto durativo perfectivo del adverbio, que informa de la no realización del evento de forma permanente durante todo el periodo hasta su final (cuantificación absoluta), se reinterpreta en clave subjetiva como expresión de modalidad axiológica positiva; de ahí el valor ponderativo, de autoencomio o alabanza, que acompaña a la enunciación. Proceso de subjetivización característico de los fenómenos de gramaticalización.

ternativa referido al contenido. En este caso, estamos ante un segundo foco contrastivo que no excluye la alternativa para avisar de que lo dicho puede entenderse no sólo en sentido figurado, como es lo esperable (alternativa) sino también en sentido literal (foco), puesto que son tunos y los tunos llevan una capa ladeada sobre el hombro. Tanto el foco como la alternativa responden a la misma pregunta metalingüística: “¿Cómo ha de entenderse o interpretarse el segmento focalizado *de capa caída*?” Estamos de nuevo ante una escala informativa pero en este caso aditiva: el valor superior es la suma de los dos sentidos o, lo que es lo mismo, la mejor interpretación (aquella que el enunciador quiere garantizar en su interlocutor) es la que considera las dos lecturas: figurada y literal. Desde el punto de vista polifónico, el locutor se identifica con el valor superior de la escala (n+1) y se opone al estado mental de un alocutor que incluyera sólo la alternativa, es decir, que interpretara sólo el elemento focalizado en sentido figurado¹⁶.

FONDO	FOCO CONTRASTIVO NO EXHAUSTIVO referido al contenido de la expresión focalizada	
Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban	‘atravesando un mal momento’ ‘en decadencia’	ALTERNATIVA PRESUPUESTA INCLUIDA sentido figurado esperable
	‘de capa caída’	FOCO sentido literal no esperable (los tunos llevan efectivamente la capa caída)

Por último, obsérvese que lo que desencadena, justifica y garantiza la pertinencia del comentario focal con *nunca mejor dicho* y, concretamente, la recuperación del sentido literal menos esperable, es el hecho –que descubre el enunciador y del que avisa en inciso a su interlocutor– de poder establecer algún tipo de relación semántica asociativa entre el significado de una unidad léxica presente en el foco y el de otras unidades léxicas del contexto discursi-

¹⁶ Este significado focal puede interpretarse a la luz de la tercera heurística de Levinson “Lo que se dice de un modo inusual no es normal”:

“Lo que se dice simple, brevemente, de un modo no marcado adquiere la interpretación estereotípica; por el contrario, si se emplea una expresión marcada, se sugiere que debería evitarse la interpretación estereotípica. De este modo, tenemos interpretaciones complementarias: las expresiones marcadas recogen el complemento de las expresiones estereotípicas que se habrían sugerido mediante el uso de las correspondientes formas no marcadas, si se hubieran empleado.” (LEVINSON, STEPHEN C., *Significados presumibles. La teoría de la implicatura conversacional generalizada*, Madrid, Gredos, 2004, p. 74.)

vo inmediato¹⁷. De hecho, en ausencia de dicha posibilidad de relación, *nunca mejor dicho* resulta inadecuado. Para comprender la aportación de la partícula al procesamiento de la información conceptual puede ser útil considerar el significado antes y después de la intercalación de *nunca mejor dicho* en la oración. Retomamos a continuación los ejemplos de 12 y 14.

17. a) El comportamiento del alumno fue *incalificable*.
 b) El comportamiento del alumno fue, *nunca mejor dicho*, *incalificable*.
18. a) Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban de *capa caída*.
 b) Y es que allí, como casi en todas partes, los tunos estaban, *nunca mejor dicho*, de *capa caída*.

Por omisión de *nunca mejor dicho* en (17a) y en (18a), *incalificable* y *capa caída* se interpretan única y exclusivamente en sentido figurado, como es lo esperable en un contexto no marcado (tercera heurística de Levinson); a su vez, los conceptos vinculados a *alumno* y a *tunos* (relacionados semánticamente con *incalificable* y con *capa*) pueden parafrasearse respectivamente como ‘persona que recibe enseñanza’ y como ‘estudiante universitario que forma parte de una agrupación musical’; conceptualización básica que, a grandes líneas, recoge la del diccionario. Esta conceptualización es, en cambio, insuficiente informativamente si el enunciador intercala *nunca mejor dicho* y, de hecho, el comentario metalingüístico vinculado a la partícula es una invitación al interlocutor para que active en su memoria una característica prototípica de la clase alumnos (el hecho de ser evaluados y de recibir calificaciones) y una característica prototípica de la clase tunos (el hecho de llevar una capa sobre los hombros). Obsérvese que estas cualidades no se vuelven activas o prominentes en la mente del interlocutor –en cuanto no necesarias– en ausencia del operador focal. Y obsérvese igualmente que es posible recuperarlas precisamente porque son características de la clase, es decir, porque son atributos codificados en el significado lingüístico¹⁸. De hecho, la imposi-

¹⁷ Un explicación clara y didáctica de las relaciones asociativas entre significados (hiperonimia/hiponimia, meronimia/holonomia, sinonimia, antonimia...), en JERKEK, E., *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, Il Mulino, Bologna, 2005 y en CUENCA, M.J., *Gramática del texto*, Arco/Libros, Madrid, 2010. Muy útil también DEL TESO MARTÍN, E., *Compendio y ejercicios de semántica* 1 y 2, Madrid, Arco/Libros, 2002.

¹⁸ Desde el punto de vista cognitivo, el significado se entiende como una especie de estereotipo o categoría estereotípica que legitima los distintos sentidos de la palabra y que está constituida por las propiedades caracterizantes de cada miembro de la clase. En semántica generativa, en un intento de distinguir lo semántico de lo pragmático, se propone el concepto de *estructura qualia*: conjunto de atributos a los que se da acceso el concepto y que están

bilidad de atribuir prototípicamente dichas cualidades a *madre* y a *profesores* explica la inadecuación de *nunca mejor dicho* en (19). El inciso metalingüístico resulta completamente opaco.

19. a) El comportamiento de *la madre* fue, #*nunca mejor dicho*, incalificable.
- b) Y es que allí, como casi en todas partes, *los profesores* estaban, #*nunca mejor dicho*, de capa caída.

Lo mismo puede decirse para los siguientes enunciados. En los dos casos *nunca mejor dicho* focaliza de nuevo una expresión idiomática¹⁹ para avisar de la posibilidad de las dos lecturas, la figurada y también la literal, garantizada en ambos casos por una relación asociativa: la posibilidad de relacionar semánticamente *tiros* con *ETA* en (20) y la posibilidad de relacionar *auto sacramental* con *Dios* en (21). La presencia de *nunca mejor dicho* obliga, de hecho, a hacer un procesamiento más preciso y atento de la idea expresada por la palabra. Así, de ETA ‘agrupación terrorista vasca’ (conceptualización que podría ser suficiente en ausencia del comentario focal) se pasa a ETA ‘agrupación terrorista que asesina a tiros’. De auto sacramental entendido como ‘representación teatral de contenido religioso’ se pasa a una nueva conceptualización que hace saliente un atributo télico o de finalidad ‘representación teatral para alabar a Dios’.

20. El equipo anterior tenía redes de información que se han perdido. Y tenía vías de contacto más o menos directo con ETA -así fuera sólo para “tomarle la temperatura”, como solía decirse- que daban pistas sobre por dónde iban a ir los tiros, y *nunca mejor dicho*. (CREA: El Mundo, 10/05/1995)
21. Los Autos Sacramentales no los entiende ni Dios, *nunca mejor dicho*. (CREA: Miralles, Alberto, Céfiro agreste de olímpicos embates (Come y calla, que es cultura), 1981)²⁰

disponibles para ser activados en la memoria si resultan en un contexto dado pertinentes. (Véase PUSTEJOVSKY, J., *The generative lexicon*, Cambridge, MIT, 1996).

¹⁹ Seguimos, como en el caso anterior, la definición lexicográfica del María Moliner. *Ir los tiros por...* (inf.). Expresión usada para comentar lo encaminado o no que va alguien en un planteamiento o suposición: “Creo que estás equivocado. Por ahí no van los tiros.”

Ni Dios (inf.) Nadie.

²⁰ Tal y como se comentó más arriba (véanse los ejemplos (15) y (16), si hacemos explícita la alternativa, el operador pasa a funcionar como reformulador, de forma semejante a *mejor dicho*, precedido necesariamente de la conjunción disyuntiva *o*.

a. El equipo anterior tenía redes de información que se han perdido. Y tenía vías de contacto más o menos directo con ETA -así fuera sólo para “tomarle la temperatura”, como solía decirse-

El comentario metalingüístico vinculado a *nunca mejor dicho* es, pues, una invitación a procesar de forma más atenta la información conceptual. Como resultado, se obtienen conceptos más ricos en cuanto que se activan componentes semánticos que, en ausencia del operador focal, no se hubiesen vuelto prominentes en la mente del interlocutor. En otros casos, cuando el segmento focalizado contiene una unidad léxica polisémica, *nunca mejor dicho* obliga a tomar conciencia del proceso de gestación del sentido. Así, en (22), el segmento focalizado es la locución fraseológica *poner manos a la obra* ('emprender un trabajo o un asunto'), que tiene como componente el sustantivo polisémico *obra*. La relación semántica que *obra* establece contextualmente con el sintagma precedente *Las obras de ensanche sobre el puente* orienta y garantiza la gestación del sentido, el único pertinente (obra de ingeniería o de albañilería) frente a otros posibles pero no pertinentes (obra artística, obra piadosa...) y, con él, la oportunidad de la recuperación de la lectura literal: 'empezar una obra de ingeniería', de la que avisa el operador focal.

22. Las obras de ensanche sobre el puente del Guadarrama han sido interrumpidas y volverá a ser reconstruido tal como estaba. Al parecer, la Consejería de Obras Públicas de la Comunidad puso manos a la obra, *nunca mejor dicho*, sin tener los informes que había solicitado y, por tanto, sin saber seguro que se trataba de un puente de Juan de Herrera, el arquitecto del monasterio de El Escorial. (CREA: ABC, 09/04/1985)

Y lo mismo se observa en los siguientes ejemplos. El sintagma focalizado es en ambos casos el operador argumentativo *en el fondo*, escogido voluntariamente –frente a otros posibles equivalentes, como podría ser *en definitiva*– porque el sustantivo polisémico *fondo* presente en la base léxica hace posible un juego de sentidos que de otro modo se perdería y que cambia por efecto de su relación con el contexto: *fondo* entendido en (23) como 'contenido' en oposición a 'forma' por su relación con el sintagma *meras cuestiones de forma*; *fondo* entendido en (24) como 'fondo del mar' por relación con Cousteau.

23. Se trata de meras cuestiones de forma, sin importancia real. Así que, distinguidos señores, no deben preocuparse demasiado, porque, en el fondo (*nunca mejor dicho*), estamos todos de acuerdo. (Santos, DP)

que daban pistas sobre lo que estaban planeando o, *nunca mejor dicho*, sobre por dónde iban a ir los tiros.

b. Los Autos Sacramentales no los entiende nadie o, *nunca mejor dicho*, no los entiende ni Dios.

24. De niño, en el cine Coliseum de Madrid, vi su primer largometraje, “El mundo del silencio”, adelantado en la técnica, en el objetivo, en la modernidad de la narración. Verdadera obra de arte. En el fondo - y *nunca mejor dicho* si nos referimos a sus mares-, todos hemos crecido navegando con Cousteau. Y su muerte ha alcanzado el silencio de la tristeza unánime, de la pena compartida. (CREA: ABC Electrónico, 29/06/1997)

En definitiva, con *nunca mejor dicho* el enunciador apela a la competencia léxica del interlocutor, en cuanto que le obliga a reflexionar sobre el significado de las palabras empleadas y sobre las relaciones semánticas que mantienen entre sí.

3. Conclusiones

Como dice con acierto Gutiérrez Ordoñez, refiriéndose a los adverbios enunciativos de modalidad, “[...] si el dictum aglutina “lo que se dice”, no hay duda de que el *modus* también es *dictum*” y puede ser explicado como “una información nueva (una aportación) a propósito de la totalidad del enunciado ya emitido”²¹. Si esto es así, nada de extraño hay en pensar que una locución parentética y periférica como *nunca mejor dicho*, especializada en la introducción de un comentario metalingüístico referido al código, pueda ser el resultado de un proceso de gramaticalización hacia un significado procedimental de tipo informativo y polifónico.

En este sentido, hemos planteado la hipótesis de *nunca mejor dicho* como operador de foco que introduce dos comentarios focales contrastivos con alternativa presupuesta, uno referido a la forma del discurso y otro referido al contenido. En el primer caso, *nunca mejor dicho* selecciona un foco que convoca y excluye la alternativa y que es la formulación que el enunciador habría podido utilizar pero que descarta por ser menos informativa. En el segundo caso, *nunca mejor dicho* selecciona el foco para llamar la atención sobre su adecuada interpretación y concretamente sobre la posibilidad de interpretarlo simultáneamente de dos maneras o en dos sentidos: el figurado, esperable, pero también el literal, menos esperable. Se trata, pues, en este caso, de un foco que no excluye la alternativa.

En el primer caso (foco referido al discurso), el foco y su alternativa son valores que se colocan en una escala sustitutiva: el valor superior es la formulación escogida y sustituye a la descartada, que es el valor inferior. En el segundo caso (foco referido al contenido), el foco y su alternativa se colocan en

²¹ GUTIÉRREZ ORDOÑEZ, S., *La oración y sus funciones*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 362-365.

una escala aditiva: la interpretación adecuada es la que resulta de la suma de los dos sentidos.

Por último, hemos mostrado también que la pertinencia y oportunidad del inciso con *nunca mejor dicho* radica en la posibilidad de establecer relaciones de tipo semántico asociativo entre una unidad léxica presente en el segmento focalizado, generalmente una expresión fraseológica o un término polisémico, y otras unidades léxicas del cotexto inmediato. Desde este punto de vista, *nunca mejor dicho* invita al interlocutor a hacer un procesamiento más atento de la información conceptual. Como resultado, se obtienen conceptualizaciones más ricas de una misma idea o se repara en la gestación de sentidos concretos que de otro modo pasarían desapercibidos.

ALESSANDRO SCARSELLA

IMMAGINAZIONI UMIDE E SECCHIE NOTE SULL'USO METALINGUISTICO DEL FANTASTICO IN UNAMUNO

Sullo scorcio della seconda metà dell'Ottocento, il profilo del racconto fantastico spagnolo sfugge alla formula della *leyenda* come a ogni altra definizione unificante, mancando altresì nel complesso un concetto costante e condiviso delle funzioni dell'immaginazione atte a sovrintendere la costruzione di un metadiscorso narrativo conforme allo statuto d'identità asserito all'interno di un sistema culturale. Per questo, piuttosto che rinvenire le tracce della presenza e talora preesistenza del "genere" fantastico negli autori del canone della narrativa spagnola tra XIX e XX secolo¹, va forse seguito con maggiore attenzione il trattamento alternato, anche laddove episodico, della tematologia del mitico, del leggendario e del macabro tra realismo e crisi del realismo medesimo, sia nella letteratura di finzione, sia nella prosa saggistica.

In queste notti serene e al chiaro di luna, l'immaginazione vede apparire sulla faccia della terra tutti gli esseri chimerici della leggenda: Gli gnomi, vigili guardiani dei tesori nascosti, disertano le miniere di metallo prezioso, gli scogli sottomarini, ricchi di perle e di coralli; le grotte di

¹ Tra i contributi più recenti sul periodo e il modo letterario in oggetto, cfr. MERINO, JOSÉ MARÍA, *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; ROAS, DAVID (a cura di), *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, Raros y Curiosos, 2002; MOLINA PORRAS, JUAN (a cura di), *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006; ROAS, DAVID –CASAS JANICES, ANA (a cura di), *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008. Tra gli articoli, cfr. MARTÍN NOGALES, JOSÉ LUIS, *Evolución del cuento fantástico español*, "Lucanor", 14, 1997, pp. 11-24 e, all'interno dello stesso fascicolo dedicato monograficamente al fantastico, ancora di ROAS, DAVID, *La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX*, pp. 79-112. Cfr. anche on line gli atti del convegno di Madrid del 2008: MORENO, ÁNGEL FERNANDO- LÓPEZ PELLISA, TERESA (a cura di) *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009 e in particolar modo i papers di MERINO, JOSÉ MARÍA, *Reflexiones sobre la literatura fantástica en España*, pp. 55-64, e di CASAS, ANA, *El cuento modernista español y lo fantástico*, 2008, pp. 358-378 <<http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>>

cristallo o di stalattiti; le ondate infrangono il muro trasparente del loro carcere e sedute sulla sponda pettinano i loro lunghi e umidi capelli; tutti gli esseri fantastici e invisibili che si nascondono nel seno della terra, fluttuano nell'aria, si agitano nel fuoco o scivolano tra le onde, dunque si manifestano, confondendosi nelle loro stesse fiamme e abbandonandosi alla esplosione della loro allegria. Solo i silfi, figli della ardente chiarezza meridiana, restano chiusi nei loro profumati palazzi tra i petali dei fiori[...]. Sono queste le notti in cui gli spiriti impuri radunano le loro assemblee, e le streghe e i vampiri danzano intorno a Lucifero rendendogli omaggio.²

Se si mette a confronto questa pagina di Bécquer con certe affermazioni di Unamuno, prodotte nel 1895 a proposito dell'indole castigliana, si giustifica la premessa concernente la dipendenza del fantastico dall'identità culturale attraverso l'individuazione di precisi usi dell'immaginazione. Unamuno prenderà infatti le mosse dal dualismo irriducibile tra ideale e reale del teatro calderoniano, da un lato, della coppia Quijote-Sancho dall'altro. Come sviluppa Unamuno:

Questo spirito dissociativo dualista, polarizzatore, emerge nell'espressione, nel vano lusso di colori e parole [...] Si dice che il culteranismo e la iperbole discendano da un certo splendore di immaginazione, il concettismo da acutezza di ingegno. Logoro espediente quello della brillante e focosa immaginazione spagnola! Va tenuto qui conto del sole e di altri fattori. Immaginazione secca in realtà e senza dubbio, riproduttiva più che creativa, meglio che immaginazione, fantasia, ricorrendo a un tecnicismo scolastico. [...] Il nostro ingegno *castizo* è empirico o intellettuale più che immaginativo, ingarbuglia dei fatti perfettamente verosimili; non sono nati qui i mondi sfumati nella nebbia, i mondi di fate, di gnomi, di silfi, di ninfe e di meraviglie.³

L'ampia cesura di circa trent'anni che separa le due posizioni va accolta quale segnale dell'irrelevanza assunta dalla questione delle facoltà poetiche e del dibattito sui generi immaginativo-fantastici, già centrale nella messa a punto dello stato d'animo romantico, ma divenuta in seno alla voga realistica alquanto esigua. Insicuri, di conseguenza, e provvisori i punti di riferimento

² *A la claridad de la luna*, in BÉQUER, G.A., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1950, pp. 1087-1091. La traduzione, come tutte le successive dei testi citati, è di chi scrive.

³ *En torno al casticismo*, in UNAMUNO, MIGUEL DE, *Ensayos* (I), Madrid, Aguilar, 1951, pp. 77-78. Notevole l'utilizzazione della dottrina degli umori alla quale peraltro Unamuno, "grecista", resterà fedele nelle sue teorizzazioni della fantasia. Per la genesi di questa fase del pensiero di Unamuno, cfr. CHIAPPINI, GAETANO, *Antinomie novecentesche. 1: Á. Ganivet, M. de Unamuno, A. Machado*, Firenze, Alinea, 2000, pp. 65-98.

teorici intermedi come nell'atteggiamento esemplare di Emilia Pardo Bazán la quale, se biasima da una parte il romanticismo postdatato delle *Narraciones inverosímiles* di Alarcón⁴, dall'altra postula, nell'intreccio del suo racconto *Il Talismano*, la condizione obbligata della credenza "nel fantastico e nel meraviglioso"⁵. Questa *short story* può essere assunta come campione di quel tipo di narrazione parodiata a dieci di distanza da Unamuno.

Al 1904 risale infatti la novella di Unamuno *La follia del dottor Montarco* che, nell'esplicita componente saggistica⁶, abbozza in un certo senso un primo ironico bilancio della scrittura dello stesso Unamuno nella forma della narrativa breve, mentre non inavvertitamente emerge il tema della follia in rapporto al suo crescente interesse per il *Quijote*, ormai maturo per la stesura della *Vita di don Quijote e Sancho*⁷.

Medico coscienzioso e padre di famiglia scrupolosissimo, Montarco dà scandalo pubblicando sulla stampa periodica locale una serie di racconti "tra

⁴ A proposito del giudizio della scrittrice sulle *Narraciones inverosímiles* (1882), esso appare beninteso *a posteriori* sicuramente ingeneroso, persino immotivato, se si tiene conto del superamento conseguito nell'apprezzato racconto *La mujer alta*, 1881, in ALARCÓN, PEDRO A. DE, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 221-228) del genere codificato come "legenda" sul suo stesso terreno. Maneggiando cioè materiali leggendari (come la contadinesca "donna alta") in una cornice urbana moderna: una topografia precisa illuminata da lampioni a gas e percorsa da un incessante traffico di carrozze. Sulla fortuna di questo testo, cfr. l'edizione prefata da Borges in ALARCÓN, PEDRO A. DE, *L'amico della morte*, Parma, Franco Maria Ricci, 1978. Pur escludendo preliminarmente il contributo del Mediterraneo alla costituzione del genere, Roger Caillouis la antologizzava, anteponeandola per efficacia persino a Poe (*Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1977 (1966), pp. 16 e 20).

⁵ *El talismán* (1894), in PARDO BALZÁN, EMILIA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 1475-1479. Cfr. anche PAREDES NUÑEZ, JUAN, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 1979, p. 302. Ma il relatore della testimonianza sulla necessità di "credere" è in verità il narratario, assunto tuttavia dalla critica, come dal lettore, quale portavoce del narratore o narratrice (cfr. ANTONIO, RISCO, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 326-331). Si consideri anche il modo in cui la apologeta della "questione palpitante" del naturalismo aveva scisso, nel realismo fantastico di Balzac, i due elementi costitutivi di "fantasia" verosimile e "immaginazione" inverosimile (cfr. PARDO BALZÁN, E., *La cuestión palpitante*, Madrid, Imprenta Central, 1883, p. 84). Per il contesto cfr. ancora PAREDES NUÑEZ, JUAN, *Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España*, "Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada", V, 1983-1984(84), pp. 113-119.

⁶ *La locura del doctor Montarco*, in M. de Unamuno, *Ensayos* (I), op. cit. pp. 503-517. L'inserzione del corpus saggistico avrebbe provocato una sopravvalutazione dei contenuti del racconto (come osserva H. S. STEVENS, *Los cuentos de Unamuno*, in Antonio Sánchez Barbudo (a cura di), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 297-318, p. 311). Racconto considerato "saggio" comunque, anche nella sua ricezione italiana (cfr. LUNARDI, LORENZO, *Attualità di Unamuno*, Padova, Liviana, 1976, p. 47).

⁷ Cfr. *Vida de Don Quijote y Sancho*, in M. de Unamuno, *Ensayos* (I), cit., con speciale attenzione al luogo dove si riporta la sentenza di Ippocrate sulla pazzia di Democrito: "egli era l'uomo più saggio di questo mondo, mentre pazzi e insensati erano coloro che lo avevano chiamato a "guarirlo". Ma nella descrizione del disturbo che affligge Montarco, Unamuno rinuncia alla corrispondenza tra umore e temperamento.

umoristico e fantastico, senza descrizioni e morale conclusiva”⁸, tali dunque da renderli immediatamente provocatori e anticonformistici. Ma altri due aspetti dell’umorismo nero di Montarco si approssimano già alla riconversione dei materiali del racconto fantastico che caratterizzerà lo sperimentalismo del Novecento. Si tratta del procedimento che pone in correlazione la finalità apparentemente intrattenitiva a modalità di lettura irriducibili alla “lettera” del realismo di scuola e tali dunque da proporre il fantastico come linguaggio mediato di contenuti antitetici al modello di rappresentazione artistica predominante:

[...] non capiscono [– protesta Montarco –] che si possa scrivere se non per dimostrare qualcosa o per difendere o per attaccare una certa tesi, oppure con una seconda intenzione. [...] La rognia infettiva della nostra letteratura spagnola è il didatticismo [...] Questa stirpe (*casta*) manca di immaginazione, e per questo tutte le sue follie finiscono in stupidità.[...].⁹

Al narratario che lo mette in guardia contro l’inopportunità di praticare questa letteratura, Montarco risponde: “[...] se non scrivessi di tali atrocità, finirei per commetterle. Io so ciò che mi conviene”¹⁰. Qui si riecheggia di dualismo Jekyll-Hyde e di altri *mad doctors* dalla doppia personalità ai quali l’esercizio del racconto andrebbe autoprescritto come farmacopea che riconduce il concetto di catarsi alla sua matrice originariamente medica. La produzione di “cuentos, relatos y fantasías más extravagantes” di racconti “tanto fuori del comune, almeno in Spagna”¹¹, tutt’altro che procurargli soddisfazione e fama di scrittore, sembra invece divorare l’immagine pubblica dell’autore il quale, come conseguenza della sua marginalità, viene internato in un manicomio, dove trova l’assistenza solidale di un collega psichiatra. Quest’ultimo difende di fronte al narratario, che non cessa di incarnare il punto di vista filisteo, l’irrazionalismo di Montarco in base a una teoria degli effetti omeostatici ed evolutivi della follia, senza escludere che, oltrepassando il conservatorismo vitale della ragione, “questi deliri non siano i singulti disperati dello spirito per raggiungere un mondo ulteriore”¹².

Ora, a parte il donchisciottismo di fondo che i racconti atroci e crudeli di Montarco vanno paradossalmente a riprodurre, il fatto che non si espliciti minimamente il contenuto tematico di questi testi non vuol dire che sia innominabile e che il genere d’appartenenza, fantastico-umoristico-*noir*, quale è de-

⁸ *La locura del doctor Montarco*, op. cit., pp.504-505.

⁹ *Ibid.*, pp.505-506.

¹⁰ *Ibid.*, p.507.

¹¹ *Ibid.*, pp.508 e 510.

¹² *Ibid.*, p.516.

finito risulti già chiaro al “pubblico” spagnolo. Dal momento che, come osserva lo psichiatra: “La loro stessa stranezza, che in un altro paese avrebbe attirato lettori, qui li spaventava” ¹³. L'oscurità che in qualche modo avvolge la materia prodotta da Montarco è conforme alla dichiarata preminenza che la forma deve assumere sull'idea ¹⁴. Similmente il protagonista di *Colui che si seppellì* (1908) ammonisce la voce narrante, ancora una volta portatrice del punto di vista benpensante, che quanto gli ha confessato: “[...] non ha alcuna soluzione, non è un enigma, né si tratta di simbolismo. Avvenne così come te lo ho raccontato, e se non vuoi credermi fallo pure” ¹⁵.

Il racconto si presenta con una struttura dialogica ed un contesto analoghi a *La follia del dottor Montarco*, sebbene, entro il corpus narrativo di Unamuno, si riveli quello più affine a quello scioglimento a doppia chiave (reale/immaginario, vero/falso, naturale/soprannaturale) peculiare alla struttura del racconto fantastico. L'omicida-suicida, o suicida al cinquanta per cento – sia consentito indulgere a espressioni unamunesche – giunge a far vedere i resti disseppelliti del “se stesso” soppresso in seguito all'incontro con il doppio: “Per noi [– conclude la voce narrante –] fu sempre un mistero l'esistenza di quel cadavere in un angolo del giardino, esistenza che si potrebbe comprovare” ¹⁶. Mentre l'assunto finale riproduce la tesi di quel trattato sull'allucinazione che, autentico pseudobiblion, l'autore dell'esperienza di aver sepolto se stesso avrebbe lasciato in eredità ai posteri:

La logica – dice – è una istituzione sociale, e quella che si chiama follia è una faccenda del tutto privata. Se potessimo leggere nelle anime di quanti ci circondano, vedremmo che viviamo in un mondo di misteri tenebrosi ma palpabili.¹⁷

La doppia verità paradigmatica fissa dunque nel testo uno spessore narrativo forse raro nell'Unamuno “breve”, se si considera per esempio l'inesauribile gioco di specchi che impronterà, sul piano di una narrazione peculiarmente senza intreccio, *L'ombra senza corpo*, sottotitolo *Frammento di un romanzo in preparazione* (1921). L'affabulazione vi prende le mosse da una riflessione sul suicidio (tema presente, come visto, in *Colui che si seppellì*) e dalla lettura

¹³ *Ibid.*, p. 514, avendo appena accennato al genere di Montarco come “fantásticos relatos”, “cuentos y fantasías”.

¹⁴ *Ibid.*, p. 515.

¹⁵ *El que se enterró*, in UNAMUNO, MIGUEL DE, *Relatos novelescos*, a cura di M. García Blanco, Barcelona, Juventud, 1989, p. 151. Essendo il presente lavoro già completato, non è stato possibile citare dalla recentissima edizione a cura di Óscar Carrascosa (UNAMUNO, MIGUEL DE, *Cuentos completos* Madrid, Páginas de Espuma, 2011).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

di un'opera veramente classica, quale è definita *La meravigliosa storia di Peter Schlemil*¹⁸. Un modello, quello proposto da Chamisso, di grande fortuna novecentesca, per il particolare equilibrio conseguito tra struttura del racconto ed elemento fantastico-allegorico, anche per le possibilità di rinnovamento del *conte philosophique* che questa soluzione propone¹⁹. Allo stesso modo l'appello all'immaginazione non equivale in Unamuno al l'adesione alle forme consuetudinarie della letteratura d'intreccio, bensì a una trasposizione-trasmissione fortemente controllata di certi pensieri e di certe idee in forma di "racconti me tafisici" o, di volta in volta, "apologo", "dialogo", "etopea", "fiaba", "letteratura infantile"²⁰. *Imaginatio*, quindi, rigorosamente *per intellectum* e uso me talinguistico del fantastico sembrano poter entrare in simbiosi. In un altro saggio Unamuno tornerà sulla distinzione ancora intatta delle due immaginazioni:

Immaginazione è la facoltà di creare immagini, di crearle, non di imitarle o di riprodurle, e immaginazione è in genere la facoltà di rappresentarsi vivamente, e come se fosse reale, ciò che non è reale, e di porsi nella situazione di un altro e di vedere le cose come lui le vedrebbe. Accade così che si ritengono immaginativi gli individui e i popoli che non lo sono affatto. [...].²¹

La ripresa è suggerita dalle osservazioni di un antropologo boliviano sul carattere spiccatamente *immaginativo* della cultura quechua, del tutto inaccettabili dal punto di vista di Unamuno. Ben poco infatti ha a che vedere la ritualità, la ripetitività dell'immaginazione popolare che è un modo di percepire la realtà, con l'immaginazione autentica, *castiza* e "secca":

Qui sta il punto! Immaginazione secca! Secca! Essendo secca, molto secca, può essere immaginazione migliore dell'immaginazione imbevuta e lussureggiante. Il secco non contrasta l'immaginativo. Secca e ardente è l'immaginazione robusta, non umida nè fredda. La poesia secca, spoglia, sobria, concentrata, richiede maggior impegno immaginativo di quella umida, ampollosa ed esuberante. Popoli meditativi ed osservatori!...Meditare è questione di immaginazione, e anche osservare. I popoli

¹⁸ *La sombra sin cuerpo*, in UNAMUNO, MIGUEL DE, *Relatos novelescos*, cit., pp.239-241.

¹⁹ Cfr. anche la trasposizione *Schlemil en Espana* (1938), in AZORÍN, *Obras completas* (V), Madrid, Aguilar, 1960, pp.1033-1046.

²⁰ Cfr. le diverse apposizioni paratestuali dei *Relatos novelescos*, cit.. Per accostarsi all'intellettualismo unamuniano occorre tuttavia rifarsi a una precisazione contenuta in *Del sentimiento trágico de la vida* (1913): "Ma in ciò che segue ci sarà tanto di fantasia quanto di raziocinio: cioè molto di più [...] incontreremo apoftegmi arbitrari, transizioni brusche, soluzioni di continuità, veri e propri salti mortali del pensiero!..." (*Ensayos*, II, cit. p.842).

²¹ *La imaginación en Cochabamba* (1912), in UNAMUNO, MIGUEL DE., *Ensayos* (II), cit., p. 1061.

che non sanno raccogliersi nella meditazione e aprirsi all'osservazione, sono tali per difetto e non per eccesso di immaginazione.²²

Di conseguenza: "nel campo dell'immaginazione regna grande confusione. Si prende per immaginazione ciò che è solo facondia e facilità perniciosa di parlare e di scrivere", mentre all'accertata "insufficienza immaginativa" pertiene fatalmente una "letteratura di luoghi comuni"²³. D'altra parte la natura intimamente e paradossale della sincera attività immaginativa, appare destinata all'incomprensione e condannata alla stravaganza. Designata di lì a poco a entrare nella topica del "realismo magico", la reciproca riduzione simpatetica di mondo andino e mondo latino è da Unamuno accettata solo per essere respinta in blocco, sul piano etico e sul piano letterario. E se la poetica del "realismo magico", come ponte tra le letterature d'America e d'Europa latine, non apparve immediatamente percorribile fu forse e, nel caso, non secondariamente per effetto di certe posizioni unamuniane, tali da creare in ambienti intellettuali (talora di estrazione cattolica) condizioni di ricezione comunque sfavorevoli a quanto stava maturando oltreoceano.

Fa testo di quanto appena detto, la maniera con la quale Darío Fernández Flórez prenderà spunto dalla pubblicazione della *Antología de la literatura fantástica* (1940) di Borges, Bioy Casares e Ocampo, per formulare delle riflessioni sul romanzo. Come osserva il recensore:

Perché il tema della letteratura fantastica non è altro che l'anticamera del grande tema della creazione letteraria, del racconto romanzesco (*relato novelístico*), sia esso compreso nelle poche pagine di un racconto (*cuento*) o che scorra, tra le rapide e i meandri del suo corso, entro la densità narrativa di un *roman fleuve*.²⁴

Laddove il lettore, secondo quanto precisa Fernández Flórez, comunque "cerca nel romanzo un obbiettivo duplice e antinomico: evadere da se stesso e incontrare se stesso"²⁵. La differenza sta nel modo in cui l'istanza evasiva si è accentua e organizza in un racconto fantastico, quando "nel vero romanzo i personaggi devono essere viventi, tanto viventi da poter ribellarsi contro l'autore, come in Unamuno o in Pirandello"²⁶. Il riferimento al romanzo all'interno

²² *Ibid.*, pp. 1062-1063.

²³ *Ibid.*, p. 1067, il giudizio è ricalcato da *Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano* (1905), *Ibid.*, p. 898.

²⁴ FERNÁNDEZ FLÓREZ, DARÍO *Sobre la literatura fantástica y algo más*, "Revista Nacional de Educación", 63, 1946, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ *Ibid.* A proposito del pirandellismo di *Niebla* (1914), sostenuto dalla critica italiana già negli anni Venti - ma ripreso da VICARI, GIAMBATTISTA, *Un uomo di Nebbia. De Unamuno illustre prece-*

di considerazioni a proposito di una antologia del genere corto non appare fuori luogo, se si considera la derivazione degli argomenti di Fernández Flórez dall'estrema propaggine della poetica di Unamuno. Della quale naturalmente il modesto contributo recensorio nonpoteva riprodurre l'articolazione interna, a scatole cinesi, o meglio "a cajitas de laca japonesas". In realtà, in *Come si fa un romanzo* (1926-1927), la scatola più interna strutturalmente è rappresentata da un romanzo fantastico posto al centro di un singolare atto di lettura. Atto di lettura descritto a sua volta come un racconto fantastico nel complesso del racconto-saggio, che Unamuno attribuisce al lettore soggetto e oggetto, interno ed esterno: "romanzo della sua lettura del romanzo"²⁷. Ma attenzione: "Quando il lettore arriverà alla fine di questa dolorosa storia, morirà con me"²⁸.

Il romanzo, che il personaggio pseudoautobiografico prototipo del lettore medio intenderà acquistare su una bancarella del Lungo senna, è una narrazione d'intreccio tale però da frustrare l'iniziale impegno proposto nella strategia di evasione disegnata dall'autore per il lettore implicito o modello. La rottura dei rapporti convenzionali ha quindi l'effetto di perturbare, sconvolgere e maledire il tempo della lettura. Il percorso predefinito dalla scrittura per l'immaginazione del lettore rischia di giungere a un punto letteralmente morto. Davanti al crollo dell'edificio di finzione, costruito su quel principio di sospensione del credere che forse imprudentemente si attribuisce all'ontologia stessa della letteratura, la macchina della narrazione si inceppa e sbanda ormai senza meta.

dente di Pirandello, "Settimana Illustrata", 21/5/1955, p. 62- Unamuno, escludendo ogni possibile derivazione reciproca, insiste sulla non convenzionalità del personaggio letterario in genere e sulla sua tradizione non realistica. Motivi per cui la narrativa breve di Pirandello è lodata, con la "verità" sconnessa dalla costruzione di un intreccio: "[...] per il poco che di Pirandello ho potuto leggere fino a oggi [...] ho trovato più verità, più profonda verità umana che nella maggior parte dei racconti e dei romanzi considerati realistici" (*Pirandello y yo* (1923); ristampato anche in *Niebla*, a cura di VALDÉS, MARIO J., Madrid, Càtedra, 1983, pp. 82-85). A una valutazione limitativa del raffronto ("[...] e non ha neppure l'ironia più visibile delle *Novelle* di Pirandello"), René Maril Albérès faceva seguire, all'epoca del *nouveau roman*, uno spunto comparativisticamente intricante: "Romanzi il cui soggetto è sempre o quasi sempre l'amore, quelli di Unamuno non sono romanzi d'amore, né d'altra parte di vita familiare: Appartengono a un genere quasi inesistente in Francia, reperibile in Italia e in Spagna [...]. In questo senso, per la forte incarnazione dell'amore nella vita reale, per la volontà di non fare dell'amore un'avventura eccezionale, Unamuno si accosta spesso a Pirandello nel genere del romanzo breve e del racconto [...]" (ALBÉRÈS, M.-B., *Miguel de Unamuno*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 119 e 122). Cfr. ancora la bibliografia dell'ed. di *Niebla* cit., nonché MARTÍN, VICENTE GONZÁLES, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978, pp. 245-262. Mentre invece un approfondimento della stuzzicante questione sfugge alle finalità dell'ampia documentazione proposta in FORESTA, GAETANO, *Il chisciottismo di Unamuno in Italia*, Lecce, Milella, 1979.

²⁷ UNAMUNO, MIGUEL DE, *Cómo se hace una novela*, introducción y notas de Paul R. Olson, Madrid, Guadarrama, 1977, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, p. 67.

SILVANA SERAFIN

RENÉE MÉNDEZ CAPOTE:
UN VIAGGIO TRA I RICORDI DELL'INFANZIA

Il *topos* del viaggio¹ è una delle tecniche a cui le scrittrici – e non solo – di tutti i tempi ricorrono con maggior frequenza. Alcune di esse si limitano a perdersi nel labirinto della propria esistenza privo d'uniformità argomentativa e di meta concreta, ma con una decisa intenzione autobiografica espressa in forma diversa: pertanto, il percorso nel rifiuto della realtà è permeato da elementi fantastici che permettono di aggrapparsi al gioco di una fantasia-realtà, controllando in tal modo il dolore dell'esistenza. Altre ancora, nel ricordare la propria esistenza, percorrono luoghi fisici, molteplici e sconosciuti, raccontando paesaggi ed avvenimenti ad essi collegati in una riproduzione mimetica importante, capace di 'vedere' i vari aspetti della storia: quella individuale di una quotidiana esistenza e quella di un popolo che combatte per la libertà e l'uguaglianza delle genti, per creare una coscienza storica nazionale.

Renée Méndez Capote², una delle voci più significative della cultura cubana del XX secolo, appartiene a questa seconda categoria di autrici particolar-

¹ Per un approfondimento sulle diverse tipologie di viaggio, cfr. LEED, ERIC J., *Per mare e per terra. Viaggi, missioni, spedizioni alla scoperta del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1996; MAGRIS, CLAUDIO, *Itaca e oltre. I luoghi del ritorno e della fuga attraverso alcuni grandi temi della nostra cultura*, Milano, Garzanti, 1998.

² Renée Méndez Capote (La Habana 1901-1989), figlia di Domingo Méndez Capote e María Chaple y Suárez, amanti della cultura in tutte le sue forme, ha appreso l'ethos di tale insegnamento, svolgendo ella stessa nel corso degli anni un'intensa attività culturale: dopo aver pubblicato il primo articolo a diciassette anni e aver diretto insieme alla sorella Sara la rivista *Artes y letras* (1918), tra il 1933 e il 1934 ha ricoperto l'incarico di direttrice di Belle Arti e successivamente di capo della sezione di Cultura generale nella Segreteria della Pubblica Istruzione e nel periodo tra il 1940 e il 1959 ha ottenuto differenti incarichi presso il Ministero dell'Educazione (MINED). Contemporaneamente tra 1943-1946 ha creato programmi per radio CMZ.

Per la sua attività di comunista – ha sofferto anche il carcere ed ha partecipato al movimento di resistenza clandestina contro la tirannia di Batista – ha usato gli pseudonimi letterari di Io-san, Berenguela e Suzanne. Dopo il trionfo della rivoluzione ha lavorato alla biblioteca Nazionale e nell'editoria nazionale, ha fatto parte del gruppo permanente di esperti letterali infantili e giovanili del Ministero dell'Educazione. Ha partecipato alla giuria dei concorsi "Edad de Oro" ed.

mente sensibili alle tematiche sociali, costantemente al centro dei suoi interessi come già si intuisce dalla frase iniziale che racchiude il progetto del libro: “Yo nací inmediatamente antes que la República. Yo en noviembre de 1901 y ella en mayo de 1902, pero desde el nacimiento nos diferenciamos: ella nació enmendada y yo nací decidida a dejarme enmendar”³.

Nel suo viaggio attraverso la realtà storico-geografica di una Cuba di fine XIX secolo ed inizi del XX, la scrittrice presenta i primi undici anni di vita e con essi le tappe di un processo evolutivo nazionale allargato a tutti gli strati sociali, con un particolare sguardo al mondo dell’alta borghesia e alla categoria degli oppressi. È convinta che “[...] la historia de Cuba no se ha escrito todavía, porque no se ha revuelto bien aún el pozo que sirvió de cuna a la República, y la cortedad de visión y la largura de ambiciones personales que, como pañales la envolvieron, no se han distribuido todavía”⁴, per cui ritiene necessario presentare i fatti da storico imparziale – sia pure considerando la distanza che intercorre tra lei e uno storico –, senza paura di ferire alcuno. Per fare giustizia è necessario, pertanto, sollevare la “neblina tenaz”⁵ che avvolge gli anni precedenti ed immediatamente successivi al 1902.

L’autrice sa bene che cosa significhi viaggiare non solo attraverso i ricordi, ma fisicamente in quanto numerosi sono gli spostamenti da lei effettuati

“UNEAC” in differenti generi. Ha fondato il Comitato di Difesa della Rivoluzione e la Federazione delle Donne Cubane. Ha svolto anche un’intensa attività giornalistica collaborando a: *Diario de la Marina, El País, Grafos, Social, Bohemia, Mañana, El Mundo, La Gaceta de Cuba, Unión, Verde Olivo, Mujeres, Pionero*. Si è dedicata alla traduzione di opere dall’inglese (*Documentos inédito sobre la toma de La Habana por los ingleses en 1762, Ivanhoe* di Walter Scott, *El último de los mohicanos* di James Fenimore Cooper). Come scrittrice ha pubblicato: l’autobiografia *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1968), i racconti: *Apuntes* (1927), *Relatos heroicos* (1965), *Dos niños en la Cuba colonial* (1966), *Crónicas de viaje* (1966), *De la maravillosa historia de nuestra tierras* (1967), *Episodios de la epopeya* (1968), *4 conspiraciones* (1972), *Un héroe de once años* (1975), *El tráfico infame* (1977), *El remolino y otros relatos* (1982), *Hace muchos años una joven viajera* (1983), *A Varadero en carreta* (1984); le biografie: *Domingo Méndez Capote. El hombre civil del 95* (1957), *Cbé: comandante del alba* (1977), *Amables figuras del pasado* (1981), *El niño que sentía crecer la hierba* (1981); opere divulgazione: *Fortalezas en la Habana colonial* (1974), *Costumbres de antaño* (1975). Tra i saggi si ricordano: *Oratoria cubana* (1926), *Episodios de la epopeya* (1968), *Lento desarrollo de la Cuba colonial* (1978), *Por el ojo de la cerradura* (1977), *Cuentos de ayer* (1978).

Per la sua attività letteraria ampiamente tradotta e per l’impegno politico svolto all’interno del Consejo de Estado durante la Rivoluzione, ha ricevuto varie distinzioni: “Cultura Nacional”, “Alejo Carpentier”, “Orden Félix Varela”, e “José Joaquín Palma” per avere collaborato al ventesimo anniversario di *Gente Nueva* e della *Réplica del Machete* di Máximo Gómez. (Cfr.http://www.encaribe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=722:renee-mendez-capote&catid=97:prensa&Itemid=107 [22/08/2011]; <http://www.nnc.cubaweb.cu/mujer/muje.htm> [22/08/2011], <http://www.uienesquien.cip.cu/personalidades/renee-mendez-capote> [22/08/2011]).

³ MÉNDEZ CAPOTE, RENÉE, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, La Habana, Editorial José Martí, 2009, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibidem.*

nell'arco della vita, facilitata anche dalla perfetta padronanza delle lingue come l'inglese, il francese e l'italiano apprese da istitutrici durante l'infanzia. Oltre agli Stati Uniti, luogo di un primo esilio del padre, ha visitato il Messico, la Francia, la Spagna, la Svizzera, l'Olanda, il Belgio, la Germania, l'Austria, l'Ungheria e l'Unione Sovietica per poi ritornare sempre nella sua amata Cuba. Tuttavia, nel caso delle memorie, il viaggio subisce una modifica: vi è la partenza che coincide ovviamente con la nascita, l'andare attraverso avvenimenti personali e storici, ma manca la fase del ritorno. La descrizione si limita unicamente alla progressiva metamorfosi della ragazzina il cui punto d'arrivo è la scoperta dell'amore, tragicamente interrotto dalla morte dell'innamorato. Ciò dà l'abbrivio al passaggio dall'infanzia alla giovinezza: le prime lacrime di donna costituiscono la prova iniziatica indispensabile per la conquista del nuovo *status*.

Si tratta di un'autobiografia parziale anche perché il lettore non sa che cosa succederà dopo gli undici anni; non vi è nemmeno un indizio della vita presente tranne alcuni riferimenti generici sulle sofferenze patite nel corso degli anni e superate grazie alla forza maturata nell'infanzia, come si coglie dalla seguente affermazione: "El recuerdo de esa infancia que estoy volcando en estas memorias, me ayudó mucho a sobrellevar penas hondas y esa fuente de energía parte del hogar de mi niñez"⁶. Molto probabilmente tale scelta vuole fissare le tappe decisive di un percorso personale in parallelo a quello storico di formazione della coscienza nazionale. Proprio per l'attivo impegno socio-politico, ella stessa può essere considerata una rappresentazione della nazione e del progetto d'indipendenza che, frustato dalle situazioni politiche, trova consistenza nello spazio autonomo della scrittura, presentando la possibilità di una nazione e di un modello femminile futuro. D'altra parte osserva Zaida Capote Cruz "el engarce entre vida privada e historia nacional es una de las estrategias fundadoras del discurso autobiográfico hispanoamericano"⁷.

Nonostante la parzialità, non vi è dubbio che le *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* siano un'autobiografia in quanto viene rispettato il famoso 'patto autobiografico' evidenziato da Philippe Lejeune⁸: l'identità dell'autrice coincide con quella protagonista. Un'identità più che mai accentuata dal racconto in prima persona, che si snoda secondo un ordine cronologico interrotto da balzi all'indietro necessari ad introdurre tematiche storiche come la prima guerra per l'indipendenza cubana del 1868. Sono molteplici i riferimenti che sottolineano il coraggio e l'eroismo di cubani di ogni colore: non solo creoli, ma neri e cinesi vengono accomunati dalla medesima aspira-

⁶ *Ibi*, p. 89.

⁷ Cfr. CAPOTE CRUZ, ZAIDA, *La nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008, p. 59.

⁸ LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

zione di libertà, dal desiderio di costruire una nazione in cui tutti gli abitanti abbiamo i medesimi diritti e doveri.

Due sono pertanto i modi di guardare la vita: uno oggettivo, basato sull'osservazione dei fatti storico-sociali, l'altro soggettivo che occupa uno spazio maggiore nell'economia del testo proprio perché lo scopo principale è quello di presentare l'immagine di sé attraverso le mille sfaccettature di comportamento e di pensiero, senza escludere nemmeno l'autocritica. Di conseguenza l'elemento autobiografico funge da base strutturale in cui si sviluppa il plot e rivela al contempo l'ideologia dell'autrice.

La prima chiave di lettura sono proprio i ricordi circoscritti all'interno del periodo storico che va dal 1902 al 1913. Tale selezione risponde alla necessità di mettere in rapporto tra di loro i racconti che Méndez Capote re-interpreta in quanto, per ovvie ragioni di scrittura, non si fida esclusivamente della memoria. D'altra parte non è un caso se l'autobiografia può essere considerata "la sommatoria ibrida, incerta e inestricabile"⁹ tra bugia, finzione e verità. Com'è naturale, non sempre il ricordo, sia pur pregno di una propria energia, è nitido e di questo l'autrice in un certo senso se ne scusa con il lettore aumentando l'impressione di veridicità dei fatti e contemporaneamente manifestando una sua esigenza di precisione. In tal modo si dà ancor più risalto alla poesia di un'infanzia dorata; ella stessa guardando indietro negli anni afferma "Yo miro mi infancia y lo veo todo soleado, alegre, luminoso, envuelto en un sentido humorístico que la convertía en una perenne fiesta y que había de ser, mucho más tarde, un salvavidas a que agarrarse en la tormenta"¹⁰.

La famiglia Capote

Come ogni autobiografia che si rispetti, il libro costituito da undici capitoli privi di titolo, presenta la protagonista che progredisce da una tappa all'altra, in conformità con un prima e con un dopo, in un'alternanza di avvenimenti e di periodi che danno sostanza alla storia personale e a quella di una famiglia unita da un profondo rapporto d'amore. Infine, nell'ultima parte vengono acclusi i ritratti di tutti i componenti compreso il luogo in cui sono stati più felici. Si tratta di undici immagini in bianco e nero che presentano la madre Maria

⁹ TASSI, I., *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 2007, p. 38. Sul tema autobiografico vi è una vasta letteratura per cui mi limito a citare solo alcune fonti: ANGLANI, B., *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Fasano, Schena, 1995 e *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, Grafis 1996; BATTISTINI, A., *Autobiografia e biografie*, Bologna, il Mulino, 1990; CASTELLI, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991; D'INTINO, F., *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998; ZAMBRANO, M., *La confessione come genere letterario*, Milano, Mondadori, 1997.

¹⁰ MÉNDEZ CAPOTE, R., op. cit., p. 89.

Chaple e il padre Domingo Méndez Capote; la casa di villeggiatura a Varadero; l'intera famiglia – padre, madre, seduti con accovacciati davanti a loro i quattro figli, Panchito, Eugenio, Sarita e Renée – , mentre le tre sorelle di Maria Chaple sono in piedi alle loro spalle; Renée, Eugenio e Sarah; Renée a otto anni nello studio fotografico di Atlantic City – sullo sfondo vi sono un faro e un veliero in acque agitate – con berretto di lana, cappotto dal collo di pelo, manicotto e una bambola pelata coperta da lungo vestito bianco; un serio Panchito in groppa al suo caprone Perico; Eugenio, l'*erudito* di pochi anni, in piedi con il braccio destro appoggiato su una elaborata sedia di vimini; Panchito e Eugenio con guantoni da box che stanno lottando all'interno di una sala ricca di piante; Renée seduta in posa, vestita elegantemente con in testa un'elaborata acconciatura, sulle spalle uno scialle dalle lunghe frange, al collo una collana altrettanto lunga e in mano un ventaglio chiuso; Renée a undici anni di profilo, la stessa l'immagine di copertina che conduce immediatamente il lettore all'infanzia dell'autrice.

Dato che tale periodo costituisce la fonte di un'energia che si rinnova costantemente nel ricordo, il racconto entra in tutti gli interstizi della vita familiare ad iniziare da quella di Renée stessa proprio nel momento in cui vede il mondo per la prima volta: è una bimba “grande y gorda, alegre, sana, rebelde y vigorosa”¹¹, priva di paura. Con senso dell'umorismo, ella attribuisce il proprio coraggio al fatto di aver visto, subito dopo la nascita, il volto di Joaquín Llavería, amico di famiglia: “La cara di Joaquín me curó de tanto espanto desde ese mismo momento, y por eso yo no le tuve nunca miedo a nadie”¹². Una forza che le proviene soprattutto dal padre a cui assomiglia molto, salvo le differenze basiche: “cachetes mofletudos, piernas gordas, cuerpo ancho, ojos papujos y achinaditos, boca carnosa”¹³.

L'immaginazione, acuita nel corso degli anni, le permette di ‘visitare’ ogni tipo di luogo e di tempo accompagnata dal suo talismano. Si tratta di una cartolina in cui è raffigurata una fata, tenera e grassottella, avvolta in veli azzurri con due ali trasparenti che si eleva sopra uno stagno cosparso di ninfee e circondato da farfalle. Allo stesso modo, la bimba attraversa il mare, la vasta proprietà, ad una altezza vertiginosa e con una velocità incredibile, captando emozioni che rimarranno fissate indelebilmente nella memoria. Vive in un sogno, in “mundo poblado de seres maravillosos que tenían en la luna su palacio y de ella salían por la noches para repartirse por la tierra”¹⁴: riesce persino a vedere il diavolo a New York, “un gracioso diablito colorado, con

¹¹ *Ibi*, p. 7.

¹² *Ibi*, p. 8.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibi*, pp. 29-30.

zapatos puntiagudo, calzón corto, capa y birrete con larga pluma, volando alegre a la ventana y haciéndome señas cariñosas”¹⁵.

Dotata di un acuto spirito d’osservazione, di un’intrinseca vena poetica e di grande sensibilità, ella crea racconti molto ammirati dai bimbi, ma non dai grandi che la consideravano una bugiarda perché “era golosa, alegre y sana”¹⁶. Sarà proprio il piacere per il cibo a trasformarla, con il passare degli anni, in cuoca provetta, grazie all’aiuto dei cuochi al servizio di casa e dei libri di cucina che colleziona sino a formare una biblioteca “abundante y valiosa”¹⁷. Da qui il piacere per le descrizioni di dolci e di piatti che abbondano all’interno del romanzo; la dovizia di particolari offre uno sguardo davvero interessante sul modo di deliziare il palato nella Cuba di quegli anni.

L’infanzia si caratterizza come la stagione delle attese: dell’estate con i bagni di mare, il trasferimento a Varadero, gli acquazzoni e i cicloni; del vento del Nord che odora d’inverno l’atmosfera (“Ese olor del recuerdo, más poderoso aún que el del sentido”¹⁸) preannunciando il Natale con i preparativi per il banchetto. Dettagliate sono le descrizioni sull’uccisione del maiale, la pulitura dei polli e dei tacchini, gli acquisti fatti con il padre, la preparazione della tavola e dell’albero “invariabilmente artificial”¹⁹, la messa di mezzanotte, i regali portati da San Nicola la notte del 24 dicembre – i Re magi portano i doni solo ai figli degli spagnoli e non ai figli dei *mambí* come ripete da sempre sua madre –. Ed ancora l’arrivo del carnevale, la festa dell’allegria che allo scadere dei dieci anni, acquista un nuovo fascino:

[...] el encanto sensual de aquellas tardes, en que la noche caía sobre la belleza incomparable del paseo sobre el mar y el invierno dulce del trópico prestaba aspecto exótico a la ciudad, que crecía como tocada por una varita mágica. El ritmo de los tambores que venían de todas partes y de ningún punto fijo, una sonrisa insistente detrás de un antifaz, una mirada masculina interrogante, me producían inquietudes confusas, ansias de algo que no podía expresar, y una alegría profunda que acaba en congoja.²⁰

È il risveglio dei sensi e l’amore non tarderà a giungere anche se sarà “un enamoramiento muy de la época, hechos de miradas y sonrisas vagas, y pasar y repasar él a caballo frente a la calle mientras yo permanecía sentada sin

¹⁵ *Ibí*, p. 30.

¹⁶ *Ibí*, p. 30.

¹⁷ *Ibí*, p. 129.

¹⁸ *Ibí*, p. 155.

¹⁹ *Ibí*, p. 158.

²⁰ *Ibí*, p. 162.

atreverme a mover ni un dedo”²¹. L’ innamorato è un ventenne simpatico, virile, un cavallerizzo esperto ed abile: tutti i pomeriggi passa davanti a casa dove lei e la sorella, finite le lezioni, si siedono sotto il portico, al fresco della sera, facendole battere forte il cuore. Si parlano una sola volta e quando egli si rende conto della giovane età di Renée, è in preda al panico, ma afferma seriamente: “Eres un encanto y estoy enamorado perdido de ti... no sabes cuánto siento que tengas esa edad... pero crecerás... y serás para mí...viéndote crecer tendré paciencia...piensa en mí”²². Saranno le prime ed ultime parole che la ragazzina udirà dalle sue labbra perché la nave su cui viaggia verrà inghiottita da un ciclone. Ella apprende la notizia dal giornale dove appare il ritratto del giovane – da lei ritagliato e nascosto sotto il cuscino –, e di notte versa le sue prime lacrime di donna.

Segue la presentazione degli altri membri della famiglia ad iniziare dal padre, libero pensatore dalla mente aperta alle novità del progresso. La sua preoccupazione più grande è quella d’infondere ai figli una giusta visione della vita “[...] por liberarlos de todo convencionalismo para que pudieran encontrar su propia verdad, respetuoso, sin embargo, de todas las creencias cuando eran sinceras”²³. Per questo impartisce loro una solida educazione, una cultura generale che spazia dall’arte alla letteratura (*Il Quijote*, la *Divina Commedia*, *Il Paradiso Perduto*, i drammi di Shakespeare in edizione per bambini), alla mitologia greca e al martirologio cristiano, alla teoria dell’evoluzione, alle lingue, alla musica, al teatro, al cinema. Saranno i primi a giocare con la lanterna magica, “juguete formidable de mi infancia que puedo definir como un olor, un olor gratisimo, adormecedor y al mismo tiempo espoleador de curiosidad, despertador de la fantasía”²⁴, sostituita successivamente da un cinematografo portatile, il primo a giungere a La Habana.

Non è un caso se i ragazzini proveranno le loro maggiori emozioni assistendo ad un’opera, affascinati dalla musica e dal canto pur non riuscendo a comprendere nemmeno una parola. Tra gli spettacoli sarà soprattutto il circo ad essere il preferito perché, con i velluti e le paillettes, esso spalanca un mondo di sogni e di ambizioni. Al contrario, il cinema verrà poco apprezzato date le tematiche troppo complesse (“Las películas que vi de niña me dieron, en general, una impresión de cosas trabajosas y me parecieron casi siempre demasiado largas”²⁵).

Pur non credendo nel capitale, ma nel lavoro, Domingo Méndez Capote è condizionato dai costumi dell’epoca che si reggono sul sistema patriarcale:

²¹ *Ibi*, p. 163.

²² *Ibi*, p. 164.

²³ *Ibi*, p. 88.

²⁴ *Ibi*, p. 141.

²⁵ *Ibi*, p. 147.

l'uomo di casa deve assumere la guida della famiglia, comprese madre, sorelle e cognate rimaste vedove. Un ruolo che egli svolge con estrema responsabilità, partecipazione e comprensione ("lo comprendía todo y lo compartía todo"²⁶) tanto che la scrittrice gli assegna il merito di averle procurato un'infanzia felice. Non è un caso se ella si chiede:

[...] qué hubiera sido nuestra infancia sin mi padre. De él parten todas las emociones, todos los recuerdos, todos los concimientos. En él tiene su base esta aceptación de la adversidad, esta autodisciplina que me ha permitido tantas veces seguir adelante. Mi filosofía estoica tiene su raíz en aquella paternidad cabal y tiernísima. Mi sibaritismo también parte de aquella naturaleza entusiasta y ardiente.²⁷

La madre, discendente da una famiglia di creoli ricchi e potenti, è bella, elegante, caritatevole e religiosa, ma non fanatica in quanto antepone sempre il dovere alla devozione. Nata e cresciuta tra gli schiavi ha acquisito un forte senso della giustizia sociale, un profondo rispetto per i diritti di tutti gli uomini – neri e *indios* compresi – ad essere trattati nel medesimo modo. Tuttavia, non ha mai espresso odio verso gli spagnoli: mentre racconta ai figli le crudeltà dei capi, parla con pietà dei soldati decimati dalla febbre gialla e dal vomito nero. Le uniche guerre che giustifica sono quelle dell'Indipendenza dal giogo straniero, avendo vissuto gli orrori della *Reconcentración* e sperimentate successivamente le amarezze dell'emigrazione. Nonostante discenda da generazioni di medici, ha una passione irrefrenabile per la medicina empirica per cui custodisce una farmacia vera e propria all'interno di un mobile chiuso a chiave, dall'aspetto innocente. Molto probabilmente, osserva l'autrice: "[...] yo no podría decir si salí gorda, fuerte, saludable, resistente y optimista del vientre sonrosado de María Chaple, o de entre las hojas de su botequín"²⁸. Un'abilità che nessuno dei figli ha ereditato.

Ed ecco poi i fratelli. Panchito, soprannominato l'astuto, è il maggiore molto ammirato dagli altri per forza, abilità ed astuzia ("Era una especie de pirata familiar que no le tenía miedo a ningún abordaje. Y nosotros despreciábamos a los corsarios y admirábamos a los piratas"²⁹). Fin da piccolo dimostra le sue doti montando caproni enormi, guidando da solo la carrozza e conoscendo perfettamente i segreti dell'equitazione.

Il secondo fratello Eugenio, l'erudito, molto protetto dalle due sorelle, è "una maravilla de erudición infantil"³⁰, "un pan bendito, cariñoso, bueno y

²⁶ *Ibi*, p. 32.

²⁷ *Ibi*, p. 141.

²⁸ *Ibi*, p. 123.

²⁹ *Ibi*, p. 23.

³⁰ *Ibidem*.

noble”³¹, ma anche come ogni sapiente, molto distratto, tanto da non ritrovare sovente la via di casa. Sa domare gli animali, possiede il segreto dell’organizzazione interna dei regni della natura e sa farsi molto amare.

Infine Sarah, la sorellina minore, timida, curiosa ed intelligente – “Aprendió a leer curioseando las lecturas ajenas y al principio de leer ya de corrido, cuando cogía un libro o un periódico, lo viraba patas arriba para poder leer cómodamente”³² –. Ella colleziona carte geografiche, pupazzi di carta che ritaglia da giornali e da riviste, custodendoli in scatole per le scarpe, ordinatamente numerate e su cui scrive secondo i nomi, la professione e l’età; conosce tutti i regnanti d’Europa, legge solo libri di filosofia e ama la musica.

Una famiglia felice ed unita, in cui regna l’armonia, la cultura e la spensieratezza in ogni luogo frequentato, a La Habana, la residenza invernale, ma soprattutto nel mitico Varadero dove si respira un’aria di assoluta libertà. Esso è associato alle vacanze estive, ai giochi all’aria aperta, ma anche al rimpianto di un passato ormai trascorso dove i poliziotti spagnoli con baffi, stivali ed uniformi blu scolorite, avvisano la popolazione dell’arrivo dei cicloni; le famiglie fanno il bagno davanti a casa, molto lontana l’una dall’altra e i maggiori divertimenti sono: mangiare e dormire, bagnarsi senza nuotare, cavalcare, assistere alle processioni notturne sulla spiaggia, agli spettacoli dei burattini, osservare gli accampamenti dei gitani, andare al circo.

Una miriade di personaggi anima una quotidianità piena di stimoli e di curiosità. Personaggi che “tienen la misma categoría entrañable, una vez admitido en él”³³, nel mondo affascinante dell’infanzia, dominato dallo spirito artistico e dall’arte in senso lato. Non è un caso se Renée partecipa, sia pure rimanendo in disparte, al salotto di Manuel Sanguily e Loló Tió, una donna molto avanti per l’epoca (porta i capelli corti in un atto di ribellione inaudito), dove si discute di tutto, dalla politica alla filosofia, alla religione, alla letteratura, alla musica. Ed è proprio lì che ella avverte la necessità di mettere per iscritto pensieri e sensazioni, incominciando a sognare di diventare scrittrice.

Storie parallele: uno spaccato di vita politica e sociale

Moltissimi sono gli aneddoti che s’inseriscono nella linearità dei ricordi personali per cui il plot si apre a storie parallele che affondano lo sguardo sulla vita quotidiana delle varie classi sociali ad iniziare dall’alta borghesia e dall’aristocrazia creola. I palazzi lussuosi, gli arredi di alto pregio, le carrozze e i cavalli, le auto, le feste e le cerimonie religiose contraddistinguono una

³¹ *Ibi*, p. 26.

³² *Ibi*, pp. 26-27.

³³ *Ibi*, p. 135.

élite per lo più di proprietari terrieri – che coltivano la canna da zucchero sfruttando il lavoro degli schiavi neri –, solidali con gli spagnoli, salvo alcune eccezioni, poiché temono di perdere capitali e privilegi.

Dura è la presa di posizione sulla schiavitù da parte dell'autrice. Già all'età di quattro anni, la bimba è costretta a misurarsi con la sofferenza, la privazione e il dolore accentuato dalla conoscenza della morte anche delle persone di famiglia, come la Nana "grande, gorda, reluciente, de un lindo color negro parejo, con los dientes sanos y la risa fácil"³⁴. La ventiquattrenne bambinaia che l'ha accolta nel suo caldo e morbido abbraccio sin dalla nascita, l'ha allevata nutrendola di attenzioni e di saperi, trasmettendole il fascino della cultura africana – dove canti e racconti immettono in un mondo ricco di suggestioni³⁵ –, scompare improvvisamente per un'epidemia di tifo.

La sua presenza, richiama il triste problema della schiavitù³⁶. La nonna, infatti, di nobile discendenza, strappata dalla famiglia e dalla sua terra per la cupidigia dei bianchi, ha subito un destino d'infamia e di segregazione, ad iniziare dal trasporto in una nave sporca e straripante di tanti altri disgraziati, molti dei quali si sono arresi alla morte ancora prima di arrivare, incapaci di sopportare l'inumano tragitto. Innamoratasi di un creolo, ella ha dato alla luce una figlia, anche lei schiava, la quale a sua volta ha procreato la Nana che, per fortuna, all'età di tredici anni ha potuto riacquistare la libertà grazie alle lotte di Baïre.

Una storia esemplare proprio perché ricalca le avventure della maggior parte degli schiavi e la costrizione, "en medio de la ignominia y el dolor"³⁷, a lavorare indefessamente dall'alba a notte inoltrata per curare il bestiame, per seminare i campi e, soprattutto, per tagliare la canna da zucchero, "la planta que tiene la sangre dulce y que va a mezclarse con el sudor de los que la trabajan, para convertirse en lujo y abundancia para los que no hacen nada"³⁸.

Alcuni di essi, come i figli di "congos, de carabalies, de ararás, de lucumíes"³⁹, si sono rifiutati di apprendere la lingua dei bianchi: l'unica forma per fare uscire il pianto dal cuore, per rimanere vivi, è quella di ancorarsi all'origine, di trasmettere usi e costumi, fonte costante di ri-generazione. In tal modo, riti religiosi, avvenimenti storici e politici, guerre, raccolti, balli, medicine, s'inseriscono nel tessuto educativo della prole creola, che è già cubana in quanto nata "[...] en la tierra aromada y susurrante, en la isla verde de cañave-

³⁴ *Ibi*, p. 16.

³⁵ Cfr. CABRERA, L., *Cuentos negros de Cuba* (1940), Barcelona, Icaria, 1989.

³⁶ Sul rapporto donna e schiavo, cfr. REGAZZONI, S., *Storie di fondazione, storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005.

³⁷ *Ibi*, p. 77.

³⁸ *Ibi*, p. 75.

³⁹ *Ibi*, p. 72.

rales en los que pierden la savia de sus vidas para que el humo del ingenio salga más espeso y opulento”⁴⁰. L’anelito di libertà si diffonderà in tutte le colonie con il trionfo della rivoluzione haitiana⁴¹, ma passeranno ancora molti anni prima che il lamento sordo degli schiavi si trasformi nel grido “Patria o Muerte” che guiderà i cubani verso la redenzione⁴².

Anche i contadini sono radicati alla terra e ai lavori dei campi, sia pure in modo diverso e con qualche soddisfazione in più, almeno sono padroni delle proprie abitazioni, semplici, ampie e ben curate con mobili economici tenuti in efficienza, abbellite da fiori variopinti, circondate da alberi ombrosi e da frutteti generosi. La scrittrice non lesina i dettagli esplorando gli angoli più nascosti, in una visione d’insieme che ha un certo sapore *costumbrista*.

Dalla campagna al mare, al porto, proiezione stessa dei pescatori: mentre sul molo si riparano le imbarcazioni destinate alla pesca dei pescecani, il mare è loro necessario, nonostante le insidie mortali che racchiude, perché fa parte del loro essere. Significativo è l’episodio di Pepe il ragazzino che ha perso padre e fratelli divorati dai pescecani, ma che non pensa nemmeno per un momento di lasciare la sua casa nel porto.

Oltre alle dettagliate descrizioni degli interni, l’autrice nel presentare le diverse forme di lavoro, include l’attività degli immigranti cinesi che si dedicano al commercio lasciato libero dagli spagnoli come alcuni negozi specializzati nella vendita di cose orientali: porcellane, statuine di marmo e di giada, bambole di carta, pigiami e fazzoletti di seta, te squisiti. Per lo più, sono fruttivendoli e girano di porta in porta, con ampi cappelli di paglia a cono sotto cui è arrotolata una treccia incredibilmente lunga, con le scarpe nere e il vestito di cotone azzurro, caricati fino all’inverosimile, mostrando con pazienza ed allegria dolcezza i prodotti che essi stessi coltivano negli orti situati appena fuori La Habana. Tutti, comunque, hanno trasformato Cuba nella loro terra lottando valorosamente durante le guerre d’Indipendenza (1868 e 1878), come risulta dai numerosi esempi di coraggio riportati dall’autrice.

Per quanto riguardo il sistema di vita, esso si rifà al modello coloniale che si protrae fino ai primi decenni del XX secolo: le cubane ricche si circondano di un numero infinito di servitori, quelle povere sognano di trovare un marito che possa loro permettere una cameriera e una cuoca; d’altra parte è una possibilità piuttosto reale in quanto l’organizzazione del lavoro domestico si basa sugli schiavi che percepiscono un salario irrisorio. A nessuna è concesso

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. YACOU, A., *Reflexions comparées de l’esclavage dans Les Antilles françaises*, in A.A. VV., *L’Amérique espagnole à l’époque des Lumières*, Paris, ed. CNRS, 1987.

⁴² *Ibi*, p. 76. Sull’argomento vedasi anche: FRAGINALS, M.M., *Cuba-España, España- Cuba: Historia común*, Barcelona, Editorial Crítica Grijalbo-Mondadori, 1995; MONTIJO ARRECHEA, C.V., *Sociedades negras en Cuba 1878-1960*, La Habana, Instituto cubano del libro, 2004.

di lavorare fuori di casa, né di proseguire gli studi dopo le elementari. Tutte ruotano attorno al *pater familiae* cui spetta la responsabilità economica e morale della famiglia per essere considerato uomo d'onore.

Poche sono le donne che conducono attività commerciali; come ben evidenzia l'autrice, oltre alla modista della mamma, vi sono a la Habana: "la sombrería de las hermanas Tapie y la paragüería y abaniquería Galathea, de Noelie y Carolina"⁴³.

Scontata è la differenza tra i due sessi visibile sin dai primi anni di vita dell'autrice. Non a caso è riportato l'episodio di lei bambina che è impaurita dal grosso cane accovacciato accanto al fotografo, mentre il bimbo dagli occhi chiari seduto vicino a lei sembra essere perfettamente a suo agio, tranquillo e beato. Naturalmente ciò si deve al fatto che "[...] como es varón no tiene miedo"⁴⁴. In ogni caso ella si lascia trasportare dal piacere di essere donna, nato proprio durante l'infanzia quando accompagna la madre dalla sarta. Chiarificatrici sono le seguenti parole:

[...] me fue revelada la voluptuosidad infinita de los trapos, el placer de tocar las sedas, la belleza de los bordados, la armonía de los colores, la contemplación asombrada de cómo iba surgiendo un vestido de la prueba, la delicia de ser hembra para llegar yo también a disfrutar el tesoro de un vestido lindo. Allí aprendí los nombres de las telas, a distinguir el hilo de algodón, a apasionarme por los adornos, allí frente a mi mamá tan linda y tan elegante, fui dándome cuenta de la importancia que en la vida de la mujer tiene la moda y se me fue despertando el gusto propio.⁴⁵

Da qui numerose sono le descrizioni sui nomi delle stoffe invernali ed estive, sul modo di vestire, ad iniziare dalla biancheria intima delle bambine sino a quella delle donne adulte, al corsetto e alle vestaglie, ai vestiti per lo più leggeri anche d'inverno ("Se pasaba mucho frío. No se usaba abrigarse"⁴⁶), alle calze bianche in contrasto con quelle nere degli uomini, ai cappelli ("Para las niñas eran pamelas de paja de Italia, finísimas, con flores, con cintas y con cerezas. Las grandes se ponían en la cabeza todo lo que la fantasía desbocada puede imaginar"⁴⁷).

È il pretesto per uno spaccato su usi e costumi locali, per riflessioni storiche e politiche in contesti naturali ed urbani, tra stagnazione e progresso che

⁴³ *Ibi*, p. 45. Cfr. anche MÉNDEZ RODENAS A., *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Editorial Verbum, 2002.

⁴⁴ *Ibi*, p. 9.

⁴⁵ *Ibi*, p. 43.

⁴⁶ *Ibi*, p. 118.

⁴⁷ *Ibidem*.

spazza via care abitudini o deturpa panorami da sogno con palazzine 'presuntuosas'⁴⁸. Il riferimento alla politica, passata durante l'infanzia con la forza di un ciclone che procura lacrime e come un avvenimento inspiegabile che provoca "prisión de los niños, destierro y frío"⁴⁹, è costante grazie anche all'esperienza diretta del padre.

Sul paesaggio brumoso dei primi ricordi s'impongono, pertanto, immagini di una rivolta popolare, evocate con potenza descrittiva e con un ritmo narrativo incalzante. Il lettore è assorbito dal vortice degli avvenimenti con la medesima inquietudine che attanaglia il cuore della bimba dinanzi all'entrata in casa dei militari che interpellano il padre con voci alterate. Nell'aggrapparsi alla mano "dulce y negra" della Nana, Renée chiede spiegazioni; la risposta arriva puntuale: "Esto es la política Renecita. La política..."⁵⁰.

La medesima frase giunge dopo un'ulteriore invasione di truppe, questa volta nella nuova casa fatta costruire da Domingo Méndez Capote, dove i bimbi sono seduti nel grande dondolo di legno bianco e rosso. Ancora una volta nella tiepida notte tropicale, materialmente "derrumbada de jazmines", i militari circondano la casa ed alcuni uomini scendono da cavallo ed entrano nella sala gesticolando e parlando a grida. Alla richiesta di spiegazione, lo zio Nicanor Méndez Capote, spiega ai bimbi: "La política..., hijos. La política... Se acaba de fundar el Partido Moderado, del cual Domingo ha sido electo presidente"⁵¹.

Sempre a causa della politica che acquista "proporciones de catástrofe, misteriosa y mala"⁵², i ricordi s'intristiscono perché coincidono con il trasferimento, molto più simile ad una fuga, a New York o a La Habana Vecchia. Nemmeno dopo il rientro dall'esilio della famiglia Capote nel 1907, anno in cui s'installa al potere la "segunda intervención", la politica si manifesta positivamente perché dopo l'austerità e l'oculata amministrazione del primo governo repubblicano, i cubani stanno apprendendo rapidamente dai maestri del nord l'arte del mal governo: ottenere il massimo profitto dalle cariche pubbliche. Dura è la critica dell'autrice che si esprime in questi termini:

Todo un banco de tiburones se estaba gestando en el seno de la República intervenida y ya se estaban preparando los dril cien, el jipijapa, el cocomacaco con contera de oro y los brillantones en el meñique y la corbata. El "político" estaba ensayando a la sombra de los yanquis para hacer su debut en la escena de la farsa nacional.⁵³

⁴⁸ *Ibi*, p. 40.

⁴⁹ *Ibi*, p. 21.

⁵⁰ *Ibi*, p. 14.

⁵¹ *Ibi*, p. 15.

⁵² *Ibi*, p. 16.

⁵³ *Ibi*, p. 21.

Il tutto contribuisce a creare la visione di una Cuba viva ed appassionata, con lati oscuri illuminati dalla volontà di riscatto nel tentativo di creare un'appartenenza 'transculturale' – prendendo a prestito il fortunato neologismo di Fernando Ortiz⁵⁴ –, dove varie culture interagiscono per formare la coscienza storica dei cubani.

L'amore per l'Isola si rafforza ancor più nelle descrizioni naturali, di grande impatto ed attrazione per il lettore, le quali hanno il compito di trovare il punto d'incontro tra paesaggio e il suo abitante, quella medesima consustanzialità che caratterizza Renée "hija del espacio"⁵⁵: non è un caso se il plot va di pari passi con le descrizioni paesaggistiche – piene di poesia e d'amore per la terra –, la crescita della bimba e quella della nazione. Fin da piccola ella avverte la forte sensazione di sfumarsi nel paesaggio, di farne parte divenendo essa stessa un elemento naturale. "– espere, *mademoiselle*, estoy acabando de llover!"⁵⁶, "Papá, ¡qué rico es ser viento"⁵⁷, sono espressioni eloquenti del suo essere natura. Non stupiscono, pertanto, le dettagliate e appassionate descrizioni dell'ambiente naturale in quanto ella si nutre della sua bellezza ricuperando il senso dell'origine, del mito dell'età felice in cui uomo e natura sono l'uno parte dell'altra e viceversa. Le corse sui prati tra capre, asini e vacche, tra fiori di mille colori e varietà, tra gli alberi da frutto in cui abbondano i nidi, il latte appena munto, i dolci, i giochi con le zucche svuotate, illuminate all'interno da una candela che ne evidenzia gli occhi e la bocca dai denti separati.

Dalla campagna al mare che crea una barriera, ma anche che diffonde il magico sortilegio di un mondo silenzioso e deserto, popolato solo da granchi

⁵⁴ Fernando Ortiz, (1881-1969), ha creato il termine 'transcultural' in *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. L'opera edita a La Habana nel 1940, viene successivamente aggiustata ed ampliata nel corso di ventitré anni, tanto che l'edizione del 1963 si presenta come un testo praticamente nuovo, arricchito di ben venticinque capitoli. Essi ampliano i temi originali raggruppati sotto il titolo "Historia, etnografía y transculturación habano" e "Inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en América", indispensabili per comprendere l'idea dell'Autore sul termine "transculturación". Sin dall' "Introduzione" di Bronislaw Malinowski, che ha ricevuto le confidenze di Ortiz durante un soggiorno a La Habana nel 1929, viene chiarita l'intenzione di coniare un nuovo neologismo "per sostituire varie espressioni correnti come 'cambiamento culturale', 'acculturazione', 'diffusione', 'migrazione e osmosi di cultura' e altre analoghe a suo giudizio non abbastanza significative" (p. 12). Il lessema, ormai assimilato, è entrato in ogni ricerca storica, sociologica, etnografica, economica, ovvero nella totalità degli studi che considerano il contatto tra i popoli in un dare ed avere reciproco, in grado di rivitalizzare le culture aprendo prospettive di rinnovamento e di formazioni a nuove realtà del tutto autonome ed originali. Vedasi anche: GUANCHE J., *Transculturación y cubanía*, La Habana, Exytamuros, 2002; RAMA, A., *Transculturación narrativa en América latina*, México, Siglo Veintiuno editores, 1989; REGAZZONI S. (ed.), *Alma cubana: transculturación, mestizaje e ibridismo/The Cuban Spirit: Transculturaton, 'Mestzaje' and Hybridism*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

⁵⁵ *Ibi*, p. 8.

⁵⁶ *Ibi*, p. 31.

⁵⁷ *Ibi*, p. 32.

bianchi e da conchiglie dipinte con i colori più belli. Nella notte trasparente, piena d'infinito, la luna si riflette nei due 'mari' così uniti e così diversi; nel silenzio si ascolta "il cántico del mar, repetido y solemne, que arrulla el sueño como una inmensa canción que envolvería en su eco maternal al universo entero"⁵⁸. Nemmeno le torce accese per la processione possono spezzare l'incanto della spiaggia deserta che subito dopo "vuelve a cerrar como una concha el misterio nocturnal"⁵⁹. Un mare che risveglia le prime sensazioni voluttuose fissandosi nella memoria come un "amor apasionado"⁶⁰, custodito sino alla morte.

Il libro funge da luogo di coordinamento di pensieri e parole per esprimere la storia di un'evoluzione personale che si apre all'esterno di una realtà più ampia in cui convergono valori fondamentali come la natura, l'uomo, l'amore per la famiglia e per la patria, la solidarietà verso gli schiavi, la speranza nel futuro di una società più equa. Da qui le lotte in prima persona della scrittrice o attraverso l'utilizzazione di pseudonimi letterari, quali Io-san, Berenguela e Suzanne, per abbattere la dittatura di Batista: per avere sfidato istituzioni partecipando alla resistenza clandestina ella ha sofferto anche il carcere. Una forza che le proviene proprio da quell'infanzia così appassionatamente descritta nelle memorie, quando cioè apprende che la natura e la ragione costituiscono le due fasi della conoscenza, mentre la forza e la saggezza appartengono alla morale. Ciò conduce alla verità personale ed intima dell'autrice e per estensione a quella della natura umana.

⁵⁸ *Ibi*, p. 12.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibi*, p. 13.

MANUEL G. SIMÕES

OS "ROMANCES" NA POESIA DO NEO-REALISMO PORTUGUÊS

O Romanceiro tradicional português, muito embora se tenha transcurado a tarefa de fixar por escrito, durante os séculos XV a XVIII, garantindo a sua conservação, os romances que todavia se foram transmitindo oralmente, não deixou de transparecer na literatura que se foi produzindo ao longo do tempo. Isto significa que a memória poética colectiva contribuiu para preservar os chamados "romances velhos", muitas vezes através de um trabalho de recriação da matéria tradicional, o que pressupõe uma relação dialéctica entre tradição e modernidade. E se é certo que na maior parte dos casos de romances contemporâneos só encontramos ecos ou fragmentos da lição transmitida por via oral, a verdade é que esses elementos, mesmo residuais, na medida em que apresentam mitemas constantes, são suficientes para individuar um arquétipo ou modelo que a versão moderna actualiza e, não raro, ressemantiza.

A Carolina Michaëlis de Vasconcelos ficamos a dever o paciente trabalho de verificar a intertextualidade entre os romances tradicionais e os textos em forma romancística dos vários autores da literatura portuguesa até aos primórdios do século XX¹. E dessa observação pode deduzir-se que os processos mais frequentes, válidos até para os casos sucessivos, consistem na alusão ou citação; na reescrita; no texto poético original que, porém, adopta o modelo do romance tradicional; e na reelaboração, a partir de um conteúdo romancístico, de um enunciado que se situa já noutro género².

Na primeira metade do século XX há dois autores, conotados com a corrente nacionalista, que enveredaram por formas poéticas de pendor saudosista e que entroncavam prevalentemente na tradição literária com ecos, explíci-

¹ VASCONCELOS, CAROLINA MICHAELIS DE, *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal* (in *Cultura Española*, 1907-1909); 2ª. ed., Coimbra, 1934; 3ª. ed., Porto, 1980.

² Cf. PINTO CORREIA, J. DAVID, *Romanceiro Tradicional Português*, apresentação crítica, organização, notas e sugestões para análise literária de-, Lisboa, Ed. Comunicação, 1984, pp. 73-74.

tos ou implícitos, de poesia romancística: Afonso Lopes Vieira (1878-1947) e António Correia de Oliveira (1879-1960), cuja “operação meta-semiótica poderia também ser exemplificada com as versões ditas ‘melhoradas’ por alguns autores (as publicadas por Teófilo Braga ou A. Rodrigues de Azevedo)”³.

Foi, porém, com a afirmação do movimento neo-realista português, cujas primeiras manifestações datam talvez de 1937 mas que se impôs abertamente com a coleção “Novo Cancioneiro” em 1941 –ano em que se publicaram seis dos dez livros da coleção–, que os romances reapareceram com grande vitalidade na literatura portuguesa. O título é, só por si, indicador distintivo da intenção de recuperar certos aspectos da tradição, agora noutro contexto, e com um programa que pretendia inserir-se numa dinâmica nova, isto é, que tentava intervir, pela força do tecido poético, na construção de outro tecido social. Daí a solidariedade com o mundo popular e com os dramas do pós-guerra, dando primazia aos da guerra civil de Espanha, sobretudo por via da morte trágica de Federico García Lorca.

Ora o verbo do genial poeta, como se sabe, cedo se “apropria” das formas do cancionero espanhol. E se *Mariana Pineda* (1925) exibe o subtítulo de “romance popular en tres estampas”, a forma romancística representa uma paixão tão profunda a ponto de desaguar nessa obra excepcional composta por dezoito romances: *Romancero Gitano* (1924-1927)⁴. É uma colectânea que estabelece uma relação intertextual com os poemas de *Planície* (1941) de Manuel da Fonseca (1911-1993), designadamente com a composição “Maltês”, onde o orgulho do sujeito enunciador encontra ecos de grande similitude com o “gitano” lorquiano: “E eu, o desconhecido,/ o vagabundo rasgado,/ entrei o largo da vila /entre dez guardas armados;/ mais temido e mais amado/ que o deus a que todos rezam”⁵.

Recorde-se que *Planície* inaugura precisamente em 1941 o “Novo Cancioneiro”, de que atrás se falou. E no mesmo ano publica Joaquim Namorado (1914-1986) o livro de poemas *Aviso à Navegação*, o qual insere um capítulo intitulado precisamente “Romance de Federico”, onde se alude à morte do poeta, recuperando, porém, ecos explícitos de “Romance de la pena negra” do *Romancero Gitano*, como testemunha o segmento textual:

- No acampamento cigano
uma virgem desmaiou:

³ *Ibidem*; *Ibi* p. 74.

⁴ Escreve Federico García Lorca: “Desde el año mil novecientos diecinueve vine preocupándome del romance. El romance típico había sido una narración. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico (*Obras Completas*, 14ª. ed., Madrid, Aguilar, 1968, p. 1805).

⁵ FONSECA, MANUEL DA, *Poemas Completos*, 2ª. ed. aumentada, Lisboa, Portugalíia Ed., 1963, p. 91.

romance da “pena negra”
 a feiticeira agoirou.
 Romance da “pena negra”,
 romance da negra sorte,
 com uma bala na fronte
 e outra no coração
 morto para sempre ficou...⁶

E fora do “Novo Cancioneiro”, mas seguindo o cânone da poesia neo-realista, Armindo Rodrigues (1904-1993) publica em 1943 o volume *Romanceiro e Canções de um Menino Perdido*, no qual, entre outros romances, se pode ler “A lua à beira do rio”, com homologias que remetem para o Lorca de “Romance de la luna, luna” (ainda de *Romancero Gitano*), sobretudo pela componente erótica:

[A lua] despiu sete saias
 e sete corpinhos
 de seda macia
 que, airosa, vestia,
 | soltou os cabelos
 | e deu-se, amorosa,
 | à água de prata.

 | Com ciúmes do rio,
 | deitei-a na areia,
 | e fomos um só
 | sete vezes nós
 | na noite parada.⁷

Voltando, porém, a Manuel da Fonseca, para além doutros poemas de *Planície*, que revelam uma segura contaminação romancística (estrutura narrativa, forma métrica da tradição – redondilha), a composição “Canção de Maltês” do seu livro de estreia *Rosa-dos-Ventos* (1940) remete-nos até para uma tipologia própria dos romances velhos, sobretudo pelos ecos dos motivos tradicionais do viandante (neste caso, o “maltês”), da hospitalidade que lhe é concedida em troca da narração de estórias (“e paguei com a melhor história/ da minha vida sem rumo”), e da jovem filha do hospedeiro, que fantasia fugas à monotonia de uma vida fechada:

⁶ NAMORADO, JOAQUIM, *Aviso à Navegação*, ed. em facsimile, Lisboa, Althum.com/Museu do Neo-Realismo, 2010, p. 58.

⁷ RODRIGUES, ARMINDO, *Obru Poética-II*, Lisboa, Soc. de Expansão Cultural, 1970, pp. 79-80.

Prà filha do lavrador,
tinha muito mais valia
a história que lhe contei
que o trigo do seu celeiro,
pois estava a olhar de gosto
a minha manta rasgada.⁸

Outros poetas do neo-realismo, seguindo uma musicalidade transmitida pela memória poética, com alguma frequência escreveram composições cuja forma métrica (geralmente verso heptassílabo mas também pentassílabo), tonalidade e expansão textual remonta à poesia romancística. Estão neste caso Joaquim Namorado, grande animador do movimento e do “Novo Cancioneiro”, e que ainda em 1966 (*A Poesia Necessária*, Coimbra, Cancioneiro Vértice) inscrevia no volume quatro poemas subordinados ao título “Romance de quatro rios” (“São quatro livros abertos/ de folhas de água correndo;/ neles foi onde aprendi/ o romance que ides ler”), ainda que nem todos apresentem a estrutura de romance; ou Francisco José Tenreiro (1921-1963) que em *Ilha de Nome Santo* (Coimbra, Novo Cancioneiro, 1942) insere o capítulo exordial intitulado “Romanceiro” e que compreende os poemas “Romance de Seu Silva Costa”, “Romance de Sam Mårinha” e “Romance de Sinhá Carlota”, os quais, se do ponto de vista formal seguem uma estrutura moderna, sem prosódia que os assemelhe aos romances tradicionais, obedecem, no entanto, à intenção de narrar poeticamente as vicissitudes de três personagens paradigmáticas da vida social de S. Tomé, então colónia portuguesa; e também Luís Veiga Leitão (1912-1987) que em *Latitude* (1950, mas cujas composições vão de 1943 até àquela data), inclui “Rimance da Aldeia de Forca”, construído a partir de elementos tradicionais como a lenda, a magia ou a superstição:

Quem secou os pães?
as águas do horto?
o leite das mães?
A alma do morto⁹.

Em todos estes casos nota-se a consciência da herança duma forma poética, até pela sua função narrativa, agora eleita para contar lendas modernas, “tendência que encontrará um equilíbrio estilístico na força épico-lírica que tinha sido a característica principal de muitos exemplos dos ‘romances velhos’ peninsulares”¹⁰.

⁸ FONSECA, M. DA, op. cit., p. 45.

⁹ LEITÃO, LUÍS VEIGA, *Ciclo de Pedras*, Lisboa, Portugália Ed., 1964, p. 28.

¹⁰ SIMÕES, MANUEL G., *Os “romances” na obra poética de Armindo Rodrigues* in *Nova Síntese*, 1, 2006, p. 188.

Paradigmático dessa consciência é, sem dúvida, Armindo Rodrigues, já anteriormente citado pelas suas ligações ao romance lorquiano, talvez o autor que, mais de perto, soube recuperar a memória poética da tradição romancística. E embora nenhum dos poemas de *Romanceiro* exiba no título a palavra “romance”, o certo é que não poucas composições evocam essa tradição, como, por exemplo, “As sete estradas”, “Cavalgada”, “Eram sete cavaleiros”, entre outras. E em “As três meninas num laranjal” o título não pode deixar de remeter para um dos romances mais divulgados da literatura tradicional portuguesa, *Nau Catrineta*, que chegou até nós através de diferentes versões, mas apenas com variantes formais. Armindo Rodrigues ressemantiza totalmente o que à partida é um dos poucos romances marítimos de fundo épico, monumento da poesia popular, e que narra a má fortuna da “nau Catrineta” que ameaça naufragar, com o gajeiro (que virá a revelar-se como o demónio tentador) a reivindicar a recompensa pela boa nova: “- Alvissaras, capitão,/ Meu capitão general!/ Já vejo terras de Espanha,/ Areias de Portugal./ Mais enxergo três meninas/ Debaixo de um laranjal:/ Uma sentada a coser,/ Outra na roca a fiar,/ A mais formosa de todas/ Está no meio a chorar”¹¹. É um quadro lírico (*locus amoenus*) a suavizar a tragicidade do romance, quadro que de certo modo o poeta contemporâneo recupera, numa dimensão totalmente lírica e insinuando a componente erótica:

Num laranjal me perdi.
Três meninas encontrei.
Uma tinha íris de mar
e tranças de oiro de lei.
Nos cabelos da segunda.
era sol a noite escura.
Na outra a lua perdia
a timidez e a alvura.¹²

Não é um caso único de reapropriação da memória poética veiculada pela difusão oral. Também António Gedeão (1906-1997), autor que se pode inscrever na chamada segunda fase do neo-realismo - e que já em *Teatro do Mundo* (1958) tinha inserido o belíssimo poema narrativo “Calçada de Carriche”, onde se romaneiam as vicissitudes da operária Luísa (“Saiu de casa/ de madrugada;/ regressa a casa/ é já noite fechada”¹³), numa clara denúncia da vida difícil da protagonista, entre a casa e a oficina -, recupera e ressemantiza um conhecido romance tradicional com o poema “Ai Silvina, ai Silvininha” (*Máquina de*

¹¹ Transcrevo de PINTO CORREIA, J. DAVID, op. cit., p. 365.

¹² RODRIGUES, A., op. cit., p. 114.

¹³ GEDEÃO, A., *Poesias Completas*, 2ª. ed., Lisboa, Portugália Ed., 1968, p. 115.

Fogo, 1961) que remete curiosamente para o romance épico de fundo peninsular, e talvez europeu, e que circulou com os títulos de *Queixas de D. Urraca*¹⁴, *Sylvaninha*, *D. Sylvana* ou até na versão asturiana com o título de *Delgadina*¹⁵.

No romance velho, para além do tema do incesto (“Um pai que Deus me dera, de amores me cometia”), isto é, do amor desnaturado de um pai por sua filha, antiquíssimo na tradição popular, desenvolve-se ainda, e paralelamente, o tema da filha deserdada, em favor do filho varão: “A D. Pedro deixais tudo, só a mim nada deixais./ - Que mulher é esta aqui que tanto está de enfadada?/ - É vossa filha Silvana que a deixais deserddada”¹⁶.

O poema de António Gedeão apresenta, porém, algumas variantes em relação ao seu homólogo, a começar pela transformação de Silvana em Silvina; também não desenvolve o tema do incesto para se ocupar, em forma dialogada como no presumível “modelo”, do topos do homem velho que se enamora da donzela, com a refutação desta, explícita na sua recusa de cantar para o apaixonado serôdio:

Não me apetece cantar
e muito menos para ti.
Eu sou nova, tu és velho,
já não és homem para mim.¹⁷

Dir-se-ia que os dois romances, excluindo a paronímia assinalada, pouco têm em comum. Todavia há um elemento que os coloca de novo numa relação de intertextualidade: em *Sylvaninha*, o pai deserda a filha mas deixa-lhe simbolicamente um “punhal de ouro” (“aqui tem um punhal de ouro, para seu brio sustentar,/ agora que a tua mãe que te acabe de herdar”) para que procurasse casamento; em “Ai Silvina...”, o Velho procura conquistar o amor da donzela com a promessa de um “escorpião de oiro”:

- Canta, canta, Silviniha,
como se fosse para mim.
Dar-te-ei um escorpião de oiro
com um aguilhão de marfim¹⁸,

¹⁴ Cf. PINTO CORREIA, J. DAVID, op. cit., pp. 110-112; e FERRÉ, PIERRE, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, I vol., estudo introdutório, organização e fixação de-, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 131-132.

¹⁵ Cf. BRAGA, TEÓFILO, *Romanceiro Geral Português*, III vol., ed. fac-similada, Lisboa, Vega, s/d [1982], pp. 453-465.

¹⁶ Transcrevo de FERRÉ, P., op. cit., p. 132.

¹⁷ GEDEÃO, A., op. cit., p. 165.

¹⁸ *Ibidem*; *Ibi* p. 166.

objecto e amor que a jovem continua a recusar, o que não obstacula a ligação das duas composições por formas de dialogismo textual.

E na chamada terceira fase do neo-realismo, a dos anos 60 (e com epígonos nas décadas seguintes), continuou a verificar-se a proliferação de poemas remetendo para a poesia tradicional romancística. Por vezes não seguem a estrutura canónica dos romances, como sucede com José Carlos de Vasconcelos (1940-) que em *Corpo de Esperança* (Cancioneiro Vértice, 1964) inclui o “Romance dum camponês de Freamunde”, gesta de um camponês e simultaneamente paradigma de outras vidas iguais; ou com Fernando Miguel Bernardes (1929-) que, em verso heptassílabo e com traços distintivos da poesia popular, publica o “Romance de Fio de Água” (in *Poemas Livres-3*, 1968), tematicamente relacionado com um problema de grande impacto no tecido social português da década de 60: a guerra colonial.

Desta geração, porém, o poeta que mais se inspira no sortilégio dos romances tradicionais foi, sem dúvida, Manuel Alegre (1936-). O seu livro de estreia, *Praça da Canção* (Cancioneiro Vértice, 1965) inscreve uma secção intitulada “Romance do tempo inocente”, composta por quatro poemas, dos quais talvez só “Romance da Rua de Baixo”, pese embora a marca autobiográfica, conserva ecos da poesia romancística, mais evidentes, todavia, na quarta secção do mesmo livro, “Trova do vento que passa”. Aqui se incluem algumas trovas e o “Romance de Pedro Soldado”, em verso heptassílabo, onde se narra a gesta de Pedro soldado, espécie de epopeia às avessas de tantos “Pedros” mandados para o desamor da guerra colonial:

Já lá vai Pedro soldado
num barco da nossa armada
e leva o nome bordado
num saco cheio de nada.¹⁹

E o seu livro *Atlântico* (1981) é composto por uma secção cujo título, “Romance de amor e morte do Infante D. Pedro duque de Coimbra”, se reparte por uma sequência de seis poemas que narram a aventura das lendárias e fantásticas viagens do Infante até à sua morte em Alfarrobeira: veja-se sobretudo a “Balada das sete partidas”, inspirada no enigmático *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*, atribuído a um incerto Gómez de Santo Estéban. Trata-se de uma construção em que se exalta o herói, recuperando a tradição dos romances épicos e históricos, com a particularidade de o autor se basear nas crónicas medievais e, concretamente, na de Rui de Pina.

Em todos estes casos assistimos à convocação da poesia romancística através da memória poética do veio épico tradicional, aspecto que faz parte

¹⁹ ALFREI, MANUEL, *Obra Poética*, 2ª. ed., Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2000, p. 120.

da bagagem de cada poeta. E se o neo-realismo pretende essencialmente influir na consciência do homem contemporâneo, de modo a libertá-la, não será difícil compreender as afinidades e paralelismos culturais que a nova poética estabelece com formas de fundo épico-lírico cuja transmissão se efectuou por via popular.

Os novos romances são, com frequência, avatares de formas (re)conhecidas, embora tematicamente diversificados, como teria que acontecer. Mas, no fundo, não deixam de ser um veículo onde se reconhecem homologias e um colóquio intertextual (ritmo, poesia narrativa, iterações próprias da poesia popular), com a transposição inevitável para a poesia “de arte”.

ELISA CAROLINA VIAN

ENTRE TEMORES Y ESPERANZAS':
VILLA MISERIA TAMBIÉN ES AMÉRICA
DE BERNARDO VERBITSKY

And hope is brightest when it dawns from fears.

Walter Scott,
The Lady of the Lake (canto IV)

Los rápidos cambios de la textura urbana de algunas capitales americanas a principios del siglo XX, principalmente debidos a ingentes oleadas migratorias, determinaron una transformación de las relaciones sociales entre los ciudadanos. Aquellos espacios que hasta el siglo XIX se pintaban como arcadias pacíficas, de repente empiezan a pulsar taquicárdicamente, ex-pulsando antiguos órdenes y geometrías urbanísticas¹. Dentro del abanico de ciudades americanas que se transforman de manera radical, Buenos Aires ocupa un lugar especial.

En la primera mitad del siglo XX la capital argentina representa un auténtico imán para Europa. A partir de los años 40, en cambio, empieza a atraer a gente del interior y de los países limítrofes. Los que llegan penetran con dificultad los límites de la urbe. Más a menudo atestan las periferias y se quedan en estas zonas marginales² durante años, a veces para siempre, contribuyendo por tanto a redefinir las orillas de la ciudad³. Como describe Martínez Estrada

¹ NAVASCUÉS, JAVIER (comp.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 30.

² Al respecto, quiero señalar una consideración de Zygmunt Bauman "[...] los deshechos humanos de la tierra de frontera global son los 'excluidos en carne y hueso', los *outsiders* absolutos, *outsider* fuera de lugar menos que en los sitios que ya son *outsiders* por sí mismos: los 'no lugares', que no aparecen en ningún mapa geográfico utilizado por seres humanos normales en sus viajes. Una vez fuera, fuera a tiempo indeterminado, un recinto oscuro con torres de vigilancia es el único aparato necesario para que la 'indeterminación' de los *outsiders* dure para siempre". En *Wasted lives. Modernity and its Outcasts*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2004; tr. it. *Vite di scarto*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 100. Todas las traducciones del italiano son mías.

³ "Una mañana cualquiera Buenos Aires descubrió un espectáculo sorprendente: al pie de los empinados edificios de su moderna arquitectura se arremolinaban infinidad de conglome-

en *La cabeza de Goliat*⁴, durante la “década infame” se da refugio a un grupo de polacos en unos galpones vacíos en la zona de Puerto Nuevo⁵. Surge así Villa Desocupación, y el año siguiente nace incluso Villa Esperanza, dando por consiguiente los pasos para copiar un modelo de asentamiento precario y rápido, ideal para las nuevas masas de inmigrantes que empiezan a llegar a Buenos Aires, atraídas por condiciones laborales más favorables y por el sueño de una vida mejor. Dada la escasez de recursos, a los nuevos inmigrantes no les queda otra posibilidad que la de asentarse provisionalmente en las villas.

Villa Miseria también es América (1957) nace de la curiosidad de Bernardo Verbitsky (1907-1979) hacia el “paisaje” medio escondido y laberíntico de una de estas villas (Villa Maldonado), barrio que el autor veía diariamente durante el recorrido de su casa al trabajo. Sus anotaciones con respecto a esa realidad, publicadas a partir de 1953 en *Noticias Gráficas* -periódico del cual era redactor-, representan el esbozo de la novela que contaría la difícil cotidianidad de una comunidad que vive en los márgenes entre miseria y esperanza, en una diacronía narrativa donde cada personaje se presenta con su papel definido, su carácter, su “idioma” y su pasado -este último desarrollado en equilibradas analepsis.

A partir de una lectura simbólica de la novela, que analiza la isotopía negativa y positiva de elementos naturales como el agua y el fuego, y sociales, como el trabajo, se quiere dar cuenta de lo cíclico de la vida de unos “cabe-citas negras” en la realidad marginal de la villa⁶: de la vida a la muerte, de la

rados de viviendas miserables, una edificación enana de desechos inverosímiles [...] Se estaba produciendo un cambio en el país y ése era uno de sus signos visibles [...] Buenos Aires se había convertido pronto en una ciudad congestionada por la afluencia de una doble corriente humana. Procedía una de Europa [...] La otra corriente humana, aquella que se estacionó en los umbrales de la capital, procedía del interior de la República y también de los países vecinos [...] Acaso este movimiento, tal como se cumplió y se sigue cumpliendo, demostraría una unidad natural, por encima de la división nacional, de lo que fuera el Virreinato del Río de la Plata, el cual [...] aparece reconstituido por el origen del elemento humano que colma las villas miserias que rodean a su capital.” En VERBITSKY, BERNARDO, *Villa Miseria también es América* (1957), Buenos Aires, Sud-americana, 2003, pp. 38-39. Las citas que siguen se refieren a esta edición, por tanto se indicará sólo el número de páginas.

⁴ MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *La cabeza de Goliat. Microscopia de Buenos Aires* (1940), Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1970, p. 216.

⁵ Véase BLAUSTEIN, EDUARDO, “Prohibido vivir aquí. Una historia de los planes de erradicación de villas de la última dictadura”, en http://www.arteuna.com/RRE/Muro_Blaustein.htm, consultado el 12/05/2011.

⁶ Si se parte de una perspectiva social, el concepto de marginalidad nace tras un trabajo de investigación de la Escuela de Chicago (Escuela de Sociología de Chicago, o Escuela Ecológica) sobre los campesinos polacos inmigrantes en América (1918-1920). El objetivo era considerar los problemas debidos a la desorganización social y a la delincuencia de ese grupo. Conviene decir que la primera formulación del concepto de marginalidad está directamente conectada con la condición de migración, porque crea una situación que desplaza al hombre de sus costumbres tradicionales, provocándole conflictos y tensiones en el plano psíquico.

muerte a la vida, apuntando a la manera a la que los inmigrantes recurren para rescatarse, gracias al sentido de pertenencia a una comunidad. Desde luego, la esperanza que anima a los “villeros” para seguir adelante es algo que ellos mismos se dan y que los convierte en centro de gravitación para nuevos inmigrantes, en una continuidad que evoca cada vez un fin y un nuevo principio.

Ocuparse de las villas en 1957, en los años de la Revolución Libertadora (1955-1958) y en el consecuente clima antiperonista, representa un acto ético, porque los bien pensantes consideraban las villas lugares de subversión⁷, núcleos de desorden, delincuencia y de posible difusión de enfermedades. El menosprecio de las clases medias y altas urbanas hacia los nuevos marginales acuña nombres despectivos para identificarlos: *cabecitas negras*, *aluvión zoológico*, *grasitas*, *pajueranos* y *negros villeros*. De repente la “barbarie” de la pampa, aparece en la ciudad con otras caras: “Para mucha gente de la ciudad era la barbarie, la montonera gaucha que había llegado a las puertas de la Capital” (p. 16); “Detrás estaba el barrio y el señor Grosio lo imaginaba como una toldería levantada por gentes no menos feroces que los indios, cuyos rasgos exteriores en cierto modo les atribuía” (p. 55). Las similitudes y las referencias a las montoneras gauchas y a las tolderías indias, imágenes que identificaban a la barbarie dentro del discurso civilizador del poder en el siglo XIX, también son proporcionadas por Bernardo Verbitsky, que de esta manera presenta la clásica perspectiva del ciudadano porteño, en contraste con su visión solidaria que quiere dar cuenta de una realidad positiva en lo negativo de su precariedad.

La villa es el espacio de la extrasociedad, el lugar de los que masivamente ingresaron en la capital desequilibrando el estatus de los ciudadanos, inmigrantes de antaño, provenientes de la pacífica y culta Europa. Como señala Marcelo Urresti, sociólogo e investigador del centro Gino Germani de la UBA, fue fácil que los culpables de los nuevos males “que aquejaban a la República Argentina”⁸ en los años 50, o sea desocupación, inseguridad y pobreza, fuesen los desposeídos. En momentos críticos se culpa al enemigo, y en esa etapa histórica los otros, los “chivos expiatorios”, eran los inmigrantes del interior⁹. Verbitsky trata de eliminar o superar esta discriminación. La tinta le sirve

⁷ ORGAMBIDE, PEDRO, “Prólogo” a B. Verbitsky, op. cit., pp. 7-10.

⁸ Citado del primer capítulo de la obra de SARMIENTO, DOMINGO F., *Civilización y barbarie. La vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1972, p. 9: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”.

⁹ La discriminación es una estrategia de producción incesante de otredad paradójicamente desvalorizada y al mismo tiempo amenazante, en la cual se depositan los principales males que aquejan al conjunto. Las consecuencias inmediatas pasan por la violencia y por la segregación de un “otro” que es cambiante y que recibe la acusación del resto. Hay una tensión esencial en la Argentina, producto de una doble institución: el discurso oficial del crisol de razas y la segrega-

para denunciar, para describir y abatir murallas, para meditar sobre la “extranjería”¹⁰ del provinciano como la del trabajador de un país limítrofe, transmitir valores que ayuden a luchar contra la desolación, la desesperación y la decepción. En la villa se lleva a cabo el proceso de mestizaje que parece haberse acabado en la capital: la villa es un verdadero “crisol de razas”, donde la lengua de los diferentes inmigrantes se hace “lengua común del desarraigo”¹¹. Infierno y salvación son las opuestas dimensiones entre las cuales oscila la comunidad de *Villa Miseria*.

1. *Fuego que condena, fuego que renueva: Villa Miseria entre las llamas*

La confirmación del rechazo de las clases medias y altas hacia los habitantes de las villas ya se halla en la *overture* de la novela de Verbitsky, donde la evocación del incendio de Villa Basura y el miedo a que pasara lo mismo en *Villa Miseria*, son pruebas de cómo el destino de los villeros depende de simples decisiones y acciones de la oligarquía porteña, contra las que ninguna protesta es posible:

El recuerdo terrible de Villa Basura, deliberatamente incendiada para expulsar con el fuego a su indefenso vecindario, era un temor siempre agazapado en el corazón de los pobladores de Villa Miseria. La noticia de aquella gran operación ganada por la crueldad, no publicada por diario alguno, corrió no obstante como un buscapiés maligno. Y en todos los barrios de las latas, que forman costras en la piel del Gran Buenos Aires, supieron desde entonces que en cualquier momento podían ser corridos de sus casuchas como ratas.

[...] una madrugada despertó el barrio en medio del amenazante y confuso rumor de voces de mando [...] Cada vivienda era un hogar. Sería dispersado el viento entre llamas y humareda. (p. 11)

El fuego amenaza la vida de los vecinos de Villa Miseria desde el principio, descubriendo la precariedad de sus existencias y el estigma de una culpa. La imagen del fuego, aliento de vida en la acepción positiva, símbolo de destruc-

ción negada por esa versión de la historia. Tal vez sea esa desafiante diferencia de los otros, que somos nosotros mismos, cercanos y a la vez lejanos, amados y a la vez odiados, lo que alimente la discriminación. Algo tan presente y obvio como negado, algo que aunque se esconde con remordimiento se asoma insistente cada vez que una época insatisfecha lo requiere” en Marcelo Urresti, “Entre el ‘crisol de razas’ y la producción del chivo emisario”, en http://www.educ.ar/educar/superior/biblioteca_digital/verdocbiblio1.jsp?url=S_B_P_PENSAR/URRESTI.1.1.TML&Padre=, consultado el 14/12/2010.

¹⁰ Cf. ORGAMBINE, P., op. cit., p. 9.

¹¹ *Ibidem*.

ción y de muerte, en la negativa, evoca el reino inferior de Hades¹², dios de las cosas invisibles, demonio de la muerte, “presencia escondida” y “aquél que esconde”. El mundo oculto de Hades se parece al barrio villero “sobrecargado” que “subsistía tal vez porque se disimulaba” (p. 34)¹³. Hades es un espacio colocado en las profundidades terrenales que acoge a los *eidola*¹⁴ porque juzgados culpables de algo. Es un reino de juicio activo, desde el interior, no de remota condena. Desde luego, las llamas que pueden estallar de repente en las villas serían teleológicamente dirigidas y merecidas, como sugiere la detención llevada a cabo durante la primera noche: un arresto con imputación desconocida que alimenta la desestabilización entre los habitantes y que, al mismo tiempo, acostumbra a la resignación y al fatalismo, virtudes indispensables para poder sobrevivir a las fuerzas oscuras, pero terribles armas que llevan al desaliento. En la comisaría:

Fluctuaban entre la indignación y una resignada pasividad, y entre una y otra reaparecía el temor de que en ese momento estuviesen prendiendo fuego a sus viviendas. [...] Esperaban castigo, inciertos peligros de alguna índole desconocida, por lo menos un interrogatorio, pero nada sucedió. [...] Se aclararía el error y quedarían libres. La injusticia era parte de su normalidad. (p. 13)

A partir de la detención, el narrador omnisciente y extradiegético enlaza los hilos de la narración y conecta los numerosos habitantes del barrio infernal a lo largo de 49 capítulos. A través de un lenguaje elegantemente sencillo, consigue representar los matices de los diferentes registros lingüísticos de los inmigrantes, del guaraní al porteño, y alternando rápidos diálogos a largas descripciones anima la acción y marca la operatividad de los personajes, a pesar de la condición estancada en la que viven ya que yacen en el barro¹⁵.

¹² HILLMAN, JAMES, *The Dream and the Underworld* (1979); trad. it. *Il sogno e il mondo degli inferi*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 41-62.

¹³ La villa se desarrolla en lo oculto porque situada tras una muralla. Uno de los protagonistas principales de la novela, Fabián, presidente de la comisión de los vecinos de la villa, revela: “Pronto se supo que esos albañiles iban a construir un muro de material que ocultase el barrio de las miradas no sólo de los que pasaban.” (p. 145). En *La cabeza de Goliath* se descubre que la edificación de un muro alrededor de las villas fue la verdadera resolución que el gobierno argentino adoptó para que los ciudadanos no se angustiasen frente a las “tolderías”: “en vísperas de llegar el presidente del Brasil, Getulio Vargas, se resolvió aplicar una terapéutica freudiana [...] No se los vio mas”. Cf. MARTÍNEZ ESTURADA, E., op. cit., pp. 216-217.

¹⁴ Del griego formas y figuras de la ideación, ideas que informan y reglamentan la vida, pero que quedan ocultas. Se manifiestan sólo como abstracciones. Son imágenes invisibles. Desde el punto de vista etimológico, los *eidola* están conectados con el Hades.

¹⁵ “Momentáneamente, como una tropa que se prepara a luchar por futuros objetivos, acampaban en el barro” (p. 16).

Cabe destacar como los personajes lleguen a la Capital con objetivos concretos, sueños de cambio, que contrastan con la imagen barroca de la villa.

El barro, que remite a la Laguna Estigia del *Infierno*, pega y envisca y por eso parece impedir todo tipo de movilidad, toda salida o subida, incluso de clase. Los mitos sugieren que en el reino subterrenal de Hades¹⁶ no existe el tiempo, por lo tanto no se dan ni deterioro ni progreso, ningún cambio está contemplado, sino que todo permanece estable en la acción. En parte como lo que ocurre en la villa, donde los sueños fracasan, donde no se encuentran respuestas frente a acciones policiales repentinas, donde la aceptación de una justicia injusta afecta a los espíritus de la mayoría de la gente y ese “momentáneamente” (p. 18) puede convertirse en eternamente. Pero Fabián, el que lleva las riendas de la historia, ya en el segundo capítulo reacciona frente a una actitud de inercia de la mayoría de los compañeros del barrio e incita a la acción. Tratando de limpiar la suciedad en la que todos están inmersos, va recogiendo basura para luego darle fuego. Lo imitan poco a poco los otros:

Hasta los chicos cooperaban, arrojando a la fogata papeles, alguna maderita. Pensaba Fabián que ésa era la única manera de combatir el desaliento de la gente [...] Los chicos se divierten mientras las lenguas de fuego vencen al humo y se elevan, indicando de alguna manera una victoria. Lo que aterraba a veces en ese lugar era la intuición de que allí no existía futuro, de que estaban en un inmóvil círculo del infierno. (p. 17-18)

El fuego siempre ha sido un elemento dual, oscila entre dos polos opuestos porque quemando destruye pero también fertiliza. El fuego es violencia comburente y luz, calor, meditación; protege, despierta y purifica en vista de la muerte. Logra disgregar la materia basural y eliminar los desechos. El símbolo del fuego representa también la regeneración y la energía vital¹⁷. En el caso de *Villa Miseria también es América*, el fuego tiene el poder de reunir a la comunidad porque su razón de ser depende de un trabajo común anterior, el de recoger basura, y crea por ende un momento de ritualidad que se repite a lo largo de la diégesis: cada vez que haga falta ordenar y limpiar entre las latas y el cartón. Aunque quede la sensación de estar en un infierno, por desconfianza en el futuro, una vez quemados los residuos, todo tipo de renovación es posible.

De esta manera, el elemento ígneo se convierte en un instrumento que el hombre sabe dominar. La relación hombre-fuego se desarrolla, de hecho, en-

¹⁶ HILLMAN, J., op. cit., p. 44.

¹⁷ BACHELARD, GASTON, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938; trad. it. *L'intuizione dell'istante. La psiconalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 1973, pp. 123-236.

tre el conocimiento técnico de la práctica del fuego y su misterio; entre su control, incluso a nivel social, y el miedo cultural y psicológico hacia él. El mito confirma la ambivalencia: Prometeo despoja a los dioses del fuego, para entregárselo a los hombres y donarles un nuevo estatus que participe del divino (dominio humano del fuego); por eso recibe el terrible castigo divino de ver un águila que le come las entrañas -el hígado- cada día (elemento terrorífico que infunde en el hombre el miedo al fuego)¹⁸. El fuego doméstico es culinario y aleja al hombre de la animalidad, porque gracias al fuego puede guisar los alimentos, como ocurre cada día en las casuchas de *Villa Miseria*: “Paula había mirado fascinada [...] los fuegos ya encendidos para cien churascos. En hornallas, o sobre el suelo mismo, entre unos ladrillos, estaban los carbones rutilantes, con su rojo blanco, bueno para asar la carne. [...] le atraían esas ascuas, tan hermosas en la oscuridad” (p. 33). Debido a su importancia, su conservación se hace fundamental, como acaecía entre los romanos con el hogar de Vesta, que no se podía abandonar so pena de muerte. De ello procede el cuidado del hogar y su identificación con el calor (“La mujer de Godoy [...] tenía encendido un magnífico fuego que les permitió secarse”, p. 36), la familia, la comunidad. El hecho de que el narrador afirme que “Cada vivienda era un hogar” (p. 11), frente a la posible amenaza de un incendio, significa que las humildes chabolas de *Villa Miseria* ya eran como casas auténticas para sus habitantes, ya representaban la seguridad frente a lo inestable, a lo precario. Es más, el fuego que anima la vida del *hogar*, a partir de la madrugada, encarna la luz, ilumina el día y alegra, como pasa en la vivienda de Elba y Ramos¹⁹:

Cuando él se fue, saliendo a la oscuridad de la madrugada, Elba se levantó en seguida aunque disponía todavía de tres cuartos de hora. Las casillas eran masas de sombra en la oscuridad de la madrugada invernal. Luces encendidas, fuegos ya prendidos en tantas hornallas. Las llamas y los carbones rojos eran un motivo alegre en medio de esa tristeza del barro. (p. 116)

Sin embargo, dado el fluctuar de la materia ígnea, su simbología negativa hace irrupción casi a novela cumplida, cuando realmente estalla un incendio en *Villa Miseria*. Si el fuego marca el principio de la narración y determina la condena a la precariedad de la multitud villera, también señala un destino y encamina hacia el desenlace de la historia.

¹⁸ MOORMANN, ERIC M.; UITTERHOEVE, WILFRIED; *Von Alexandros tot Zenobia*, Nijmegen, Sun, 1989; trad. it. *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano, Mondadori, 1997, p. 10.

¹⁹ Elba es paraguaya y Ramos argentino del Chaco.

El capítulo 40 se abre con un “gran pantallazo rojizo” que a los villeros “les bastó para comprender que se había iniciado un incendio” (p. 195). La gente se despierta de repente en la mitad de la noche, sale corriendo de los “ranchos amenazados”, saca muebles y los amontona en los patios. Gritos, lamentaciones y llantos completan el cuadro:

El fuego seguía avanzando, se apoderaba de cada vivienda, la hacía suya con furor. Las llamas corrían con rabia agresiva. El fuego se alimentaba a sí mismo, se agrandaba, a cada segundo más poderoso, más devastador, volviéndose duro, cortante, irresistible. Por el suelo se extendía como un animal reptante, mordisqueando y mordiendo en ataque múltiple. El fuego, ese gran ladrón, se introduce en todas partes. Se arrastra como una víbora, y como una víbora asesta su mordedura fulminante. (p. 196)

El fuego infernal, como serpiente de la “mordedura fulminante”, tiene el poder de anonadar a personas y cosas. Quema un pobre viejo, destruye muchas chozas, sobre todo las que estaban hechas con los materiales más improbables, logra arrebatar rápido las pequeñas miserias/riquezas de los humildes habitantes -“ese gran ladrón”-, les borra el camino cumplido hasta aquel entonces con mucha dificultad: “Un hombre rebuscaba entre las cenizas creyendo que aún podría encontrar una lata en la que había guardado seis mil pesos. Nadie quería abandonar el lugar [...] No querían separarse de su solar a pesar de que hasta la tierra estaba quemada” (p. 199). Después de un violento despojo, la gente no puede enfrentar el desarraigo, ni siquiera momentáneo: “Los chamuscados restos de sus casillas, el mínimo rastro que probaba su existencia, marcaban un lugar que cada uno consideraba suyo” (p. 199). Se identifican con esa tierra. Su única “posesión” es aquel lugar. A partir de esa nada los “damnificados” (p. 206), como las aves fénix, tienen que resucitar de las cenizas. No queda tiempo, hay que reedificar, reconstruir, porque: “Cuando más incierto” es “el destino del barrio, [llega] un nuevo matrimonio paraguayo y entre todos [discuten] su ubicación” (p. 208).

2. *Bajo la lluvia: Villa Miseria o “Villa Mugre”.*

Junto al fuego, el agua es otro elemento que consigue desestabilizar la ya precaria existencia de la gente del barrio de las latas.

Como en numerosas novelas ubicadas en Buenos Aires, en la obra de Verbitsky el agua se convierte en un *leitmotiv*. Las lluvias caen abundantes y causan frecuentes inundaciones. El repiquetear de la lluvia se insinúa lento en la narración, pero es insistente y continuo. A diferencia del fuego que rápido quema y destruye, la acción del agua es gradual. La lluvia cae blanda y, gota

tras gota, se vuelve más violenta. Al penetrar la tierra, se convierte en barro y pudre. Borra. Desalienta:

Un sábado amaneció lloviendo. Una lluvia sin violencia, que no era dura ni desordenada, que no castigaba ni caía agresiva. Una lluvia lenta [...] Y así tesoneramente por horas y horas. El barrio tenía nombres distintos. [...] Ahora que estaba lloviendo ya no era siquiera Villa Mugre o Villa Perrera, que le adjudicaban al azar de un mátiz sarcástico de sus vecinos de tan hermoso lugar. Ahora que la lluvia amasaba el cucheroío en un barrial, ningún nombre mejor que Villa Desolación. Desolación tenía en el alma María Rodríguez mientras dejaba vagar la mirada perdida en ese mediodía grisáceamente oscuro como un atardecer. [...] Dominga, [...] mirando desanimada el techo de nubes, le dijo: ¡Qué día! Y esto va a seguir. [...] Hay resignación en este paisaje [...] Todo el lugar se va convirtiendo en una gran olla de barro. Y sigue la lluvia pesada y tibia que empapa porfiadamente la tierra, la penetra cariñosamente, una lluvia de esas que transportan a los primeros días de la creación, capaces [...] de estimular cualquier forma de vida. Barro germinativo del futuro. (pp. 35-36)

El uso frecuente de la anáfora (lluvia, no, ni, horas, ahora, nombre, Villa, desolación, tierra, barro) ralentiza el ritmo de la narración-descripción. Produce el efecto de la caída del agua y su consecuente acción de empapar la tierra. Al contrario del fuego, el exordio pluvial no es “castigador”. Por cierto la lluvia transforma el barrio de las latas en un charco que alimenta “desolación” y “resignación”, pero revela otro aspecto: “transporta a los primeros días de la creación”, por lo tanto ese barro que connota negativamente la villa es también “germinativo del futuro”.

La doble naturaleza de la lluvia es explícita en el texto y desde el principio, es decir desde su primera aparición. Sin embargo, la dualidad del elemento pluvial procede directamente de la simbología del agua, suma universal de todas las posibilidades, en cuanto precede todo tipo de forma y sostiene todo tipo de creación²⁰. Las aguas son muerte y renacimiento. La inmersión en las aguas simboliza el regreso a lo pre-formal, la disolución de las formas, mientras que la emersión de las aguas permite la manifestación formal, la vuelta a la adquisición de una forma. La isotopía del agua (cap. 6) sugiere la idea de una nivelación entre los protagonistas que acaban de ingresar en la villa. En el barro se disuelven sus diferencias, se deshacen sus cuerpos para

²⁰ ELIADE, MIRCEA, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952; trad. it. *Immagini e simboli*, Milano, Editori Associati, 1997, p. 135.

que se vuelvan a plasmar, celebrando un bautizo, una iniciación a la vida en *Villa Miseria*. Pero el matiz positivo del bautizo terrenal dura un instante.

A pesar de que cese de llover, el agua deja un paisaje espantoso, ennegrecido, un fangal repugnante donde todos se sienten “rebajados en su condición de seres humanos, [...] donde se pierde el respeto de sí mismo, pues en el acuoso reflejo del asco parece verse la imagen de la propia irredimible degradación” (p. 37). Si en el barro se identificaba la sustancia germinativa que “estimula[ba] cualquier forma de vida”, en la materia fecal de la letrina se halla el deseo de muerte²¹, porque se actúa un progresivo envilecimiento del ser humano que va más allá de la animalización: lo lleva a la descomposición. Las heces se confunden con el barro y la asociación a la dimensión infernal, es decir *post-mortem*, vuelve. Otra vez *Villa Miseria* se muestra como el mundo de Hades.

De Platón a Kerény, el infierno se describe como un reino compuesto por la materia fangosa o fecal²². El mismo aparato intestinal, laberíntico e interior, recuerda el infierno o tal vez representa la asimilación del mundo inferior y su total interiorización. Por lo tanto los villeros, desecho de la sociedad, producen desechos y re-incorporan desechos, hasta convertirse ellos mismos en desecho de los desechos. Llegan a la paradoja, a la burla: “Por eso la lluvia, que había malogrado el trabajo, le parecía a Fabián que se estaba burlando de las esperanzas de todos ellos” (p. 37). Sin embargo, los excrementos no representan sólo la muerte, o lo que ocurre *post-mortem*, por el hecho de ser el resultado final de la combustión de los alimentos. Una vez expulsados del cuerpo, tocan tierra y favorecen nueva vida por ser sustancias fertilizantes. La regeneración es posible también en las “oscuras profundidades”.

La repetición cíclica del recorrido muerte-vida estimula la narración. Muertes y renacimientos simbólicos se manifiestan siempre en presencia de la lluvia, como ocurre con Espantapájaros.

El extravagante *outsider* decide irse de *Villa Miseria* porque espera encontrar algo mejor. Después de un largo peregrinaje por Buenos Aires bajo la lluvia, vuelve. El escenario encontrado afuera no le sugería perspectivas de cambio. Al volver, anuncia a los vecinos su voluntad de quedarse entre ellos, utilizando términos que no sólo remiten al ciclo muerte-vida, sino a la resurrección. Su propia imagen está asociada a la de Cristo. En un momento de delirio habla como él, se transfigura completamente en él, sufre la crucifixión para luego elevarse y juntar a los villeros en una marcha de reivindicación para dignos hogares. Y todo esto en una pantomima monológica que no se concretizaría nunca en acciones auténticas:

²¹ HILLMAN, J., op. cit., pp. 227-228.

²² *Ibidem*.

Hermanos, me quedaré con ustedes. Enlodado y enterrado en esta charca. Hermanos, pido y quiero que me admitan, soy un espantapájaros. [...] La lluvia apaga mi gesticulación de loco. Me aplastaré en el barro y al resucitar después, extenderé mis brazos; así todos me verán, crucificado en la lluvia. Y creceré y me alzaré, [...] y extenderé mis brazos, [...] para exhortarlos a que me sigan. Somos las ratas y los murciélagos [...] somos los gusanos que nacen en toda podredumbre, pero podemos arrastrarnos. [...] Hablaba solo, ardía de fiebre. (p. 64)

Si el delirante Espantapájaros imagina morir en el barro, para luego resucitar y vivir la "pasión" bajo la lluvia, en la novela se celebra un verdadero nacimiento, justo después de una tremenda aluvión. En antropología, al diluvio como inmersión periódica corresponde, a nivel humano, la "segunda muerte" del alma, es decir la muerte iniciática a través del bautismo. La muerte, entonces, no es algo definitivo, sino una vuelta temporal a lo indistinto, a la que sigue una nueva creación, una nueva vida o un hombre nuevo²³. La aluvión (cap. 19) que en la novela pone a prueba los habitantes de la villa demuestra, como en el caso del incendio, su resistencia, su capacidad de enfrentar todo tipo de peligro y su consecuente operatividad. Las "casuchas", aunque frágiles, "aguantaban los más fuertes temporales" (p. 100) y sus dueños lo mismo. Otra vez hombres y viviendas coinciden, por eso se resisten en abandonarlas aunque estén inundadas, porque son lo único que tienen: las "casuchas" son ellos mismos. Representan la apuesta que han hecho con el futuro. Son hogares de esperanza. La imagen de la urgencia de un parto en el medio "de ese pantano" expresa el poder de la vida sobre la muerte: "La naturaleza entera se reconcentra y vibra en el acto de un nacimiento, entra toda en juego y hay más energías en la formidable eclosión del parto que en las del cráter de los volcanes. Media hora más tarde arreciaba, como una brisa fresca en el rancho, el transparente llanto pueril" (p. 103).

Si por un lado el narrador alude varias veces al ciclo muerte-vida bajo la lluvia, la auténtica palingenesis y la importancia del agua se solemnizan en el momento en que esta última sale del "seno" de la tierra y el hombre consigue "controlarla" a través de su ingenio. La inauguración de la construcción de una segunda bomba (cap. 36) para regular el suministro del agua pone a los villeros frente a una celebración que no es sólo auto-celebración, sino conciencia de que el elemento acuático los conduce hasta el centro de la tierra, los une a los hombres primitivos, borrando espacio y tiempo y dispensándoles una sensación de "armonía universal"²⁴:

²³ ELIADE, M., op. cit., p. 136.

²⁴ "Todo se ha de reducir a bombear agua. Es el elemento más conocido de la creación,

Y la bomba es un mecanismo mágico que revela esa realidad casi increíble de que en la profundidad de la tierra hay napas líquidas. Y el hombre localiza esa invisible presencia y sabe orientarla y extraerla. Todo en este mundo es milagroso, y el instante en que ello se va a revelar plenamente merece estar revestido de la trascendencia que todos le asignan [...]
¡Viva el agua! (p. 182)

3. Trabajo y comunión: “Villa Miseria es Villa Trabajo”

Frente a las fáciles y frecuentes desventuras o catástrofes, como incendios y aluviones, que pueden abatirse sobre *Villa Miseria*, sorprende la respuesta repentina de la comunidad del barrio, que reacciona al desaliento de la desgracia con la diligencia en el trabajo.

En un artículo sobre los sujetos arltianos, Norma Edith Crotti afirma que el trabajo garantiza la cohesión social y la dignidad del hombre²⁵. De Arlt a Verbitsky, aunque hayan pasado algunos años, crisis económicas, industrialización y el peronismo, el trabajo es identidad y salvaguarda el honor del individuo a pesar de sistemas económicos y socio-políticos que pueden explotar y marginar. Buenos Aires, como ya se ha anticipado, es un vértigo de atracción debido a la reciente industrialización. La Capital es el lugar de las oportunidades, ofrece la ocupación “como clave *-la clave-* a la solución simultánea de problemas como el de la identidad personal socialmente aceptable, de una posición social segura, de la supervivencia individual y colectiva, del orden social y de la reproducción del sistema”²⁶. Para todos los inmigrantes, como los protagonistas de *Villa Miseria también es América*, llegar a Buenos Aires significa empezar una nueva vida, renacer, adquirir una nueva identidad, o por lo menos ésta era la esperanza después de una larga espera en las regiones de procedencia.

En una de las cuantiosas analepsis, Verbitsky presenta el pasado de Galeano, un campesino que, “empujado por el hambre”, tuvo que emigrar de Paraguay, donde se veía obligado a dar de comer galletas a los hijos porque una galleta “están dos o tres horas mordiéndola, tan dura es, mientras que el pan es blando y [...] se come en un minuto” (p. 26). Como Galeano, los demás llegan a *Villa Miseria* por parecidas razones: “No se dan cuenta de que si

pero su salida del seno de la tierra vincula a los seres de hoy con la gente primitiva y con el comienzo del mundo, y coloca al hombre en el centro de una armonía universal” (p. 182).

²⁵ CROTTI, NORMA EDITH, “Los sujetos arltianos y el trabajo: entre el *tener* y el *bacer*”, en Ana María Zubieta (comp.), *Pobreza, exclusión y marginalidad. Representación en Literatura y Artes Visuales*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2003, p. 37.

²⁶ BAUMAN, Z., op. cit., p. 15.

queremos bajar a la capital es para buscar mejores condiciones” (p. 221). Los villeros son tales en razón del trabajo. Trabajan en el enorme frigorífico al lado de la villa: “Trabajé toda la noche. Quince horas seguidas. El frigorífico está loco de trabajo” (p. 44); muchos trabajan como albañiles: “los albañiles eran todos italianos. Ahora no, ahora son todos cabecitas. Los albañiles son criollos. Si sólo en este barrio hay como cincuenta” (p.45); trabajan como obreros en las fábricas, es decir que se encuentran viviendo en el barrio de zinc y madera, de lata o de cartón, porque quisieron o tuvieron que abandonar la extrema precariedad en la que vivían, ilusionados por las oportunidades de trabajo que ofrecía el Gran Buenos Aires:

También ellos han andado por los caminos verdaderos que eran a la vez metafóricos del peregrinaje de los desposeídos. Han sufrido esos interminables traslados [...] Y al escuchar esos relatos de gente expulsada de sus tierras, o que las han abandonado más o menos voluntariamente porque sus esperanzas eran inútiles y su trabajo no los salvaba del hambre, reconocen su propio destino a través de esa desdicha lejana. Los que llegan expulsados por las vacas de Entre Ríos, los que vienen rodando desde Santiago del Estero corridos por la falta del trabajo, los que del Paraguay salieron huyendo de la represión y del hambre, escuchaban con atención solidaria esa historia de Galeano (p. 30); Vienen [...] de los cuatro puntos cardinales. Han llegado allí de todos los extremos del país a ese corazón más pequeño creado junto al corazón más grande de Buenos Aires, *maquette* embarrada de otra capital de la República, porque Villa Miseria es Villa Trabajo, y Villa Trabajo es la capital de cualquier país de la tierra. (p. 52)

El barrio es el palomar de las manos laboriosas” (p. 249), acoge a los trabajadores, es el reino de quien trabaja en la ciudad, y en razón de su función la villa es “capital de cualquier país”: Villa Trabajo. Los que poblaban las villas eran “trabajadores que no encontraron vivienda al conseguir trabajo” (p. 188), no delincuentes o ladrones como a principios de los 30. A través de artículos periodísticos, el narrador denuncia las responsabilidades de los gobiernos, el peronista y el “oligárquico”, que tras la necesidad de mano de obra en la capital, no se preocuparon de invertir en proyectos de asentamiento para los nuevos inmigrantes (pp. 188-189). Las villas llaman a la memoria los barrios obreros de las ciudades europeas del siglo XIX, Londres, París, Moscú. De hecho, Julio Ramón Ribeyro, escritor neorrealista peruano, encuentra afinidades entre la novela latinoamericana de los años 50-60 y la novela francesa o rusa del siglo XIX, debido a parecidas situaciones socioeconómicas²⁷. La industrialización precisa mano de

²⁷ VALERO JUAN, EVA MARÍA, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2003, p. 39.

obra en cualquier país: los obreros y los proletarios de Verbitsky, o los de Ribeyro, se parecen a los proletarios de Zola, Flaubert, Gorki o Cechov. Sin embargo, al lado de la actividad laboral que se cumple en las fábricas o en las obras de Buenos Aires, es decir afuera de la villa, hay otras formas de trabajo que se llevan a cabo en su interno. Trabajar en Buenos Aires asegura un salario, trabajar en la villa asegura un reconocimiento en la comunidad:

El trabajo en común, en equipo y con conciencia de que formaban una comunidad, era lo único que podía salvarlos. Había allí gente que conservaba un charco delante de la puerta en lugar de colocar unas piedras o unos ladrillos. Intentar cualquier cosa, antes que ese tipo de resignación. Trabajando creaban el futuro en el presente, y disfrutaban el placer de ese esfuerzo. Al menos, él [Fabián] lo sentía. Algunos consideraban estéril todo acto. [...] (p. 17)

El narrador, con función ideológica, elogia a menudo el trabajo, específicamente con las palabras de Fabián. Además se notan referencias evangélicas. La influencia del socialismo humanitario y la reciente temporada peronista son las premisas necesarias para poder entender el valor del trabajo que une a los hombres, los dignifica, los eleva, otorga un sentido de posesión a los desposeídos, y los pone todos al mismo nivel.

Al acceder a *Villa Miseria* los inmigrantes “se imaginaban arribar al caos absoluto, y comprendían que entraban a formar parte de *un orden sostenido por gente de buena voluntad*”²⁸, aunque llegar allí pareciera a primera vista lo mismo que ir a vivir dentro de un tacho de basura” (p. 34). En el Hades oculto de la villa, donde “si la gente se abandonase [...], todo estaría perdido, porque descender allí, sería tocar fondo en el límite de la animalidad” (p. 35), era “útil ofrecer a los nuevos el espectáculo del trabajo en común” (p. 35). El ejemplo del trabajo en común tiene una función salvadora, quien trabaja es activo, es persona de “buena voluntad” y ordena el caos primigenio, barroso, de aquel infierno. Es justo cuando inauguran la segunda bomba del barrio, es decir cuando logran “dominar” la naturaleza gracias al ingenio, que Fabián dice “¡No hay nada, nada, nada que no podamos alcanzar si trabajamos juntos!” (p. 182). El trabajo es comunión y tiene un poder ordenador e iluminador, como luz en las oscuridades, porque ayuda a no “dejarse caer” -como dice otra vez Fabián- “resistiendo a ese destino que a todos los ha arrinconado como si tuviese la voluntad de hundirlos” (p. 35). Trabajando la gente resiste, evita la caída, el hundimiento en ese pantano. Donde el hombre no encuentra el sentido de la vida, tiene que inventarlo. El sentido se hace “medio para vivir”, puede ser incluso un “sentido artificial”, como la

²⁸ La cursiva es mía.

“satisfacción en el trabajo”. De esta manera la relación medio-fin se invierte “porque -como afirma Galimberti- no es el trabajo que, logrando un objetivo, mueve el sentido, sino que es el trabajo que, salvándonos de la pena de la falta de sentido, representa en sí mismo *el sentido*”²⁹.

4. *Villa Miseria: Villa Esperanza, Villa Salvación*

Después de las acciones desestabilizadoras del fuego (incendio) y del agua (aluvión), los vecinos encuentran alguna estabilidad y el sentido de su vida dentro del barrio gracias a la actividad. “Trabajando creaban el futuro en el presente, y disfrutaban el placer de ese esfuerzo” (p. 17): vivir el futuro en el presente es la idea-acción de la esperanza.

Desde el punto de vista fenomenológico la esperanza es, junto con la actividad, la espera y el deseo, una modalidad a través de la cual el individuo crea su futuro³⁰. A partir de la llegada, todas las acciones de los habitantes de *Villa Miseria* implican la esperanza, un sentimiento que se concretiza en el día a día, operando juntos, colaborando. Los villeros no tienen sueños de porvenires grandiosos: su única y grande esperanza es la de vivir. De alguna forma su futuro ya está allí, entre las latas. La esperanza, afirma Minkowski, es vivir el devenir “en la dirección porvenir-presente y no en la dirección presente-porvenir”³¹. Los protagonistas de la novela están en una perenne tensión entre espera y actividad: mientras esperan, trabajan, es decir que traen el objetivo final de su existencia continuamente hacia el presente, su presente. La espera en sí misma es la suspensión de un instante de la vida, que en cambio es actividad por excelencia. La espera acerca a la sucesión de instantes hacia el porvenir y no a la duración de instantes vividos³². La vida en *Villa Miseria* es cíclica, todo está en perpetuo devenir: del fuego al agua, del agua al fuego, de la espera a la actividad, de la actividad a la espera, de la vida a la muerte, de la muerte a la vida. La esperanza muestra un mundo en movimiento y cada habitante parece encontrar el sentido de su vivir junto con los otros³³, porque a través de los otros se descubre a sí mismo, no queda aislado en su marginalidad, porque su marginalidad es la marginalidad de todos sus vecinos: su

²⁹ GALIMBERTI, UMBERTO, *Psiche e tecnica. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 688-689.

³⁰ GALIMBERTI, U., *Dizionario di psicologia*, Torino, UTET, 1992, p. 904.

³¹ MINKOWSKI, EUGÈNE, *Le temps vécu: Etudes phénoménologiques et psychopathologiques* (1933); trad. it., *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 102.

³² *Ibid*, pp. 90-93

³³ Cf. BLOCH, ERNST, *Das Prinzip Hoffnung*, en *Gesamtausgabe* (1962-1977), Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1985, vol. 5; trad. es. *El principio esperanza* (1977), Madrid, Trotta Ed., (vol. 1) 2004, (vol. 2) 2006, (vol. 3) 2007.

marginalidad se anula en lo indistinto de la marginalidad que componen todos los habitantes de *Villa Miseria*.

La novela se cierra con la imagen de la continuidad, “entre temores y esperanza”, un fluir de gente que sugiere el ingreso en un reino de salvación. Uno de los habitantes, Godoy, espera a su mujer Dominga y a los chicos, que llegarían a la estación de Buenos Aires con un tren desde el norte, un tren sobrecargado de nuevos inmigrantes. Busca a su familia entre los rostros de quien baja, un “desordenado tropel” que venía “caminando hacia él, en un fluir de río”. Piensa que “el río ¿no se gasta? Su fuente ¿no se agota? Corre sin fin y su cauce existe y se ahonda y existe también el rumbo de su corriente. Así es esta correntada de cabecitas negras.” (p. 254). En fin, encontrados la mujer y los chicos, Godoy camina hacia la salida de la estación, como si hubiese llegado a Buenos Aires por primera vez, como si todo empezara de nuevo:

Ahora Godoy escuchaba nuevamente la progresión de esa marcha. Era el permanente aluvión desde el norte, desde el centro del país. Era el “interior” en marcha sobre un andén de Buenos Aires. Godoy se sentía rodeado de la mujer y los hijos. En algún momento se había preguntado por qué los traía y adónde. ¿Qué importaba? Estarían juntos. Flanqueado por todos los que marchaban con él, se sentía arrastrado por esa sonoridad sorda y regular de los pasos, desiguales, pero cuya continuidad imponía su propio ritmo, el ritmo de la entrada en la ciudad. Y pudo creer que ésta era de nuevo la primera vez que llegaba a Buenos Aires, entre temores y esperanza. (p. 255)

A pesar de la incertidumbre, la marcha de los “nuevos inmigrantes” hacia la capital es triunfal, orgullosa. Recuerda la pintura *Quarto Stato* (1901) de Pellizza da Volpedo, un movimiento sordo y regular de proletarios hacia un futuro desconocido pero luminoso, que deja atrás el ocaso de años de opresión. Tanto en la pintura, como en la escena final de la novela, la “masa” que avanza no es inerte y, sobre todo, es ineluctable, en continuo movimiento, porque el *pantarei* del “interior” sabe que en la ciudad, en las *Villas Miserias*, encuentra el Reino de la Salvación, donde se realizan comunión y hermandad, donde se componen nuevos núcleos familiares o se vuelven a juntar los que el hambre separó, donde se adquiere una identidad y un valor gracias a los otros.

Entre neorrealismo y socialismo utópico-cristiano, la novela coral de Bernardo Verbitsky redime definitivamente a los *cabecitas negras*, y con ellos a todos los “chivos expiatorios” de cada época, porque los hace protagonistas activos, conscientes de su propio papel y lugar en la sociedad: son el “interior” que pulsa y regula la cotidianidad de la capital, a pesar de vivir en el “exterior”.

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad
Notas. Reseñas
iberoamericanas**

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:** Nº 42: Novas etnicidades no Brasil: Quilombolas e índios emergentes. Nº 43: Artículos y contribuciones diversas. Nº 44: Latin America on Screen. Nº 45: Urban Studies in/on Latin America in the 21 st Century: Current State of Play and Future Perspectives.

Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

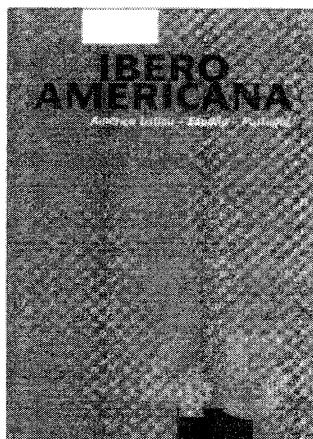
€ 45 Particulares

€ 40 Estudiantes

Número individual

€ 20

(gastos de envío no incluidos)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 -- E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - **VERVUERT** Verlagsgesellschaft, Elisabethenstr. 3-9 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com - www.ibero-americana.net

NORME REDAZIONALI

- 1 - Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico oltre che in copia cartacea. I **saggi** non devono superare le 30.000 battute, le **note** le 15.000 battute, le **recensioni** le 6.000 battute.
- 2 - Il nome dell'autore (centrato) e il titolo precedono i **saggi** e le **note** e vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera all'interno del titolo va in corsivo (es.: LA MUJER EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES).
- 3 - All'interno del testo (saggio, nota, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette doppie basse o caporali « » con punteggiatura fuori delle virgolette. Le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 battute, senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo. Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: La *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
- 4 - Frasi o parole non riportate nel testo delle citazioni vanno indicati con tre punti tra parentesi quadre [...]. L'intervento dell'autore nell'ambito di una citazione si segna con parentesi quadre [] (es.: La madre [di Giovanni] non era presente).
- 5 - Le note e le citazioni bibliografiche vanno a piè di pagina. Nelle **recensioni** non sono ammesse note e citazioni bibliografiche a piè di pagina.
- 6 - Nelle citazioni bibliografiche per i libri indicare cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) (es.: TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni editore, 1985, p. 42). Per libro e articolo già citati in note anteriori va espresso il cognome e l'iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto, *cit.*, numero della/e pagina/e di riferimento. Se le opere di uno stesso autore sono più di una, si cita il titolo in corsivo in forma abbreviata accompagnato da puntini di sospensione, seguito da *cit.* in tondo e il numero della pagina di riferimento (es.: TAVANI, G., *Asturias...*, *cit.*, p. 81). Nel caso di immediata citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina. Nel caso di immediata citazione

di uno stesso autore ma di opera diversa si usa **ID.** in maiuscoletto seguito dal titolo dell'opera secondo le indicazioni precedentemente enunciate. (es. TAVANI, G., *Asturias ...* / **ID.**, *Codici, medici...*)

- 7 - Per atti, volumi miscellanei, opere collettive vanno indicati con cognome/i, iniziale/i del/i nome/i del curatore/i in maiuscoletto seguiti da (a cura di) il titolo e le indicazioni date al punto 6. In presenza di due o più autori o curatori i cognomi vanno divisi da trattino (-). (es.: BELLINI, G. – PERASSI, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*, Roma, Bulzoni editore, 1999).
- 8 - Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno separati da virgole (es.: *Rassegna Iberistica*, 92, 2010)
- 9 - Titoli di articoli, saggi, capitoli, racconti, poesie tratti da opere collettive o riviste vanno in corsivo seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera o alla rivista seguendo le indicazioni date precedentemente. Indicare il cognome e iniziale del nome in maiuscoletto dell'autore dell'articolo, saggio, ecc. e del/i curatore/i dell'opera collettiva (es.: TAVANI, G., *Codici, medici, ricette* in BELLINI, G. – PERASSI, E., *Para el amigo sincero*, Roma Bulzoni editore, 1999 pp. 293-301; CICERI, M., *Tradurre l'indicibile. La poesia di San Juan de la Cruz* in *Rassegna Iberistica*, 92, 2010, pp. 19-30).

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
presso la Tipolitografia C.S.R. – Centro Stampa e Riproduzione
00158 ROMA – Via di Pietralata, 157 – Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

OMAGGIO A MARCELLA CICERI, DONATELLA FERRO E PAOLA MILDONIAN

GIUSEPPE BELLINI

INTRODUZIONE - UN OMAGGIO MERITATO

ENRIC BOU

54045. ATZAR I TRAMVIES EN LA MODERNITAT

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

SISTEMA MÍTICO Y PROYECTO REVOLUCIONARIO: *QUETZALCOATL* DE ERNESTO CARDENAL

FLAVIO FIORANI

BORGES: IL CENTRO E I MARGINI

RENÉ J. LENARDUZZI

EL OPERADOR *AHÍ* EN EL SISTEMA DE LA LENGUA Y EN EL DISCURSO

ELIDE PITTARELLO

CON GLI OCCHI DI LORCA, BUÑUEL E DALÍ

MARCO PRESOTTO

OVILLEJOS CERVANTINI NELLA TRADIZIONE TEATRALE DI *LA ILUSTRE FREGONA*

SUSANNA REGAZZONI

LA DIÁSPORA DE LOS ITALIANOS EN EL VIAJE A ARGENTINA.

EL MAR QUE NOS TRAJÓ DE GRISELDA GAMBARO

PATRIZIO RIGOBON

FEDERALISMO E LETTERATURA IN FRANCISCO MARÍA TUBINO

FEDERICA ROCCO

VIAGGIO TRA LE SOLITUDINI CARTACEO-VIRTUALI: IL ROMANZO IN FORMA DI DIARIO
NELLA NARRATIVA ARGENTINA FEMMINILE DEL XXI SECOLO

EUGENIA SAINZ

PARTÍCULAS DISCURSIVAS, SIGNIFICADO METALINGÜÍSTICO Y FOCO CONTRASTIVO:
ANÁLISIS DE LA LOCUCIÓN *NUNCA MEJOR DICHO*

ALESSANDRO SCARSELLA

IMMAGINAZIONI UMIDE E SECHE. NOTE SULL'USO METALINGUISTICO
DEL FANTASTICO IN UNAMUNO

SILVANA SERAFIN

RENÉE MÉNDEZ CAPOTE: UN VIAGGIO TRA I RICORDI DELL'INFANZIA

MANUEL SIMOES

OS "ROMANCES" NA POESIA DO NEO-REALISMO PORTUGUES

ELISA VIAN

"ENTRE TEMORES Y ESPERANZAS" *VILLA MISERIA TAMBIÉN ES AMÉRICA*
DE BERNARDO VERTBITSKY

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

Direttore scientifico

Marco Presotto

Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Enric Bou, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi, Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Marco Presotto, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. Simões, Patrizia Spinato

Comitato scientifico

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana - Casa de las Américas), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires), Alfons Knauth (Bochum Universität), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano), Fernando J. B. Martinho (Universidade de Lisboa), Antoni Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid), Joan Ramon Resina (Stanford University), Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

Coordinatrice

Donatella Ferro

Rassegna Iberistica, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico. Ogni fascicolo si apre con saggi e note. La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato di Redazione. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico.

Rassegna Iberistica è presente in MLA Directory of Periodicals.

Pubblicazione finanziata dal

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

Redazione

Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo - Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia

e.mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-721-4

Copyright © 2012 Bulzoni Editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355