

RASSEGNA IBERISTICA

99-100

Ottobre 2013

RENÉ J. LENARDUZZI

Valores y usos del operador «no más» en algunas variedades del español de América p. 5

ROBERT PATRICK NEWCOMB

A Case of Partial Recognition: Reassessing the Influence of Hegel on Miguel de Unamuno..... p. 19

ALESSANDRO MISTRORIGO

«Dos vidas»: aproximación a «Diálogos del conocimiento» de Vicente Aleixandre... p. 39

ANDRÉS SORIA OLMEDO

Claudio Guillén y las artes visuales..... p. 51

VICENTE CERVERA SALINAS

El numen del amor dantesco en la filosofía poética de Santayana p. 59

VERONICA ORAZI

Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il «Boris Godunov» de La Fura dels Baus p. 73

BARBARA GRECO

«Degustación de Titus Andrónicus»: La Fura dels Baus rewrites Shakespeare..... p. 87

LUDOVICA PALADINI

Dramaturgia chilena post golpe: voces disidentes en busca de la identidad nacional p. 97

GLORIA JULIETA ZARCO

El testimonio de la (im)posible transmisión de la experiencia: «La noche de los lápices» de Olivera y «Crónica de una fuga» de Caetano p. 111

ADRIANA ASTUTTI

Revista «Babel»: polémicas veladas y mercado p. 129

BULZONI EDITORE

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

Repoblar el recuerdo: fracturas temporales en «Arrecife» de Juan Villoro p. 141

PEDRO MEIRA MONTEIRO

Desfazendo gênero: Sérgio Buarque de Holanda, entre poesia e história p. 157

RECENSIONI: F. San Vicente – M. L. Calero Vaquera, *Discurso de género y didáctica. Relato de una inquietud* (A. Freixas Farré) p. 167.

J. Gracia – D. Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010 in Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, vol. VII (E. Di Pastena) p. 171; J. M. Pozuelo Yvancos, *Las ideas literarias (1214-2010) in Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, vol. VIII (E. Sullà) p. 174; A. Prosperi, *Il seme dell'intolleranza. Ebrei, eretici, selvaggi: Granada 1492* (M. Cicceri) p. 176; *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Secoli XVII-XIX* (V. Orazi) p. 179; Lope de Vega, *Comedias. Parte XI* (D. Crivellari) p. 181; A. Sastre, *Il bavaglio* (V. Orazi) p. 184.

J. C. Moya (edited by), *The Oxford Handbook of Latin American History* (M. Rabá) p. 189; J. C. Rovira – E. Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* (G. Bellini) p. 190; T. Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana* (G. Bellini) p. 192; *Latin American Theatre Review, 46-1(2012)* (P. Spinato Bruschi) p. 193; E. Jossa, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (S. Serafini) p. 194; J. C. González Boixo, *Letras virreinales de los siglos XVI y XVII* (G. Bellini) p. 196; L. El Jaber, *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)* (M. J. Benites) p. 197; A. M. Cerrella, *Malinche. La aquila, il serpente e la farfalla* (R. Luque) p. 199; J. Podlubne, *Escritores de «Sur». Los inicios literarios de José Bianco Y Silvina Ocampo* (N. Biancotto) p. 201; C. Macías Villalobos – G. Fernández Ariza (eds.), *El silencio y la palabra. Estudios sobre «La ciudad y los perros» de Mario Vargas Llosa* (A. Caracuel Barrientos) p. 203; S. Chejfec, *Lenta biografía / Mis dos mundos / La experiencia dramática* (A. Hanke-Schaefer) p. 207; C. Alegría, *Alterità* (P. Spinato Bruschi) p. 210; B. D'Angelo, *A/R* (S. Serafini) p. 211; L. Pariani, *Il piatto dell'angelo* (A. Malvestio) p. 213.

L. Nóbrega, *Quero ser o que passa: a poesia de Lêdo Ivo* (M. G. Simões) p. 215.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 217

Quest'anno RASSEGNA IBERISTICA ha compiuto trentacinque anni. Fondata nel gennaio del 1978 per volere di Franco Meregalli e Giuseppe Bellini il quale per molti anni appoggiò anche finanziariamente l'iniziativa, RASSEGNA IBERISTICA è cresciuta e si è diffusa grazie all'aiuto e all'amicizia di Mario e Ivana Bulzoni ai quali va il nostro affettuoso ricordo.

Il numero 99-100 corona un ciclo e segna un congedo. Nell'ambito dell'organizzazione voluta dagli organi di governo di Ca' Foscari RASSEGNA IBERISTICA lascia l'editore Bulzoni per divenire rivista on-line prodotta da EDIZIONI CA' FOSCARI.

La Redazione e tutti i collaboratori ringraziano la casa editrice Bulzoni per la preziosa collaborazione, la professionalità e la costante disponibilità con cui ha accompagnato la crescita della rivista contribuendo al riconoscimento nazionale e internazionale della sua specificità scientifica. La Redazione s'impegna a mantenere le caratteristiche di qualità anche nel nuovo ciclo.

I numeri arretrati (1-100) continueranno ad essere amministrati dall'editore Bulzoni.

VALORES Y USOS DEL OPERADOR *NO MÁS* EN ALGUNAS VARIEDADES DEL ESPAÑOL DE AMÉRICA

1. *Introducción*

1.1. *Nomás palabra compuesta*

En ciertas variedades coloquiales del español de América es frecuente la expresión *no más*, muchas veces escrita en forma soldada: *nomás*; su uso está bastante extendido especialmente en el habla mexicana y rioplatense¹, y la narrativa de ambos países presenta innumerables ejemplos². Este uso también se conoce en España donde, en cambio, no presenta un alto índice de frecuencia y se escriben los dos términos por separado: *no más*. La norma de prestigio acepta las dos formas, la soldada y la disjunta, lo cual no resulta extraño, dado que es abundante la lista de partículas formadas por composición que la ortografía académica admite en ambas formas, escribiendo sus componentes unidos o separados³.

Como ya ha sido señalado, en el español de América el uso de *no más* es mucho más frecuente que en la variedad peninsular; en segundo lugar, cabe notar que si el uso americano de *nomás* presenta en muchos casos un significado análogo al que tiene el *no más* en las estructuras pseudocomparativas restrictivas⁴, equivalente a *solo*, *solamente*, en muchísimos otros, el tér-

¹ Aunque este uso se encuentra bastante extendido en las distintas comunidades hispanohablantes de América, en el presente trabajo se ha preferido concentrarse en las variedades del español de México y de la región rioplatense donde se advierte un alto índice de uso de este operador.

² También en el género lírico se encuentra esta expresión; como ejemplo basten dos textos clásicos de la literatura Hispanoamericana: Yo soy aquel, de Rubén Darío ("Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana") y Tuércele el cuello al cisne de Enrique González Martínez ("él pascas su gracia no más, pero no siente/ el alma de las cosas ni la voz del paisaje")

³ Se hace referencia a formas como: asimismo /así mismo, enseguida/ en seguida, entre tanto / entretanto, etc.

⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, C., "Los cuantificadores. Clases de cuantificadores y estructuras cuantificativas", en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999; pp. 1025- 1128.

mino con las dos expresiones soldadas ha producido significados y usos distintos y originales. Si se piensa en la complejidad de temas gramaticales como el de la negación, presente en la partícula *no*; la cuantificación, y la presuposición, representados por la partícula *más*, no resulta extraño que la palabra compuesta *nomás* haya dado lugar a otros usos y valores diversos de los del adverbio *solo* o su equivalente *solamente*, y que muchos de ellos hayan asumido un significado procedimental⁵.

Un ejemplo de lo que se acaba de decir lo constituye el hecho de que en el español estándar una oración comparativa como:

*Elena no tiene más hermanas que Luisa*⁶

puede interpretarse de dos modos posibles, uno de tipo comparativo, parafraseable como: 'No es cierto que Elena tenga más hermanas de las que tiene Luisa'; y otro de tipo restrictivo que se puede parafrasear como: 'Elena solo tiene una hermana, Luisa'. En el primer caso el *no...más* constituye una estructura comparativa; en el segundo, es una fórmula de tipo restrictivo. Motivos de tipo pragmático son los que desambiguan los dos posibles significados de esta oración dando lugar a una u otra interpretación.

1.2. *Nomás como categoría gramatical*

Aplicando la taxonomía que la gramática tradicional ha dado de las clases de palabras, es posible incluir este operador *nomás* dentro de la clase de los **adverbios** ya que, por un lado, se forma de la unión de dos adverbios *no* + *más*⁷; por otro, morfológicamente no presenta flexiones y, en tercer lugar, sintácticamente se inserta dentro del sintagma o de la estructura oracional, como así también en la periferia de esta última; grosso modo todas éstas son

⁵ Existen otras construcciones formadas con *más* precedido de activador negativo como *nada más* o *sin más* que en algunas variedades del español de América se usan con valores muy parecidos a los de *nomás*

⁶ Los ejemplos de este trabajo son de distinta proveniencia, la ausencia de sigla o referencia indica que se trata de enunciados creados ad hoc y controlados con hablantes nativos. Las siglas indican el autor del fragmento citado: AL: Antonio Lussich; DM: Dante Medina; EE: Enrique Espínosa; FB: Olga Fernández Latour de Botas; GD: Godofredo Daireaux; GG: Guillermo Giménez; JC: Julio Cortázar; JI: Jorge Ibargüengoitia; JR: Juan Rulfo. Los asteriscos indican ejemplos tomados de la red de junio a noviembre de 2008: *) indica los ejemplos tomados de <http://www.corpusdelespanol.org/> de la Brigham Young University, corpus creado por Mark Davies; **) indica los ejemplos tomados de <http://www.cervantesvirtual.com> a través de Portal de la Academia Argentina de Letras; ***) señala ejemplos tomados de la red en diversos sitios a través del buscador Google. Las citas de J. Rulfo están tomadas de *Pedro Páramo*, México, FCE, 1969; los números se refieren a las páginas de esta edición donde se encuentran los ejemplos citados.

⁷ En realidad, *más*, categorialmente se considera perteneciente a la clase semántica de los cuantificadores; según la taxonomía tradicional puede ser, según el contexto, adverbio, adjetivo indefinido o pronombre.

características de gran parte de los adverbios tradicionalmente reconocidos como tales⁸.

Desde la perspectiva del discurso, *nomás* puede considerarse como una ‘partícula del discurso’ ya que reúne las características que Briz atribuye a esta categoría en la *Introducción* a su conocido diccionario de partículas presente en la red. En efecto, según se describe en aquel trabajo, este operador, como veremos a continuación, guía la interpretación del discurso, posee más valor procedimental que conceptual, y su función o funciones se manifiestan principalmente en la interacción discursiva.

2. *Nomás: distintos usos y sus respectivos significados*

Se pasará a continuación a describir los varios valores y usos que posee el operador *nomás* en las variantes americanas de la lengua española. En primer lugar, serán descritos algunos usos de esta partícula como foco de un elemento dentro del enunciado; se presentarán a continuación otros usos donde el operador asume rasgos temporales; en tercer lugar se describirán enunciados donde *nomás* aparece relacionado con la cortesía verbal y, para terminar, se señalarán ejemplos donde el operador solo se presenta como un enunciado.

2.1. *Nomás* adverbio focalizador

2.1.1. Focalizador exclusivo o presuposicional

Como ya ha sido anticipado, los valores del *nomás* en el español de América derivan de la negación y de los significados aditivo y comparativo del operador *más*, por consiguiente, es equivalente en la mayoría de los casos al del adverbio *solo*, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

¿Cómo dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? La capitana, señor.

*Una plaga que **nomás** espera que se vaya la gente para invadir las casas.* (JR.p.12)

*Una plaga que **solo** espera que se vaya la gente para invadir las casas*

*(...) yo no he tenido muchos novios fíjate **nomás** uno* (DM*)

*yo no he tenido muchos novios fíjate **solo** uno*

⁸ Además, como se verá más adelante, es posible encontrar este operador formando parte de la categoría de las conjunciones subordinantes, confirmando las afinidades que la gramática ha encontrado siempre entre adverbio y conjunción.

Si bien, en términos generales, los significados de *no más* y *nomás* pueden ser análogos al del adverbio *solo*, la estructura sintáctica de las construcciones con la forma *soldado* o la forma *disjunta* son diferentes. En la construcción:

Déme cinco, no más

Existe una estructura comparativa⁹ y, por consiguiente, hay una elisión del núcleo verbal y del complemento del operador *más*:

Déme cinco, no[me dé] más [de cinco].

En cambio, en:

Déme cinco nomás

La ausencia de pausa y el “nomás” como único operador obligan a interpretar de manera diversa la estructura ya que no se puede sobreentender una estructura comparativa. La negación y el cuantificador al soldarse se han lexicalizado convirtiéndose en un foco con significado procedimental restrictivo que es propio de *solo/solamente*¹⁰.

De acuerdo con lo afirmado hasta aquí, *nomás* puede ser incluido dentro de los llamados adverbios ‘focalizadores’ y dentro de éstos, entre los ‘exclusivos’ siguiendo la clasificación aportada por Kovacci¹¹. Por su parte, Sánchez López habla de cuantificadores ‘focales o presuposicionales’ diciendo que “son adverbios que inducen la interpretación cuantitativa del elemento al que modifican por implicación de existencia (o inexistencia) de otros elementos ...[lo que] no se deduce de la propia oración en que aparece el cuantificador, sino de la presuposición que implica”¹²; de allí la denominación de ‘presuposicionales’ a la que recurre esta autora.

⁹ Es relevante la pausa indicada por la coma para poder obtener la interpretación comparativa.

¹⁰ Además, resulta gramaticalmente aceptable una construcción como: *Nomás déme cinco, no más*, que se interpreta como: *Solo déme cinco, no (me dé) más (que cinco)*, y donde comparecen las dos formas, lo que demuestra que no se trata de un solo operador con dos formas ortográficas aceptadas por la norma escrita, sino de dos operadores diversos. O en este otro ejemplo de Kany, citado por SÁNCHEZ LÓPEZ, (“La negación”, en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*”, Madrid, Espasa Calpe; 1999, pp. 2561-2634): “*Antes los señores casados bailaban con las muchachas y con las demás señoras, no no más con sus mujeres*” p. 2585. Aunque la expresión que estamos analizando aparece en este ejemplo en su forma ortográfica separada, la función focal es evidente.

¹¹ Los adverbios focalizadores según Kovacci pueden clasificarse en exclusivos, inclusivos, identificadores y particularizadores (KOVACCI, O., “El adverbio” en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp 705-785.)

¹² SÁNCHEZ LÓPEZ, op. cit., p.1105

Para ilustrar esto último, obsérvese el siguiente ejemplo:

(...) *yo no he tenido muchos novios fíjate nomás uno* (DM*)

el “no tener muchos novios” permitiría suponer que ha tenido dos o tres; pero el *nomás* excluye esa posibilidad focalizando la información de que se trata de uno solo.

Este tipo de operadores, por otro lado, cuando el elemento al cual modifican puede ser interpretado dentro de una escala, entra a formar parte de los operadores argumentativos e indican que dentro de esa escala el elemento señalado ocupa la posición más baja¹³; de ahí la inadecuación y el efecto irónico que se desprende de un enunciado como:

Yo no he tenido muchos novios fíjate nomás veinticuatro

Esta propiedad permite ubicar este operador tanto dentro de la gramática oracional como de la gramática del discurso dado que, como se acaba de decir, además de formar parte de la estructura de la predicación, está relacionado con una categoría propia del discurso como es la argumentación.

2.1.2. Focalizador de adverbios deícticos de lugar

Pese a todo, no siempre la focalización de *nomás* equivale al adverbio restrictivo *solo*; su combinatoria con adverbios deícticos de lugar da como resultado una focalización con valor de tipo identificativo, equivalente al operador *mismo*:

(...) *abí nomás el de Venosa los apuñaleó en persona.* (JC*)

ahí **mismo** el de Venosa los apuñaleó en persona.

Abí nomás me descargó una embestida a lo toro (AL*)

Ahí **mismo** se descargó una embestida a lo toro

2.1.3. Focalizador del adverbio de modo *así*

Resulta interesante también la combinación de este focalizador con el adverbio pronominal de modo *así*, deíctico opaco que da lugar a interpretar diversos sentidos según el contexto del enunciado, lo cual, a su vez, produce efectos perlocutivos distintos. Se analizarán tres casos tomados de autores y hablantes hispanoamericanos; el primero está tomado de Cortázar y se advierte un significado análogo a “(tan) fácilmente”¹⁴:

¹³ SÁNCHEZ LÓPEZ, op. cit., p.1108

¹⁴ El cuantificador comparativo *tan* pone de relieve un valor comparativo en la construcción, derivado posiblemente del rasgo comparativo presente en el cuantificador *más*.

*Y eso no se cambia **así nomás**, técnica aparte. (JC*)*
*Y eso no se cambia (**tan**) **fácilmente**, técnica aparte.*

Otro caso particular lo constituye la expresión *así nomás* para referirse a una circunstancia o situación o a un comportamiento o modo de hacer las cosas; en tal caso, la expresión equivale a “más o menos” o “regular”:

¿Y Ud., cómo se siente hoy?
Así nomás.

- *Este trabajo está hecho **así nomás**, sin grandes pretensiones.*

Por último, en el siguiente ejemplo del mexicano Ibargüengoitia, en cambio, *así nomás* realiza una orden negativa, equivalente a “basta”, “ya es suficiente”:

(ella) Fue a donde yo estaba -yo llevaba la toalla mojada en la mano- y tomándome en sus brazos me dio el beso técnicamente más perfecto que me han dado en mi vida. Solté la toalla y traté de quitarle la bata. Tenía el cuerpo muy agradable al tacto, pero se defendió con decisión y energía inesperadas, se separó de mí con un empujón y me dijo:

- ***Así nomás.***

Salió del cuarto. Yo, sin entender bien todavía lo que había pasado, fui a pararme frente al tocador de las cuatras y me miré en el espejo. (JI)*

La escena es suficientemente elocuente para entender el valor perlocutivo del enunciado del personaje femenino; *así nomás* equivale allí, como se ha dicho, a un *basta*; término exhortativo negativo que pone fin drásticamente a la situación creada por el inesperado beso.

En los tres casos el valor de *así* es el que permite los diversos sentidos y valores perlocutivos de los enunciados; en efecto, se trata de un adverbio pronominal de modo¹⁵ o adverbio demostrativo de modo¹⁶ que identifica maneras o modos ya sea apoyándose en un gesto, como sucede en el ejemplo de Ibargüengoitia donde se menciona un empujón; ya sea de manera simbólica, indicando acciones, estados de cosas o atribuciones, como sucede con los otros dos ejemplos¹⁷ en los que el operador *nomás* añade valor restrictivo, negativo, al significado aludido por el adverbio *así*. Es de notar que

¹⁵ KOVACCI, op. cit., p. 733.

¹⁶ EGUREN, L., “Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas” en BOSQUE, I. y DEMONTE, V. *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 929-972.

¹⁷ Se podría considerar, sin embargo, que las construcciones con *así nomás* con los significados de ‘tan fácilmente’ y ‘más o menos’ quizá sean unidades fraseológicas de la variedad americana; se prefiere dejar abierta la cuestión porque escapa a los propósitos de este trabajo.

en estos casos el significado restrictivo del operador activa también una escala presupuesta en la que los demás valores quedan excluidos; una escala léxica en los dos primeros ejemplos: fácil/difícil; bien/regular/mal, respectivamente; una escala pragmática en el último (es decir, basada en nuestro conocimiento del mundo): quitar la bata sería el primer valor de una escala pragmática aditiva de acciones que llevarían a un encuentro sexual¹⁸.

2.2. Valores temporales

2.2.1. Usos particulares del adverbio *más* en algunas variedades hispanoamericanas

Antes de pasar a analizar los diferentes valores de *nomás* se considera oportuno describir algunas divergencias en los usos de *más* en el español de América que con alta probabilidad están relacionados con el origen de estos nuevos valores del vocablo compuesto por la negación seguida de cuantificador. En efecto, el adverbio *más* en el español de América ha asumido algunos usos que no registra el español peninsular, produciendo una serie de locuciones típicas de la variedad diatópica atlántica. El principal contraste consiste en que, mientras que en el español peninsular la partícula *más* tiene siempre valor comparativo o aditivo y, por consiguiente, su presencia supone la referencia a dos elementos explícitos, o a uno explícito y otro implícito; en algunas variedades del español americano se verifican otros usos y, como se verá, asume en muchos contextos valor temporal. Así se puede advertir en los siguientes casos:

- a) Acompañando a un verbo precedido de negación alude a la interrupción del estado, proceso o acción referido por el verbo, y es equivalente a *ya no* o las perífrasis *dejar de* + infinitivo o *no volver a* + infinitivo:

No vive más aquí. = *Ya no vive aquí.*

No llueve más = *Ha dejado de llover*

No ha llovido más desde el mes pasado = *No ha vuelto a llover desde el mes pasado.*

- b) Son expresiones con valor temporal muy corrientes, incluso en registro prestigioso: *de aquí/abí en más* y *de ahora en más*. Se trata de expresiones equivalentes a *de aquí/abí en adelante*; *de ahora en adelante*, y que ya son corrientes dentro de textos tanto escritos como orales de la variedad prestigiosa en el español del Cono Sur.

¹⁸ Tengo que agradecer a mi colega Eugenia Sáinz esta observación sobre las escalas pragmáticas presupuestas en la focalización del adverbio *así*.

- c) Una alteración en el orden estándar de los constituyentes cuando el *más* va acompañado por términos de polaridad negativa como *nada*, *nunca*, etc.:

No quiero más nada

No se oía más nada

2.2.2. Valor temporal aspectual

Según lo que se acaba de exponer, el operador *más* en Hispanoamérica no es sólo un cuantificador comparativo, sino que en sintagmas verbales con activadores negativos designa la interrupción de la acción, estado o proceso referido por el lexema verbal; en otros casos permite también interpretar una continuidad temporal como en algunas expresiones ya muy arraigadas: *de aquí en más*, *de ahora en más*, etc. Es por eso que no resultan extraños otros valores y usos de *nomás* en el español de América que están relacionados con la designación temporal.

A propósito, cabe señalar un uso de *nomás* con valor aspectual vinculado con la categoría discursiva de la modalidad. Un ejemplo de esto se halla en el siguiente enunciado:

*Y se ha largado a llover **nomás***

el focalizador pone de manifiesto una presuposición por parte del emisor, es decir, una precedente sospecha o temor de que pudiera llover y la confirmación de esa sospecha. Existe en esta expresión un efecto bastante parecido al del adverbio *ya* que marca “implícitamente un contraste entre el intervalo temporal denotado por el verbo al que modifica y otro intervalo previo en el que podía suceder o no el evento denotado por dicho verbo” (p. 2602)¹⁹. Si se comparan los próximos tres enunciados: el primero sin complemento adverbial, el segundo con *ya* y el tercero con *nomás*, se advierte la similitud y la diferencia entre ellos:

Ø Se ha largado a llover.

***Ya** se ha largado a llover.*

*Se ha largado a llover **nomás**.*

En el primer enunciado se asevera sólo que se ha verificado el fenómeno meteorológico aludido; en los otros dos, se presupone una expectación previa: con *ya* el enunciado se limita a lo aspectual temporal, añadiendo el pre-

¹⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, C., “La negación”, en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe; 1999, pp. 2561-2634.

supuesto de que había una expectativa, sin poner de relieve ninguna valoración por parte del emisor; con *nomás*, en cambio, se pone de manifiesto el temor o el deseo por parte del hablante de que lloviera. En efecto, el *nomás*, además de la connotación de expectativa, posee valor modal, marcando una expectativa positiva o negativa que se infiere del contexto, algo que el emisor sospechaba que iba a suceder y que lo involucraba emotivamente. En pocas palabras, con *ya* el enunciado se limita a lo temporal, con *nomás* se añade a lo temporal un valor modal expresivo, emotivo.

2.2.3. *Nomás* nexo temporal

Un caso interesante de señalar es el que se presenta a continuación, en el que el operador *nomás* antecede a la conjunción subordinante *que*, como se ejemplifica en este fragmento de Ibargüengoitia:

*Ibamos a escondernos la Chamuca y yo **nomás que** tuviéramos dinero.*
(JI*)

En este contexto *nomás que* resulta equivalente a las conjunciones temporales de anterioridad inmediata como “apenas”, “en cuanto” “tan pronto como” o a un simple “cuando”²⁰:

*Ibamos a escondernos la Chamuca y yo **cuando/apenas/en cuanto** tuviéramos dinero.*

Desde luego, con *cuando* la connotación temporal de inmediatez no se explicita; de todas maneras se trata de otro contexto en que *nomás* permite interpretaciones temporales.

2.3. *Nomás* como marca de cortesía o (des)cortesía

Otro contexto interesante de analizar, y de alto índice de uso en el español de América, es el de *nomás* cuando modifica a verbos en imperativo. En todos los casos se manifiesta la focalización, pero es interesante ver, desde un punto de vista pragmático, los diferentes efectos perlocutivos que se logran según los contextos. Se puede decir que, *grosso modo*, estos usos de *nomás* están relacionados con la cortesía y en los casos de actos de cortesía positiva

²⁰ Cabría discernir aquí si se trata de una fusión entre *nomás* y *que*, dando lugar a una locución conjunción subordinante, o simplemente, de que el operador *nomás* focaliza toda la proposición *que tuviéramos dinero* entendida como subordinada sustantiva; se ha preferido, en cambio, dejar la respuesta para otra ocasión para no salir del margen de los propósitos de este trabajo.

el *nomás* la refuerza, adquiriendo un valor análogo al de expresiones como “sin problemas”, “sin reparos”, “sin miedo”²¹:

- Prosiga **nomás** amigo... (FB**)
- Vengan **nomás**, acérquense. (GD**)
- ... y pasen, **nomás**, sin cumplimientos (GD**)

En cambio, en el siguiente ejemplo de Rulfo, el uso de *nomás* está relacionado con la cortesía, pero en este caso ya no funciona como reforzador sino como mitigador, porque tratándose de un acto de pedido implica un coste para el receptor y un beneficio para el emisor:

... Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. **Nomás** déjanos la llave.
(JR.38)

Otro uso relacionado con la cortesía verbal es, en el español de México, el del operador *nomás* acompañando a marcadores de control de contacto como *mira*, *fíjate*, etc. :

¡Ay, Virgen Santísima!... ¡Mira **nomás** cómo te has puesto!... ¡Estás loco!... (Jl*)
Miren **nomás** –dijo Terencio– el borlote que se traen allá arriba. (JR. 33)

En enunciados exhortativos que realizan actos de aconsejar, recomendar hacer una cosa, etc., el operador, en cambio, añade matiz de desafío, polémica, provocación; en otras palabras, se interpreta como marca de (des)cortesía, como en los siguientes ejemplos:

- Sigue comiendo **nomás**...
- Haz **nomás** lo que te parezca...

²¹ En la variedad diatópica rioplatense es común la expresión *meta* derivada del imperativo del verbo *meter* y que ha dado lugar a expresiones como “*meta* + infinitivo”, “*meta* + sintagma nominal” con significado de insistencia más o menos análogo a “venga a”, “dale con”:

pero nosotros los riojanos meta fucón nomás. (JC*)
Y se pasaba los domingos meta guitarrear con los amigos

Como se ve en el ejemplo de Cortázar, es frecuente que estas expresiones vayan acompañadas por *nomás*; se ha lexicalizado también la expresión “*meta y ponga*” del registro coloquial informal la cual es casi imposible oír la sin la focalización del *nomás*. Otras frases hechas de la variante rioplatense suelen ir a menudo reforzadas por *nomás*, entre ellas la locución adverbial *derecho viejo* (directamente, sin dudar) y el cumplido *viejo y peludo* con el que se suele animar o congratular a una persona.

Chamullero viejo y peludo nomás (***)

Leguísamo viejo y peludo nomá! (***)

Tan mal estaba que fue hasta el museo y derecho viejo nomás se mandó para adentro. (***)

La naturaleza ilocutiva de estos enunciados queda evidenciada en su estructura inconclusa señalada, en los ejemplos escritos, por la presencia de los puntos suspensivos que permiten inferir una consecuencia negativa si no se sigue el consejo dado. En efecto, se trata de una estructura en cuya base se encierra una construcción consecutiva de cuantificación del tipo de *tan/tanto...que* donde la subordinada consecutiva queda sustituida por el tonema de suspensión²².

Otro uso particular de *nomás*, con estructura bastante parecida a estas últimas, pero con distinto efecto ilocutivo, es el que se encuentra en el título de una noticia periodística tomado de un diario de San Juan (Argentina). Anunciando los preparativos de una fiesta provincial, la “Fiesta del Sol”, amenazada por la lluvia; el título decía:

*Que llueva **nomás**, que igual sale el sol en plena noche*

Se trata de un enunciado exhortativo de *que* + verbo en subjuntivo en el que *nomás* implica una actitud de despreocupación por parte del emisor equivalente a la expresión “¡Qué importa que llueva!”. Éste es un enunciado con una estructura distinta a la consecutiva analizada anteriormente; en primer lugar, por la modalidad oracional: se trata, como ya se ha dicho, de una modalidad exhortativa, y permite catalizar un constituyente textual implícito ‘dejemos’ (*Dejemos que llueva nomás*) o ‘Qué importa’ (*Que importa que llueva*); mientras que las otras son oraciones en modalidad imperativa evidenciada, precisamente, por el modo imperativo del verbo (*sigue comiendo, baz lo que te parezca*, en los ejemplos citados arriba) y cuya subordinada consecutiva queda sustituida por el tonema de suspensión; en cambio, la subordinada en este último ejemplo, explícita, está encabezada por una conjunción *que* con claro valor causal, equivalente a *porque*, que se puede interpretar como causal de enunciación.

2.4. *Nomás* como único constituyente de enunciado

Además de estos diversos valores analizados hasta ahora, se ha relevado en el español de México el uso del operador *nomás* como único constituyente de enunciado. En efecto, en este fragmento de un cuento del mexicano Enrique Espinosa, aparece *nomás* una primera vez como aposición del adverbio *así*, con valor explicativo y, a continuación, aparece en el diálogo dos veces como único elemento del enunciado; reaparece otras dos veces más aún,

²² Nos referimos a expresiones como: *¡Me ha gustado tanto!*, *¡Comió tanto!*, etc. Ver: ÁLVAREZ, A. I., “Las construcciones consecutivas” en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 3739- 3804.

siempre entre pausas. Se trata de una secuencia dialogada en el que hablan dos personajes, un hombre y una mujer:

- *¿Y yo qué les digo a tus hermanos?*
- *Que se va a casar conmigo, aunque no sea cierto.*
- *Soy casado, sería un nuevo engaño Me-enredas-en-problemas a ti te parece muy fácil.*
- *Sí, decírselo así, **nomás**.*
- *¿**Nomás**?*
- ***Nomás**.*
-
- *Con que... ¿decírselo, así... **nomás**?*
- *Sí señor, **nomás**. (EE*)*

En el enunciado: - *Sí, decírselo así, **nomás***, la pausa que separa el adverbio de modo y el *nomás* indica claramente que no se trata de ninguno de los tres casos analizados más arriba en los que *nomás* focalizaba a *así*; la interpretación más plausible de la estructura es que *nomás* sea una aposición de *así* y esté precisando el significado del adverbio modal atribuyéndole el valor que tiene en otros contextos como “sin problemas”, “sin reparos”, “sin más (explicaciones)”. El operador *nomás* aparece, a continuación, como enunciado interrogativo primero y declarativo después. El enunciado interrogativo *¿Nomás?*, pertenece a ese grupo que Escandell Vidal²³ clasifica como “estructuras interrogativas no oracionales”; se trata de una pregunta eco que expresa la actitud del emisor ante las palabras de su interlocutor, actitud de sorpresa debida a la opinión temeraria que le aconseja hablar sin rodeos y mintiendo. Se trata, también, de una interrogativa total: exige una respuesta afirmativa o negativa. La respuesta, afirmativa, está dada por la repetición, otra vez, del *nomás*, en este caso en modalidad declarativa; los diferentes esquemas entonativos discriminan la modalidad de estos enunciados y, en consecuencia, su sentido. El estupor del personaje masculino lo lleva a repetir de nuevo la pregunta cuya respuesta vuelve a ser *nomás*. El significado del operador, sin embargo, sigue siendo siempre el mismo.

El uso de *nomás* como único constituyente de enunciado aparece también en este texto de Guillermo Giménez publicado en la revista *Sur*:

- ¿Por qué baila usted? -le pregunto lleno de curiosidad a uno de los danzantes de la Villa de Guadalupe.*
- Casi no me contesta.*

²³ ESCANDELL VIDAL, M.V. “Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos” en BOSQUE, I. y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999; pp. 3929-3992.

*-Nomás... -me dice entre dientes, encogiéndose de hombros.
Esa palabra nomás, que quiere decir «porque sí», y que en el fondo no
significa nada, para él quiere decir todo. Y con el mismo desdén con
que me responde, realiza todos sus actos; así, por nomás, se entrega al
amor, así, por nomás, le partirán el corazón de una cuchillada.(GG**)*

El comentario metalingüístico de Giménez es muy ilustrativo: en ese contexto la palabra *nomás* significa “porque sí”; pero en realidad está desemanatizada, vaciada de contenido léxico y conlleva sólo significación ocasional. En el fragmento final:

así, por nomás, se entrega al amor, así, por nomás, le partirán el corazón

llama la atención la construcción “por nomás”, donde *nomás* aparece en función de término de preposición y, en consecuencia, transportado a categoría nominal, sustantivado con significación afín a ‘capricho’, ‘ocurrencia’, ‘antojo’.

3. Conclusiones

Se han comentado a lo largo de este trabajo los diversos valores que asume la construcción *no más* o *nomás*, preferentemente esta última, en el uso de las variedades hispanoamericanas. La conjunción de los rasgos semánticos del operador negativo y de la doble interpretación del operador *más*, comparativa y aditiva, da lugar a una función focalizadora excluyente de la cual derivan una serie de significados procedimentales que se desprenden ya del contexto lingüístico del discurso, ya del contexto comunicativo. En líneas generales tales significados son, o bien de carácter restrictivo, muchas veces relacionados con una escala, o bien están relacionados con la categoría pragmática de la cortesía. Además, según se ha visto, la construcción se ha lexicalizado en algunos casos produciendo tanto unidades equivalentes a conjunciones subordinantes temporales; por último, se han descrito contextos donde *nomás* ha llegado a sustantivarse y a convertirse en elemento que de por sí puede constituir enunciado. En consecuencia, no resulta extraño que se haya soldado en la escritura, fenómeno que ha sido asumido no sólo por los usuarios de la lengua en general, sino además por escritores de reconocido prestigio, obteniendo así el reconocimiento de las instituciones que se ocupan de la normativa del español.

ROBERT PATRICK NEWCOMB
UC DAVIS

A CASE OF PARTIAL RECOGNITION:
REASSESSING THE INFLUENCE OF HEGEL
ON MIGUEL DE UNAMUNO

In a 1901 open letter to Federico Urales (*ne* Juan Montseny), editor of the Madrid-based *Revista Blanca*, Miguel de Unamuno (1864-1936), then in the early years of a long career as one of Spain's preeminent writers, thinkers, and educators, addressed the topic of his "principales influencias extranjeras," and wrote the following on the German philosopher G.W.F. Hegel: "Aprendí alemán en Hegel, en el estupendo Hegel, que ha sido uno de los pensadores que más honda huella han dejado en mí. Hoy mismo creo que el fondo de mi pensamiento es hegeliano." After listing "Hegel, Spencer, Schopenhauer, Carlyle, Leopardi, [y] Tolstoi" as his "mejores maestros," Unamuno, alluding to the Hegelian dialectic, notes: "Aprendí de mi maestro Hegel a buscar el fondo en que los contrarios se armonizan" (9: 817-18). Indeed, Unamuno's sizable body of philosophical, critical, and creative writing, which includes the studies *En torno al casticismo* (1902) and *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) as well as various experimental novels and innumerable poems, articles, and speeches, can be understood as an extended effort to "harmonize" forces he saw as constitutively opposed, yet dialectically interwoven. Throughout his career – which spanned a turbulent period in Spanish history, taking in the 1898 *desastre*, the Rivera dictatorship, the short-lived Second Republic, and the outbreak of civil war – Unamuno confronted the seemingly opposed forces of nationalism/cosmopolitanism, particularity/universality, and faith/reason, and struggled to resolve these through dialectical encounter. Despite his enthusiasm for paradox¹ and irony, Unamuno generally aimed in his writing at overcoming oppositions in favor of the affirmation of overarching, transcendent unities. As he explains in an 1895 essay: "Es preferible [...] seguir [el método] [...] de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha" (1: 784). Further, even as

¹ See Mermall (245-55), Olson (1-18), and Pope (171).

Unamuno evinced growing skepticism regarding Hegelian philosophy's totalizing pretensions, he continued to acknowledge Hegel's influence, wrote of his admiration for Hegel's contribution, and perhaps most significantly, consistently employed dialectical structures and confronted recognizably Hegelian problems (such as interpersonal recognition) in his writing.

Notwithstanding Unamuno's acknowledgement of Hegel's influence in his 1901 open letter² – an influence Unamuno underscored in numerous additional published references – scholars, even as they have acknowledged that Unamuno “read [Hegel] extensively” (Jurkevich 19),³ particularly as a young man,⁴ have consistently downplayed the tangible influence of the Jena philosopher on the Salamanca *catedrático*.⁵ Certain critics have even attacked the notion that Hegel, whom Unamuno reverentially termed “mi maestro” in the above-quoted letter, had anything more than a superficial impact,⁶ or have implied that at a certain point – for example, Unamuno's 1897 spiritual crisis or the outbreak of World War I, in which Unamuno took a strongly anti-German stance – he rejected Hegel altogether. These assertions of a decisive break are frequently coupled with declarations of Unamuno's strong affinity for Danish philosopher Søren Kierkegaard, as if to imply – falsely, in my view⁷ – that Hegel and Kierkegaard represent mutually exclusive philosophical influences. In reality, Unamuno was strongly impacted by both thinkers, and his intellectual relationships with Hegel and Kierkegaard were significantly more complex than is implied in the reductive, though popular, characterization of Unamuno as pro-Kierkegaard and anti-Hegel.

In this article I will argue against received critical opinion, proposing instead that Unamuno's relationship to Hegel is best understood, to adopt the language of Hegelianism, as a case of sustained, albeit partial recognition.⁸ In other words, I will contend first, that Hegel exerted a significant and verifiable

² See Ribas for an alternate reading of Unamuno's open letter to Urales.

³ See also Arroyo's dismissals of Unamuno's comment to Urales in the articles “Unamuno y Hegel,” and “Hacia el sistema de Unamuno.”

⁴ Unamuno mentions on several occasions that as a student he read Hegel's *Logic* in order to teach himself German. See Unamuno (1: 580; 4: 1127, 1423). Unamuno's extant personal library includes a German-language copy of this text. See Valdés and Valdés (112).

⁵ See, for example, Batchelor, Evans, Marías, Mora, París, and Vauthier.

⁶ See, for example, Blanco-Aguinaga in Barcia and Zeitlin (63), and Arroyo, “Unamuno y Hegel.” For a partial corrective, see Fiddian.

⁷ Blanco-Aguinaga (63) dates Unamuno's “rejection” of Hegel to around 1905 (63), while París (142) writes of a “distancing” (*se irá alejando*) from Hegel occurring in 1907-08. Morón Arroyo in “Unamuno y Hegel” (155) dates the break to 1914 and Unamuno's anti-German stance during World War I. For a cogent summary of the received view of Kierkegaard as anti-Hegelian, see Stewart (3-27).

⁸ My use of *recognition* is deliberately suggestive of Hegel's notion of *Anerkennung*, which following Williams (xi), I regard as a “general intersubjective structure and pattern of Hegel's concept of spirit.”

influence on Unamuno, one that is apparent both in Unamuno's references to Hegel and in his use of structures and concepts borrowed *from* Hegel. However – and this is my second point – this influence did not preclude Unamuno from questioning certain features of Hegel's system, particularly its aspiration toward a totalizing rationality, as captured in Hegel's famous maxim, “what is rational is real; and what is real is rational” (*Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig*) (*Philosophy* xxvii). In making my case for Hegel as a significant influence on Unamuno, I will first examine a selection of Unamuno's written references to Hegel, focusing particularly on his philosophical and essayistic writing. In the paper's second section I will analyze Hegelian structures and modes of argumentation at work in Unamuno's novels and poetry, looking primarily to Unamuno's discussion of mutually constitutive self-consciousness and to the mirror images he frequently employs to describe the process by which self-consciousness is achieved. I will conclude the article with a brief characterization of two of the major implications that follow from this reassessment of Hegel's influence on Unamuno.

I. Unamuno on Hegel: Philosophical Crumbs from the Hegelian Table

The earliest substantive reference to Hegel in Unamuno's work dates from 1895,⁹ from the article “La tradición eterna,” the first in a series that Unamuno would collect in the polemical volume *En torno al casticismo* (1902). In this volume, and in “La tradición eterna” specifically, Unamuno investigates the problem of *casticismo* – defined in this context as excessive, misplaced, or superficial valorization of purity in language, customs and tradition – as the “centro sobre que gira un torbellino de problemas que suscita el estado mental de nuestra patria” (1: 784). Further, as was typical of Spain's *Generación del 98* and the earlier Portuguese *Geração de 70*, Unamuno utilizes essayistic prose in attempting to reconcile the competing values of fealty to an “authentically” Spanish or peninsular culture and openness to “modern” ideas from Europe *más allá de los Pirineos*. As an apparent manifestation of Spanish *casticismo*, Unamuno discusses the dubious category of *ciencias españolas* (Spanish sciences), which would be categorically distinct from science *qua* science, and which would align immutable scientific principles to deeply rooted Spanish traditions and values. In considering the possible existence of *ciencias españolas*, Unamuno inserted himself into an ongoing debate con-

⁹ One earlier, passing reference to Hegel can be found in Unamuno's 1887 speech “Espíritu de la raza vasca,” in which he remarked: “Hay hombres que representan una raza: la germánica, que construye mundos con ideas, Hegel y Goethe.” See Unamuno (4: 155).

cerning the state of academic inquiry in Spain, touched off by an 1876 exchange between Gumersindo de Azcárate, who in his article “El Self Government y la monarquía doctrinaria” blamed a heavy-handed Spanish state for quashing scientific activity, and a young Marcelino Menéndez y Pelayo, who in response castigated those who would “estimar en poco el rico legado científico de nuestros padres, despreciar libros que jamás leyeron, oír con burlona sonrisa el nombre de *Filosofía española*” (4; author’s emphasis).¹⁰ Shifting the terrain of the argument away from questions of Spain’s intellectual vitality and the proper role of the state vis-à-vis scientific inquiry to the categorical validity of specifically “Spanish sciences,” Unamuno attempts – it is tempting to say in Hegelian fashion – to reconcile the universalist and particularist positions, arguing that while “Spanish sciences” cannot exist apart from science *qua* science, “la ciencia no se da nunca pura” (1: 788). In other words, Unamuno contends that science as practiced *is always* mediated by factors such as language, culture, and politics, and though its underlying principles remain constant, it manifests itself diversely (as *ciencias españolas*, for example) depending on context.¹¹ Unamuno’s attempt to reconcile universality and particularity, ideal forms and localized manifestations, immutable scientific principles and national cultural values, provides him with the opportunity to directly invoke Hegel:

¡Qué hermoso fué aquel gigantesco esfuerzo de Hegel, el último titán, para escalar el cielo! ¡Qué hermoso fue aquel trabajo hercúleo por encerrar el mundo todo en fórmulas vivas, por escribir el álgebra del universo! ¡Qué hermoso y qué fecundo! De las ruinas de aquella torre, aspiración a la ciencia absoluta, se han sacado cimientos para la ciencia positiva y sólida; de las migajas de la mesa hegeliana viven los que más la denigran. Comprendió que el mundo de la ciencia son formas enchufadas unas en otras, formas de formas y formas de estas formas en proceso incapables, y quiso levantarnos al cenit del cielo de nuestra razón y desde la forma suprema hacernos descender a la realidad, que iría purificándose y abriéndose a nuestros ojos, racionalizándose. Este sueño del Quijote de la filosofía ha dado alma a muchas almas, aunque le pasó lo que al barón de Münchhausen, que quería sacarse del pozo tirándose de las orejas (1: 789-80).¹²

¹⁰ Menéndez y Pelayo had unkind words for the proverbial “alemanesco doctor que refunde á Hegel” (5).

¹¹ Unamuno’s discussion of “science” versus “Spanish science” recalls Hegel’s discussion in the *Logic* (184-85) of matter (*Materie*) and form (*Form*). Unamuno makes additional, ironic reference to *ciencia española* in the “Appendix” to the 1934 edition of his novel *Amor y pedagogía*. See Unamuno (2: 427-28).

¹² See Ribas (118) for a divergent reading of this passage.

This passage is relevant for us in two respects. First, it suggests – contrary to critical consensus¹³ – that by 1895 Unamuno was already reading Kierkegaard, and that his understanding of Hegel may at this early point have been informed by the Danish thinker. Unamuno's phrase "migajas de la mesa hegeliana" seems to refer to the title of Kierkegaard's *Philosophiske smuler* (1844), which has alternately been translated to English as *Philosophical Fragments* and *Philosophical Crumbs*. Further, Unamuno's image in this passage of Hegel as "el último titán, para escalar el cielo" suggests a similar image from Kierkegaard's January 20, 1839 journal entry, which reads as follows: "Hegel is a Johannes Climacus" – incidentally the pseudonymous narrator of the *Philosophiske smuler*¹⁴ – "who does not storm the heavens as do the giants, by setting mountain upon mountain – but enters them by means of his syllogisms" (*Journals* 2: 209-10). If these resemblances are not sufficient to definitively affirm that Unamuno makes conscious reference to Kierkegaard in this passage,¹⁵ a comparison of the Spanish and Danish philosophers' positions on Hegel-as-titan is nonetheless revealing of both the commonalities and divergences to be observed between Unamuno and "el hermano Kierkegaard" on the question of Hegel.¹⁶ For Kierkegaard, Hegel misguidedly attempts to access divinity by means of the virtuoso logical leaps his system performs, which Kierkegaard derides elsewhere as "word-play and witticisms and evasions."¹⁷ This is in contrast to the example of St. John Climacus – or "John of the Ladder" – who like the titan of the Olympian metaphor, attempts a more direct route of ascent through his project of personal salvation. In contrast, Unamuno in "La tradición eterna" presents *Hegel himself* as "el último titán," the last thinker courageous enough to propose a comprehensive philosophical system, to figuratively raise humanity with him to the heavens, and to attempt to "encerrar el mundo todo en fórmulas vivas, por escribir el álgebra

¹³ Unamuno is said to have begun reading Kierkegaard in 1900, having taught himself Danish to do so. Unamuno's multivolume Danish-language edition of Kierkegaard's complete works, housed in Salamanca, was published between 1901-06. See Valdés and Valdés (xx, f.n. 7), and Evans (8-9, f.n. 2). The fact that Unamuno's text as quoted above dates from 1895 makes it plausible that Unamuno had read Kierkegaard, perhaps in translation or in fragmentary form, prior to learning Danish in 1900-01.

¹⁴ Climacus (c. 579-c. 649), a Byzantine monk, wrote *The Ladder of Divine Ascent*. Kierkegaard utilized him as "author" of his *Philosophical Fragments* (1843) and *Concluding Unscientific Postscript* (1846).

¹⁵ Unamuno's reference to the "tower" (*torre*) of Hegelian philosophy further recalls Kierkegaard's ironic language in the preface to his *Fear and Trembling* (1843): "I wish all good on the [Hegelian] System and on the Danish shareholders in that omnibus; for it will hardly become a tower" (43).

¹⁶ See Unamuno's reference to "el hermano Kierkegaard" from *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). See Unamuno (7: 175). For similar references to Kierkegaard, see Unamuno (4: 1129, 1272, 1423-24).

¹⁷ This is from an undated 1844 journal entry. See Kierkegaard (*Journals*, 2: 218).

del universo.” Further, Unamuno’s observation concerning “las migajas de la mesa hegeliana” demonstrates that even if Unamuno did not fully embrace Hegelianism (we will discuss some specific objections in the coming paragraphs), he nonetheless understood the necessary debt to Hegel of subsequent philosophy, including his own.¹⁸

Second, Unamuno’s discussion of Hegel in this passage includes a suggestive comparison to Don Quixote, Miguel de Cervantes’s mad knight-errant, whose symbolic resonance Unamuno insisted upon throughout his career, and whom Unamuno understood as an exemplar of heroic idealism and as an important cultural symbol for Spain.¹⁹ It is important in assessing Unamuno’s description of Hegel as the “Quijote de la filosofía” to understand that this association, perhaps despite appearances, is complementary: for Unamuno, Quixote is a hero to be revered, despite or even *because* of his madness,²⁰ which prevents him from reconciling his chivalric ideals with the limitations placed upon him by time and circumstance. Indeed, Quixote occupied an absolutely central place in Unamuno’s work – Unamuno devoted numerous texts, including his *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), to the knight-errant, once declared Cervantes’s novel as Spain’s “biblia nacional,” and defended a program of Spanish national self-examination and spiritual reform he termed *quijotismo espiritual*.²¹ Significantly, the Quixote Unamuno celebrates in his early texts like *En torno al casticismo* is presented in quite Hegelian terms, as a mediator between the particularity of Spain’s national life and the broader course of world history. In this sense, and bearing in mind Unamuno’s lifelong attention to problems of linguistic and cultural translation (he wrote, for example, of the “[d]esafío a cualquiera que traduzca a Hegel [...] en castel-

¹⁸ Kierkegaard, like Unamuno, recognized his debt to Hegel, writing in an 1845 journal entry: “I feel what for me at times is an enigmatical respect for Hegel; I have learned much from him, and I know very well that I can still learn much more from him when I return to him again” (2: 221). Unamuno and Kierkegaard’s positions dovetail with Portuguese philosopher-poet Antero de Quental, whom Unamuno read extensively, and who in an 1887 letter wrote the following on Hegel: “[É] certo que me seduziram as tendências grandiosas daquela estupenda síntese. Em todo o caso, o Hegelianismo foi o ponto de partida das minhas especulações filosóficas, e posso dizer que foi dentro dele que se deu a minha evolução intelectual” (OC 2: 834). In his *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Sec. XIX* (1890), Quental credits Hegel, along with Schelling, with consolidating the gains of Kantian philosophy, and offers that “[o] Hegelianismo tinha de ser a última grande explosão do dogmatismo na filosofia moderna [...] Se as ideias eram as do espírito moderno, a forma rigidamente sistemática que revestiam é que não era. Ao espírito moderno repugnam-lhe tais sistemas fechados e inflexíveis” (56).

¹⁹ Critics, referring to the Hegelian “knight of virtue” (*Ritter der Tugend*), have proposed Quixote as an implied reference in the *Phenomenology*. See Hegel, *Phenomenology* (231), and Speight (28-31).

²⁰ Unamuno writes of Quixote in his *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905): “Hizo en aras de su pueblo el más grande sacrificio: el de su juicio” (3: 68).

²¹ See Unamuno (7: 1191-1253).

lano”),²² Unamuno’s presentation of Hegel as the “Quijote de la filosofía” may be understood as an expression of a desire to render Hegel “Spanish,” that is, to adapt Hegelian universality to a specifically Spanish context. Similarly, Hegel asserted in 1805 that his purpose in authoring the forthcoming *Phenomenology of Spirit* (1807) was to “teach philosophy to speak German” (*Letters* 107). Turning to Cervantes’s novel, in “La tradición eterna” Unamuno describes the country gentleman Alonso Quijano’s tragicomic “sallies” across the Iberian Peninsula as Don Quixote as necessarily giving way to a deathbed return to sanity, in a potent enactment of dialectical encounter between seemingly irreconcilable terms (madness/sanity, faith/reason, national particularity/universal history). With Quijano’s simultaneous negation and incorporation of his alter ego, Quixote, these differences are effectively overcome, or sublated.²³ As Unamuno explains, this scene holds special significance for his turn-of-the-century Spanish readership: “[E]n el sublime final de su *Don Quijote* señala [Cervantes] a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno [...] [quien] de puro español llegó a una como renuncia de su españolismo, llegó al espíritu universal” (1: 791).²⁴ Unamuno argues on various occasions – and precisely counter to Kierkegaard’s reading of Cervantes’s novel²⁵ – that Quixote *must* die in order for the Spanish national spirit he incarnates, in being subsumed by universality, to live on in some form.²⁶ For Unamuno then, the “sueño del Quijote de la filosofía,” that is, Hegel’s project of articulating a universal philosophical system, becomes a flawed but ultimately laudable and productive (*fecundo*) effort to be continued and improved upon by Hegel’s successors, including Charles Darwin in the empirical sciences, Kierkegaard in metaphysics, and presumably Unamuno himself.

²² The extended quotation reads: “Desafío a cualquiera a que traduzca a Hegel o a Schleiermacher en castellano correcto y limpio, sin desfigurar el pensamiento traducido ni matar su matiz propio; a que traduzca algo más que el seco esquematismo de sus doctrinas. En realidad, nada hay perfectamente traducible, y esto lo sabemos bastante bien los que profesamos la enseñanza de alguna lengua” (1: 1067).

²³ Unamuno’s view of the Quixote-Sancho Panza relationship is similarly Hegelian. He describes them in an 1898 open letter to Ángel Ganivet as “el dualismo armónico que manteniéndolos distintos los unía, símbolo eterno de la humanidad en general y de nuestro pueblo español muy en especial” (3: 643).

²⁴ Note the correspondence between Unamuno’s “espíritu universal” and Hegelian *Geist*.

²⁵ See an 1847 journal entry: “It is a sad mistake for Cervantes to end *Don Quixote* by making him sensible and then letting him die [...] Don Quixote should not come to an end; he ought to be presented as going full speed, so that he opens vistas upon an infinite series of new fixed ideas. Don Quixote is endlessly perfectible in madness, but the one thing he cannot become (for otherwise he could become everything and anything) is sensible” (1: 357).

²⁶ See Unamuno (1: 797-98). See also Unamuno’s articles “¡Muera Don Quijote!” and “¡Viva Alonso el bueno!” (both 1898) (7: 1194-99). Unamuno had changed his view of Quixote’s death by the time he published his *Vida de Don Quijote y Sancho* in 1905. See particularly Unamuno (3: 242-54).

As Unamuno declared of Quixote in his *Vida de Don Quijote y Sancho*: “[su] triunfo fué siempre el de osar y no el de cobrar suceso” (3: 80).

Unamuno would initially identify Hegel’s successors with practitioners of “ciencia positiva y sólida” like Darwin, whom in a 1901 article he credited with helping to bring Hegel’s “vastas y fecundas concepciones,” his “poemas del pensamiento abstracto [...] a tierra, mostrándolos encarnados en hechos, d[á]ndoles suelo firme” (1: 790; 8: 200).²⁷ As his career progressed, Unamuno would increasingly turn to the critique of Hegelianism provided by Kierkegaard, whose criticism of Hegel’s seemingly impersonal rationalism became attractive to the Spanish writer, as he became preoccupied with the inability of systematic philosophy in the Hegelian mold to resolve his deep anxieties about mortality and the existence of a personal God.²⁸ This led Unamuno to affirm in his suggestively titled 1913 volume *Del sentimiento trágico de la vida* that, “somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional: que la razón construye [sic] sobre irracionalidades” (7: 111). In *appearing* to jettison the Hegelian maxim that “what is rational is real; and what is real is rational,” Unamuno turns to Kierkegaard’s critique of the same from his *Concluding Unscientific Postscript* (1846): “¡Qué intensa pasión, es decir, qué verdad encierra esta amarga invectiva [de Kierkegaard] contra Hegel, prototipo del racionalista, que nos quita la fiebre quitándonos la vida, y nos promete, en vez de una inmortalidad concreta, una inmortalidad abstracta, como si fuese abstracta, y no concreta, el hambre de ella, que nos consume!” (7: 174)²⁹

²⁷ This quotation is taken from “Darwin” (1901), in which Unamuno presents a variation on his appraisal of Hegel from “La tradición eterna”: “Antes de [Darwin], mucho antes de él venía elaborándose ese modo de ver, y si en alguien culminó fué en el gigantesco Hegel, en ese coloso del pensamiento del siglo XIX. De las migajas de la mesa intelectual de Hegel hanse alimentado no pocos pensadores tenidos en grandísima estima y más leídos aún que el maestro. Si alguien comprendía lo más íntimo de la concepción ideal del siglo XIX, del siglo que bajo los imperios de Kant y de Napoleón se abría, ese alguien es Hegel” (8: 200).

²⁸ Hegel describes – and resolves – this dilemma as follows: “I as a person am conscious of freedom. I can abstract myself from everything [...] Notwithstanding all this I am as a particular person completely limited. I am of a certain age, height, in this space, and so on. Thus a person is at one and the same time so exalted and so lowly a thing. In him is the unity of infinite and finite, of limited and unlimited. The dignity of personality can sustain a contradiction, which neither contains nor could tolerate anything natural” (*Philosophy* 45). Unamuno contrasts his own fear of death with Hegelianism’s apparent tranquility in the face of the same in the novel *Amor y pedagogía*. While the eccentric philosopher Fulgencio Entreambosmares affirms that “la muerte nos aterra, nos aterra a todos, a todos nos acongoja y amarga el corazón la perspectiva de la nada de ultratumba, del vacío eterno,” for “para don Avito [Carrascal] no hay tal problema de la muerte; eso es un contrasentido; la muerte es un fenómeno vital” (2: 363, 383).

²⁹ Here Unamuno refers specifically to a passage in which Kierkegaard critiques “abstract thought” as incapable of giving satisfactory answers to “existence-questions” concerning mortality, for example. See Kierkegaard (*Concluding* 253).

Though even as Unamuno partially aligns himself with Kierkegaard in describing Hegel as a sort of hyper-rational philosophical “sargento de Artillería” and criticizing his assumption of the universe’s essentially ordered character along with his failure to recognize that “el hambre de inmortalidad personal” constitutes “el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana” (7: 112, 131),³⁰ he cautions:

[N]o creo esté del todo en lo cierto el hermano Kierkegaard, porque el mismo pensador abstracto, o pensador de abstracciones, piensa *para* existir, para no dejar de existir, o tal vez piensa para olvidar que tendrá que dejar de existir. Tal es el fondo de la pasión del pensamiento abstracto. Y acaso Hegel se interesaba tan infinitamente como Kierkegaard en su propia, concreta y singular existencia, aunque para mantener el decoro profesional del filósofo del Estado lo ocultase. Exigencias del cargo. (7: 175; author’s emphasis)

Unamuno, working counter to the received image of Hegelian philosophy as an impersonal, “monumental” edifice (Sussman 2), insists here on Hegel’s singular humanity and the subjective basis for his thought, presenting him as a man who, despite the impersonal “decoro profesional” that typifies his writing, was inevitably preoccupied with the same agonizing and unanswerable questions of mortality and divinity as continually assailed Unamuno, as well as Kierkegaard.³¹ In humanizing Hegel and in arguing that Hegel’s systemic world-building was impelled by an eminently human fear of death and hunger for immortality, Unamuno indicates that his is not a totalizing critique of Hegelian rationality, and should properly be viewed as a *corrective*. This is not to say, however, that for Unamuno “reason” does not exist, but rather that it comes into being through, or is “built upon,” fundamentally irrational or pre-rational drives. This apparently anti-Hegelian position, incidentally, is not so far removed from Hegel’s account in the *Phenomenology of Spirit* of “the mind’s necessary progress from immediate sense-consciousness to the position of scientific philosophy” (Findlay qtd. in Hegel, *Phenomenology* v) – in other words, the passage from “unscientific consciousness” to “Science” (*Phenomenology* 8), as Hegel put it, or in Unamuno’s terms, from “irracionalidades” to “razón.”

³⁰ Unamuno had referred to this “sargento de artillería” earlier, in the epilogue to *Amor y pedagogía* (1902), though here Unamuno invokes this figure to illustrate his own literary method (2: 400-01).

³¹ Unamuno returns to the issue of Hegel’s subjectivity in *La agonía del cristianismo* (1931), noting the absurdity of “hablar del hegelianismo de Hegel, porque Hegel no era hegeliano, sino Hegel” (7: 315). Unamuno often speculated on how philosophers’ lives may have impacted their philosophy, as in the novel *Niebla* and in a 1928 poem. See Unamuno (2: 636; 6: 1122).

Prior to his comments in *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno had already affirmed the principle that instinct, emotion, or here “nature” is productive of reason in dialogical form in his novel *Amor y pedagogía* (1902), in which the eccentric philosopher Fulgencio Entreambosmares – frequently interpreted as a stand-in for Unamuno himself³² – argues to his friend, the positivistic pedagogue Avito Carrascal, that “[l]a naturaleza supera a la razón,” precisely because “[s]ale la razón de la naturaleza” (2: 365-66). In other words, for Unamuno, while the real may be rational and the rational real, both are occasioned by the deep feeling of living, breathing individuals who are in turn the products of a tangible natural world, or as Unamuno put it, are “hombres de carne y hueso” (7: 109).³³ Though this privileging of subjectivity, individuality and emotion may appear to cut against the grain of Hegelian thought, it is worth recalling Hegel’s affirmation in the *Phenomenology of Spirit* that “self-consciousness is Desire” (*es ist Begierde*) (109), with *desire* serving as the driver of unfolding self-consciousness. We should also bear in mind Hegel’s description in the preface to the *Philosophy of Right* (1821) of how philosophy owes the “discovery” of the mutual equivalence of the real and the rational to Plato, whom Hegel describes as being impelled toward this realization not by rational cognition but by an “unsatisfied longing” (*unbefriedigte Sehnsucht*) that recalls the agonistic state of “hunger” described by Unamuno in *Del sentimiento trágico de la vida* (*Phenomenology* 109; *Philosophy* xxvii). Indeed, Hegel occasionally presented philosophical breakthroughs, even when contributing to a more “scientific” collective understanding, as impelled by individual thinkers’ emotions or instincts.³⁴ In this sense, Unamuno’s assertion that “la razón construye sobre irracionalidades” seems a less anti-Hegelian notion than it may first appear.

³² See, for example, Blanco’s introduction to volume 2 of Unamuno (2: 16), and Olson (53). Interestingly, the narrator of Unamuno’s *Amor y pedagogía* mentions that, “Don Fulgencio, que, como habrá adivinado el lector, pasó por su temporada de hegelianismo, tomó gusto a las fórmulas del maestro Hegel” (2: 397).

³³ See also Unamuno’s acknowledgement in the epilogue to his novel *Amor y pedagogía* of the continued valence of logic, despite his best efforts to free himself from logic as “nuestra tirana, la divinidad terrible que nos esclaviza” (2: 407-08). For a similarly “open” interpretation of Hegel’s maxim, see Williams (22-26). Finally, see Valdés (359) for discussion of Unamuno’s understanding of the dialectical relationship between “razón” and “sentimiento.”

³⁴ See, for example, Hegel’s attribution of Kant’s “rediscovery” of the triadic form to “instinct.” See Hegel (*Phenomenology* 29).

II. Hegel in Unamuno: The Dialectic, Self-Consciousness and Mirror Images

Along with his use of dialectical oppositions and insistence on overcoming the same, which are recurrent features of his philosophical, essayistic and creative production,³⁵ Unamuno's account of human self-consciousness provides an obvious site for examining Hegel's influence at work in his writing. Unamuno meditates on the problem of self-consciousness – which he describes in strikingly similar terms to the process narrated by Hegel in the *Phenomenology of Spirit*, in which self-consciousness (*Selbstbewußtseyn*) is presented as the product of a primordial encounter between two subjectivities, tendencies or desires, an encounter that presupposes conflict and eventual mutual recognition (*Anerkennung*) – throughout his writing. In confounding the relationship between self and other, between inner and outer, the “play of Forces” (*Spiel der Kräfte*) (112) implied by the Hegelian dialectic as applied to the question of self-consciousness lends itself to all manner of specular descriptions.³⁶ Indeed Unamuno, following Hegel's occasional example, frequently dramatizes this process in terms of mirrors, mirror images, and reflections.³⁷ For example, in a 1915 essay Unamuno affirms: “[N]o se llega a conocerse uno a sí mismo de otra manera que llega a conocer a sus prójimos, que no hay la magia de un espíritu que se refleja sobre sí mismo sin algo medianero. Un espejo no puede verse a sí mismo” (3: 750).

It is precisely the reciprocal, mutually constitutive nature of subject formation, this “reflection into a unity” (*Reflexion in die Einheit*) (*Phenomenology* 115), as Hegel put it, that for Unamuno serves as the foundation of the individual's arrival at self-consciousness. While in *Del sentimiento trágico de la vida*, which contains Unamuno's most extensive discussion on the topic, the author acknowledges that humans may exist outside of society, within the “mundo sensible” and prior to the primordial encounter with the other described in Hegel's *Phenomenology of Spirit*, Unamuno describes existence in this state as quite rudimentary, guided exclusively by an animalistic instinct for self-preservation, which precludes all but the most instrumental uses of the human faculties: “El hombre [...] en su estado de individuo aislado, no ve, ni oye, ni toca,

³⁵ For instance, Unamuno meditates extensively on the formation of an overarching Iberian identity via the dialectical encounter of the peninsula's regional “subjectivities.” I explore this application of dialectical structures in my articles *Portugal na visão unamuniana da Ibérica como unidade dialéctica* and *Iberian Anguish: Unamuno's Influence on Miguel Torga*. As such, this important aspect of Unamuno's thinking will not be discussed in the present article.

³⁶ Melchior-Bonnet (156-67) writes of a “specular consciousness,” and notes that the mirror “consistently reengag[es] the subject in a dialectic of being and seeming.”

³⁷ Hegel, for instance, uses the term *Spiegelfechtere* (mirror-fight/sham-fight). See Hegel (*Phenomenology*, 231).

ni gusta, ni huele más que lo que necesita para vivir y conservarse [...] Y los sentidos mismos son aparatos de simplificación, que eliminan de la realidad objetiva todo aquello que no nos es necesario conocer para poder usar de los objetos a fin de conservar la vida.” In order for humans to achieve true self-awareness, to elevate themselves to the “ideal” world and to civilized life, Unamuno argues that what is needed are inter-subjective relationships, and a corresponding “knowledge of oneself as an object,” as Hegel succinctly put it (*Philosophy* 44). Or as Unamuno observes in *Del sentimiento trágico de la vida*, for the modern man, the course of history compels an acceptance of life’s social character: “[E]l hombre ni vive solo ni es individuo aislado, sino que es miembro de sociedad [...] La razón, lo que llamamos tal, el conocimiento reflexivo y reflexivo, el que distingue al hombre, es un producto social” (7: 123-24).

Unamuno lends narrative form to the drama, promise and perils of inter-subjectivity and Hegelian self-consciousness in a trio of philosophically inclined and formally innovative novels, *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914) and *Abel Sánchez* (1917), texts that discuss problems of self-consciousness via a panoply of mirror and reflective images. *Niebla*, possibly Unamuno’s best-known novel, narrates the seemingly ordinary life of Augusto Pérez, a provincial gentleman who gradually comes to realize that he is a character in someone else’s story, which leads him to Salamanca to consult with the learned Miguel de Unamuno, whom he discovers to be his “author.” Augusto’s lack of subjective depth (ironically explained by virtue of the fact that as a literary creation, he has no “real” substance) and the novel’s metatextual gamesmanship ironize the notion of mutually constitutive self-consciousness, though the novel’s dialogical structure (in which Unamuno “authors” Augusto, who then seeks Unamuno out, questions his authorship and asserts his autonomy from his creator) seems to mimic the Hegelian process by which competing subjectivities assert their own existence in contending with, and perhaps eventually acknowledging each other. Indeed, during Augusto’s interview with Unamuno the protagonist proposes to his author: “No sea, mi querido don Miguel [...], que sea usted, y no yo, el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo” (2: 666). At any rate, *Niebla* features various moments in which questions of self-consciousness are posed, as in Augusto’s necessarily one-sided “conversations” on the topic with his dog, Orfeo, whose thoughts are, ironically enough, later given voice in the novel’s epilogue. Augusto asks Orfeo on one occasion:

¿De dónde ha brotado Eugenia [la mujer amada por Augusto]? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo?, ¿o somos los dos creaciones mutuas, ella de mí y yo de ella? ¿No es acaso todo creación de cada

cosa y cada cosa creación de todo? Y ¿qué es creación?, ¿qué eres tú, Orfeo?, ¿qué soy yo? (2: 577)

Later in the novel, Augusto makes a comment to his friend Victor that illustrates one of the core themes of Unamuno's philosophical and novelistic writing, "the awareness of self and the dread of nothingness" (Batchelor 64), which itself amounts to a kind of generalized inter-subjective anxiety and fear that the process of "mutual creation," to paraphrase Augusto's comment to Orfeo, may fail. Augusto remarks: "Yo, por lo menos, sé de mí decirte que una de las cosas que me dan más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acaso por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro yo, que soy un sueño, un ente de ficción" (2: 635). While Augusto's fear of his own nothingness or fictionality turns out to be justified, this does not prevent him from questioning the value of the author/character, real/unreal distinction on the grounds that both parties only become "real" in terms of their relationship to one another. He proposes rather maliciously that it might be Unamuno, and not he, who is the work of fiction. The fictionalized Unamuno unintentionally upholds this thesis during the interview, suggesting that it was need for dialogue that led to his creation of Augusto as a conversation partner, an act that has now cast into doubt the primacy of author over his literary progeny: "Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos" (2: 667).³⁸

The novel *Abel Sánchez*, less formally innovative though no less philosophically inclined than *Niebla*, narrates the childhood friendship and adult rivalry of two men: the work's titular character, a charming, successful painter, and Joaquín Monegro, a hard-working, less charismatic doctor whose jealousy tragically leads to Abel's death. As Unamuno explains at the novel's opening: "Eran conocidos desde antes de la niñez, desde su primera infancia [...] Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro" (2: 689). Or as Abel remarks to Joaquín in the novel's third chapter: "[S]omos amigos de antes de conocernos" (2: 695). Unamuno's use of the reflexive verb *conocerse*, which in this context conveys both "to know each other" and "to know oneself," provides a neat verbal encapsulation of the mutually constitutive charac-

³⁸ See also from Unamuno's 1913 prologue to the second edition of his *Vida de Don Quijote y Sancho*: "Es que creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo conciente ni dicho autor mismo" (3: 62). Finally, see Unamuno's 1934 "prologue-epilogue" to the second edition of the novel *Amor y pedagogía*, which he refers to as a "mutuo monodílogo" (2: 316).

ter of Hegelian recognition. For Hegel, the conditions of being-for-self (*Fürsichseyn*) and being-for-another are necessarily intertwined.³⁹ As Hegel writes in the *Phenomenology of Spirit*: “Each is for the other the middle term, through which each mediates itself with itself and unites with itself; and each is for itself, and for the other, an immediate being on its own account, which at the same time is such only through this mediation. They *recognize* themselves as *mutually recognizing* one another” (112; author’s emphasis).⁴⁰ This is strikingly similar to Unamuno’s “[a]prendió cada uno de ellos a conocerse conociendo el otro.” In his earlier novel *Amor y pedagogía*, Unamuno utilizes a conversation between the characters Federico and Apolodoro to illustrate the Hegelian notion that the individual enmeshed in a dialectical encounter with another is both “for himself” and “for another”:

- Los dos somos yos...
- Y los dos tú.
- Sin duda.
- Luego si por una parte es usted un yo y yo otro yo, y por otra parte usted es un tú y yo otro tú, resultamos ser los dos yo y tú a la vez. Bien dijo el filósofo [Heraclito, gran influencia a Hegel] que todo es uno y lo mismo. (2: 373)

Yet as both Hegel (in his famous description of the master-slave relationship) and Unamuno (in the tragic conclusion of *Abel Sánchez*) illustrate, dialectical encounters may be adversarial and violent, and may well *not* lead to full mutual recognition and true self-consciousness unless each party to the encounter comes to understand the proper limits of his subjectivity vis-à-vis the other, and accepts that he can only be himself, and not be another. As Joaquín ironically observes in *Abel Sánchez*: “[N]o comprendo que nadie se disponga de dar la vida por poder ser otro, ni siquiera comprendo que nadie quiera ser otro. Ser otro es dejar de ser uno, de serse el que se es” (2: 741).⁴¹ Indeed, one could argue that it is Joaquín’s failure to accept that he *is not*, and *cannot be* Abel – which amounts to a failure to properly identify the limits of his own subjectivity – that fuels his resentment and sets into motion the tragic events of the novel, which concludes with the elderly Joaquín, enraged over Abel’s emotional hold over their grandson (Joaquín’s daughter had earlier

³⁹ To cite Hegel’s famous maxim, “[s]elf-consciousness achieves its satisfaction only in another self-consciousness” (*Phenomenology* 110; author’s emphasis).

⁴⁰ See also Williams: “Hegel believes that only affirmative and reciprocal recognition, in which the other is allowed to be and affirmed in his difference, embodies actual, that is, ethical, rationality” (25).

⁴¹ Note the parallel between Unamuno’s notion of “serse el que se es” and Hegelian “Being-for-self” (*Fürsichseyn*). See Hegel (*Logic* 141–42).

married Abel's son), violently grabbing Abel, which prompts Abel to experience a fatal heart attack. In giving metaphorical heft to the novel's exploration of the perils of self-consciousness and inter-subjectivity, *Abel Sánchez* features several references to mirrors, which with varying degrees of fidelity reflect Joaquín's troubled subjectivity back onto him: the novel's anonymous narrator writes that for Joaquín, "eran sus enfermos para él no pocas veces espejos," notes that in viewing Abel's painting of the biblical Cain in an exhibition hall, "[era] como si mirase en un espejo, al Caín de la pintura y a espiar en los ojos de las gentes si le miraban a él después de haber mirado al otro," and states that Joaquín had conceived of his projected memoir, *Memorias de un viejo médico* as "[u]n espejo de la vida, pero de las entrañas, y de las más negras" (2: 705, 714, 747).

Finally, mirror images and metaphorical renderings of dialectical relationships are recurrent features of Unamuno's voluminous poetry, and particularly of his many poems dedicated to the natural world. In the 1907 composition "Camposanto junto al río," Unamuno contrasts a rural graveyard in northeastern Portugal, set against a landscape of "rocosas cumbres," and in which "secos huesos" are buried, with the river that runs alongside it, through which flows "agua mansa." Unamuno reveals the reflective mechanism by which dialectical unity is achieved between the graveyard and the river in the following verses: "Corre a tus pies el río, camposanto / y en los días tranquilos es tu espejo" (6: 821-22). The water reveals itself, in other words, as the dialectical partner, the "mirror" of the graveyard, initiating a process of encounter, reflection and synthesis between fluid and solid, life and death, movement and stillness. Unamuno employs a similarly dialectical mode of description in the undated poem "Vizcaya," which depicts the mountains and sea that mark the coastal landscape of his native Basque Country as entities that though opposed (the sea, like the river, is fluid, mobile and alive, while the mountains are solid, still, and ossified),⁴² nonetheless engage in a dialectic of mutual recognition, with "[l]as montañas de mi tierra / en el mar se mir[ando]," and vice versa (6: 200). Unamuno employs nearly identical images in an untitled July 12, 1928 poetic composition, in which he writes that, "[e]n el río se mira la montaña / sintiéndose vivir, / en las aguas su espíritu se baña / sintiéndose sentir," as well as in the novels *Amor y pedagogía* and *San Manuel Bueno, mártir* (1933), in which, respectively, a river and the sky reflect each other, and a lake sitting adjacent to a rural Spanish town "espeja el cielo" (2: 364, 1144; 6: 1036).

⁴² These linked conceptual oppositions (water/stone, fluidity/rigidity, life/death, flesh/bone) are recurring features of Unamuno's writing, as I discuss in my article *Portugal na visão unamuniana da Ibéria como unidade dialéctica*.

Dialectical encounters and mirror images are, then, regular features of Unamuno's literary prose, illustrating the extent to which Unamuno drew upon Hegel's understanding of mutually constitutive self-consciousness and applied this notion to a wide variety of novelistic and poetic scenarios. Though as is apparent in the examples discussed above, Unamuno was in this respect as well a critical reader of Hegel. While Unamuno accepted Hegelian recognition as a "general intersubjective structure" (Williams xi) and embraced dialectical structures more broadly, he evidently saw recognition's potential for both success and failure, describing dialectical encounters that alternately succeeded in affirming mutually constitutive self-consciousness, as in his telluric poetry and in the case of the young Abel Sánchez and Joaquín Monegro, and that failed, as in Augusto Pérez's futile attempts to dialogue with his dog Orfeo, as well as the adult Joaquín's fraught relationship with Abel. As with Unamuno's written comments on Hegel, his application of Hegelian structures within his novelistic and poetic work demonstrates that if the Jena philosopher came to exercise a sustained influence on the Salamanca *catedrático*, this influence was one that allowed Unamuno to affirm the relevance and applicability of Hegelian structures and concepts while also permitting him to register doubts about certain features of the Hegelian system.

III. Conclusion: Implications of a More Hegelian Unamuno

While critics of Unamuno have by and large ignored or downplayed the extent of Hegel's influence on the Spanish writer, I hope that this paper has demonstrated the degree to which Hegel substantively informed the contours of Unamuno's thought, particularly as respects Unamuno's attraction to dialectical encounters and mutually constitutive self-consciousness in the Hegelian mold. What, then, are the scholarly implications of a more Hegelian Unamuno, aside from leading us to a generally more accurate understanding of Unamuno's philosophical influences? First, we must call into question the notion that Unamuno was a fundamentally anti-rational and anti-systematic thinker in the Kierkegaardian vein, a position sustained by Julián Marías and many others.⁴³ While Unamuno was strongly influenced by "el hermano Kierkegaard," particularly on theological issues, this did not obligate him to reject Hegel whole cloth – nor, as recent scholarship on the Hegel-Kierkegaard rela-

⁴³ Marías argues: "In Unamuno one cannot find a system, nor even a coherent body of thought" (11). See also Arroyo, who in "Hacia el sistema de Unamuno" argues that he, "[i]s systematic to the extent that a certain number of themes and a distinctively Unamunian style are repeated throughout his immense body of work" (170). Finally, see Perez, who describes Unamuno's epistemology as "essentially irrational" (60).

tionship has reminded us, should Kierkegaard's sustained, critical dialogue with Hegel be interpreted as a case of simple opposition or rejection.⁴⁴ As we have seen, Unamuno admired the "trabajo hercúleo" (1: 789-80) of Hegel's philosophical project, describing Hegel as a flawed idealist *a la* Don Quixote and identifying him as the intellectual forbearer to thinkers as divergent as Darwin, Kierkegaard, and himself. Further, and perhaps more substantially, Unamuno employed several features of the "system" in his own work, even as he questioned the Hegelian maxim, "what is rational is real; and what is real is rational," asserting (not all that dissimilarly from Hegel himself) that reason is built upon unreason, and utilizing his experimental novels to test the limits of Hegelian recognition and mutually constitutive self-consciousness.

And second, we must revise the view that Unamuno's use in his work of dialectical oppositions was, as numerous critics have contended, anything but Hegelian, and that Unamuno employed these oppositions only to insist on their ultimate irreducibility, utilizing paradox and chiasmus in order to "avoid closure, sustain tension, dissociate terms, undermine identities, generate perpetual contradiction, and affirm the eternal struggles between reason and faith, the self and the other, appearance and reality" (Mermall 246). While Unamuno *was* deeply preoccupied with the difficulty of closing the gap between such forces and *did* believe that sustained contradiction might exert a generally "vitalizing" influence (París 34), he routinely insisted on the necessarily dialectical ordering of contradictory terms and in many cases looked in Hegelian fashion toward the affirmation of a higher unity – whether this unity is identified with the "espíritu universal" (1: 791), as in his early writings on Don Quixote, an overarching Iberian spirit built upon the peninsula's various regional identities, humanity as the sum of all subjectivities, as in his writings on mutually constitutive self-consciousness, or the earth as the sum of all of its natural components, as in his poems on the natural world. While Unamuno was not an uncritical disciple of Hegel, he was an attentive student nonetheless, perhaps the more attentive for viewing his *maestro* with a sometimes skeptical eye.

⁴⁴ On this topic, see Stewart and Taylor.

Works Cited

- Arroyo, Ciriaco Morón. "Hacia el sistema de Unamuno," *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32 (1997): 169-87.
- _____. "Unamuno y Hegel." *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez-Barbudo. Madrid: Ediciones Taurus, 1974. 151-79.
- Barcía, José Rubia and M.A. Zeitlin, eds. *Unamuno: Creator and Creation*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Batchelor, R.E. *Unamuno Novelist: A European Perspective*. Oxford: Dolphin, 1972.
- Evans, Jan E. *Unamuno and Kierkegaard: Paths to Selfhood in Fiction*. Lanham, MD: Lexington, 2005.
- Fiddian, R.W. "Unamuno-Bergson: A Reconsideration," *The Modern Language Review*, Vol. 69, No. 4 (Oct., 1974): 787-95.
- Hegel, G.W.F. *Hegel: The Letters*. Trans. Clark Butler and Christiane Seiler. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- _____. *Logic*. Trans. William Wallace. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- _____. *Phenomenology of Spirit*. Trans. A.V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- _____. *Philosophy of Right*. Trans. S.W. Dyde. Amherst, NY: Prometheus Books, 1996.
- Jurkevich, Gayana. *The Elusive Self: Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1991.
- Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript*. Ed. and Trans. Alastair Hannay. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- _____. *Fear and Trembling*. Trans. Alistair Hannay. London: Penguin, 2003.
- _____. *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*. Ed. and Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Bloomington: Indiana University Press, 1967-78.
- Marías, Julian. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror: A History*. Trans. Katharine H. Jewett. New York: Routledge, 2001.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La ciencia española*. Third edition. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1887. Volume 1.
- Mermall, Thomas. "The Chiasmus: Unamuno's Master Trope," *PMLA*, Vol. 105, No. 2 (Mar., 1990): 245-55.
- Mora, José Ferrer. *Unamuno: A Philosophy of Tragedy*. Trans. Philip Silver. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Newcomb, Robert Patrick. "Iberian Anguish: Unamuno's Influence on Miguel Torga," *Luso-Brazilian Review*, Volume 49, Number 2, 2012: 188-206.
- _____. "Portugal na visão unamuniana da Ibérica como unidade dialéctica," *Estudos Avançados* 24 (69), 2010: 61-78.
- Olson, Paul R. *The Great Chiasmus: Word and Flesh in the Novels of Unamuno*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2003.
- París, Carlos. *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos, 1989.

- Perez, Janet. "La razón de la sinrazón: Unamuno, Machado, and Ortega in the Thought of María Zambrano," *Hispania* Vol. 82, No. 1 (Mar., 1999): 56-67.
- Pope, Randolph D. "Contra Unamuno." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 171-78.
- Quental, Antero de. *Obra Completa. Cartas I-II*. Two volumes. Ed. Ana Maria Almeida Martins. Ponta Delgada (Portugal): Universidade dos Açores, 1989.
- _____. *As Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Sec. XIX*. Ed. Marcello Fernandes e Nazaré Bastos. Lisbon: Lisboa Editora, 2000.
- Ribas, Pedro. "Unamuno lector de Hegel," *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29 (1994): 111-21.
- Speight, Allen. *Hegel, Literature and the Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Stewart, Jon. *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Sussman, Henry. *The Hegelian Aftermath: Readings in Hegel, Kierkegaard, Freud, Proust, and James*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.
- Taylor, Mark C. *Journeys to Selfhood: Hegel and Kierkegaard*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. Nine volumes. Madrid: Escelicer, 1966-1971.
- Valdés, Mario J. "Unamuno en el crisol, 1895-1912: La elaboración de la dialéctica abierta," *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32 (1997): 351-65.
- Valdés, Mario J. and María Elena Valdés. *An Unamuno Source Book*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.
- Vauthier, Bénédict. *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- Williams, Robert R. *Hegel's Ethics of Recognition*. Berkeley: University of California Press, 1997.

ALESSANDRO MISTRORIGO

QUEEN MARY UNIVERSITY OF LONDON – UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

DOS VIDAS: APROXIMACIÓN *A DIÁLOGOS DEL CONOCIMIENTO DE VICENTE ALEIXANDRE*

1. El autor: vigencia y actualidad

Aparecido por la primera vez en 1974, *Diálogos del conocimiento* es el último libro publicado en vida por Vicente Aleixandre. Es una colección que no ha llamado demasiado la atención de la crítica, tal vez más afianzada en la lectura de las obras tempranas de este poeta y poco atenta a sus innovaciones más tardías. Desde varios puntos de vista, se trata del verdadero testamento literario de Aleixandre. No sólo porque es la obra que concluye una trayectoria vital y literaria que cubre buena parte del siglo XX, sino porque recoge de forma ejemplar la última etapa de la producción y reflexión poética del autor, siempre dirigidas, como nota Pere Gimferrer, a un riguroso acercamiento epistemológico a la vida y al mundo – a la existencia – *en y por* el lenguaje poético. En otras palabras, hacia la práctica de la poesía.¹

2. El libro: diálogo y vejez

Diálogos del conocimiento es un libro muy original, bien en sentido restringido en relación a la producción de Aleixandre, bien en un sentido más general. Está constituido por catorce textos escritos en forma de diálogos. Cada uno de ellos se desarrolla a través de los parlamentos de dos – o más² – personajes que entrecruzan sus voces dentro de una hipotética conversación. Aleixandre utiliza esta manera de escribir no sólo en *Diálogos del cono-*

¹ GIMFERRER, PERE, *La poesía última de Vicente Aleixandre en Vicente Aleixandre*, edición de J. L. Cano, Madrid, Taurus, 1977.

² A pesar de que la gran mayoría de los diálogos aleixandrinos estén formados y se desarrollen a partir de los parlamentos de sólo dos personajes, en algunos diálogos a estos personajes principales se juntan también unos personajes secundarios. Éste es el caso de *Sonido de la guerra* donde aparecen *El pájaro* y *la alondra*; de *Después de la guerra* donde aparece *El viento* y de *Misterio de la muerte del toro* donde el tercer personaje es el *El público*.

cimiento, ya que la forma del diálogo figura en toda su expresión poética más tardía. Críticos como José Mas³ y Alejandro Duque Amusco⁴ refieren que el poeta sevillano había empezado a escribir poemas dialogados ya antes de la publicación de su penúltimo libro, *Poemas de la consumación*, de 1969. Además, la segunda parte de *En gran noche*⁵, publicado póstumo y editado por el mismo Duque Amusco y Carlos Bousoño, está constituida integralmente por diálogos.⁶

En aquel momento, para Aleixandre el diálogo era la forma privilegiada de su escritura que planteaba «una reflexión sobre el problema del conocimiento desde la perspectiva que proporciona la vejez»⁷. Por aquel entonces el poeta sevillano se acercaba a la edad que, en palabras de José Olivio Jiménez, implica la «plena voluntad de *conocimiento*»⁸. Ya desde el título, el libro indica precisamente aquellos ‘diálogos de conocimiento’ del «teatro clásico, cuya argumentación discursiva y lógica conducía al descubrimiento de la verdad»⁹.

3. El diálogo: *Dos vidas*

He aquí el texto de *Dos vidas*, el texto central de los *Diálogos* de Aleixandre:

DOS VIDAS

A Clara y Claudio Rodríguez

JOVEN POETA PRIMERO

Y desperté
y estaba sólo.
La soledad es sólo un mero espejo

³ ALEIXANDRE, VICENTE, *Diálogos el conocimiento*, edición de J. Mas, Cátedra, Madrid, 1992.

⁴ ALEIXANDRE, VICENTE, *Obras completas I – Poesías completas*, edición de A. Duque Amusco, Visor, Madrid, 2001, y ALEIXANDRE, VICENTE, *Obras completas II – Prosas completas*, edición de A. Duque Amusco, Visor, Madrid, 2002.

⁵ ALEIXANDRE, VICENTE, *En gran noche*, edición de A. Duque Amusco y C. Bousoño, Barcelona, Seix Barral, 1991.

⁶ Con respecto a los diálogos que Aleixandre no quiso recoger en *Diálogos del conocimiento*, véase el libro de FRANCISCO JAVIER Díez DE REVENGA, *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y consciencia*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1999; especialmente las págs. 193-209.

⁷ GARCÍA DÍAZ, MARÍA ÁNGELES, *Aspiración a la luz: la poesía de Vicente Aleixandre*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pág. 20.

⁸ *Ibidem.*, pág. 23.

⁹ BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Grados, 1992, pág. 18.

- 5 con una luz. Sin voz juegan las masas, mas no escuchan.
¡Cómo sobre ese cauce fue Narciso!
Mas no hay espumas sino vidrio escaso.
Sólo responde triste el cristal mudo.

JOVEN POETA SEGUNDO

- 10 Esa ciudad, la mía. Amurallado
el recinto cerca de un río, en población se escucha.
Aquí nací, bajo estos cielos claros,
bajo estas alas vivas que ahora pasan.
El pájaro gritó, gritaba un niño.
Y abrí mis ojos a la luz. Y estuve.

JOVEN POETA PRIMERO

- 15 Un número es vivir. Pensada vida,
genuina vida que es mental, si existo.
Nací junto a un sonido lamentable: el viento.
Y desperté. Ya entonces fui memoria.

JOVEN POETA SEGUNDO

- 20 El río es una espuma. El nombre, hermoso.
Los peces mudos al brillar responden.
Al fondo el monte, su paciencia viva.
El valle o claridad de verdes frescos.
Cuánta llanura hasta el confín, viviendo,
absorta ahí en su ser. O luz, o sombra.
Y me asomé. ¡Cómo latía el tiempo ante mis ojos,
25 cuán infinito en su porción concreta,
en su figuración que amé, y tentara
con estas manos que el amor disputa!
Pues soy...

JOVEN POETA PRIMERO

- 30 Yo me conozco, pues que pienso, y miro
a los demás. Son formas ideadas.
Cómo engañan sus bordes, nunca lícitos.
Vivir es conocer. Mas yo tan sólo
testimonio de mí. No sé. No escucho.

JOVEN POETA SEGUNDO

35 ¡Cómo en ti sumergí mis ojos claros,
mundo real! Nací pues que existías.
Yo me miro en los montes: son espejo
para todo lo vivo. Encima el cielo.
Por sus laderas hombres, pena, duda,
verdad. Todo verdad, el mundo era un sendero
40 para el conocimiento, y lo hallé en vida.
Salí por una puerta alegremente,
Miré los robles. Oí sus fuertes ramas.
Abrí los ojos y el cielo era Castilla.
Abajo entre los hombres eché a andar.

JOVEN POETA PRIMERO

45 El número es la vida. Y rueda a solas.
Un pensamiento lícito es un hombre.
Nací a la orilla de la mar, y supe.
Mas no miré las aguas. Sólo un símbolo
podían ser. En una mano estaban.
50 La mano inmensa que negué, dormido.
¿Entonces? Y desperté a su trueno.

JOVEN POETA SEGUNDO

Salí de la ciudad por una puerta estrecha.
Y de repente el campo estaba abierto.
Puertas del campo derribadas; límites
55 que son sólo el confín. Inmenso, el hombre.
Inmenso para ti, campo extendido,
lecho donde nacer. Por ti, ser tuyo,
de ti, hijo de ti, concreto puño
de tu tierra, animada en sólo un hálito.
60 La misteriosa vida respirándote,
en un humano cuerpo establecido.
Qué misterioso andar. ¡Andar o ser!

JOVEN POETA PRIMERO

Quimera soy si intento un paso o carne.
Desconfío de ti, tierra sentida.
65 Sin gravitar no existo, y me rebelo
a mi peso. La idea numerosa
es como luz y pasa por los cuerpos,
sin su limitación. Adiós, los muertos.
Una victoria sostenida es numen.

- 70 La carne es el vestido, y yo desnudo
quiero saber, reinar exento y libre.

JOVEN POETA SEGUNDO

- Pronto descubrí el habla. Otro algo dijo
¡y lo entendí! Oh la visitación del habla dulce
que un labio dice y un oído escucha.
75 Era en principio el verbo, y fue la luz.
Por él vi claridad, vi las estrellas,
su inescrutable signo palpitando
como otros labios sobre mi mejilla.
Grité. Y sentí un beso. Y desperté. Era el día.

JOVEN POETA PRIMERO

- 80 En esta oscuridad mental, el mundo.
En este pensamiento sólo una idea
veo brillar: el mundo luminoso.
En esta cavidad que piensa, luce
una verdad o un número: el planeta.
85 Así lo siento y lo razono. Yo amo
sólo una idea que adoré, y persiste.
Inmaculada resplandece sola.

JOVEN POETA SEGUNDO

- ¡Cuántos fuegos alegres en la noche!
Besad, amantes, con la luz en los labios.
90 Besad la luz y fluya en ella un seno.
Oh la carne que llega. Las estrellas
suspiran si besadas, mas no hay lágrimas,
sino un cielo en desvelo. Todo expresa
una verdad tangible: una materia,
95 o es un rayo de luz que yo aprisiono.
Ceñirte es darte amor, mundo otorgado.
Mundo que casi rueda entre mis brazos.
Como un beso, el espacio, y, ahora ardido,
queda en estrellas como su memoria.

JOVEN POETA PRIMERO

- 100 De espaldas al mar, ciegos los ojos,
tapiado ya el oído, a solas pienso.
Sé lo que sé, e ignoro si he sabido.

El monte, la verdad, la carne, el odio,
como un agua en un vaso, acepta el brillo,
105 y allí se descompone. ¡Bebe el agua!
Y duerme. Duerme, y el despertar tu sueño sea.

JOVEN POETA SEGUNDO

El día amanece. ¡Cuánto anduve, y creo!
Crear, vivir. El sol cruje hoy visible.
Ah, mis sentidos. Corresponden ciertos
110 con tu verdad, mundo besado y vívido.
Sobre esta porción vivo. Aquí tentable,
esta porción del mundo me aposenta.
Y yo la toco. Y su certeza avanza.
En mi limitación me siento libre.

JOVEN POETA PRIMERO

115 ¿Miro o lo sé? Si callo está visible.

JOVEN POETA SEGUNDO

La libertad se ha abierto para el mundo.

Como se nota enseguida, el texto es muy parecido a una página de teatro. Leyendo, el lector imagina las voces de dos personajes que, sin embargo, parecen no hacerse caso. Una pista para entender lo que está pasando nos la da el mismo Aleixandre. En el prólogo a *Diálogos del conocimiento* – aparecido tres años después del libro – el autor revela cuál fue el núcleo central de su investigación poética, las técnicas que utilizó y los objetivos que se proponía. Grosso modo el autor afirma que, como la realidad es demasiado rica y es accesible sólo desde una perspectiva siempre personal, concibió su libro en forma dramática creando una serie de personajes distintos de él y diferentes también entre sí. Estos personajes le sirven como perspectivas múltiples sobre la realidad.¹⁰

Además, advirtiendo que el diálogo verdadero «se verifica en el seno del lector», Aleixandre admite que la mayoría de los diálogos no son tales, tratándose más bien de «monólogos entrecruzados». Los personajes se responden aunque no se oigan y, sin embargo, «sus respuestas concordes se cumplen [...] en el espíritu de quien las escucha».¹¹ Al hablar de estos textos como

¹⁰ ALEXANDRE, VICENTE, "Prólogo a *Diálogos del conocimiento*", en *Prosas completas*, cit., pág. 396.

¹¹ *Ibidem*.

‘monólogos entrecruzados’, Aleixandre casi desmiente que sean diálogos, pero tampoco se resuelve a llamarlos de otra manera.¹² Lo que le permite esta ambigüedad es una particular concepción dialéctica que se manifiesta en la construcción formal adoptada.

4. Personajes poemáticos, multiplicación de las voces

Entre lenguaje lírico y representación mimética de la realidad, tal vez por la presencia de personajes que al fin y al cabo son simples voces en el espacio, y por la falta casi total de acción dramática, los pocos críticos que se han ocupado de *Diálogos del conocimiento* los han considerado siempre – o, por lo menos, nunca nadie ha dudado al respecto – una colección de poemas donde una serie de personajes actúa como una polifonía de voces. Instrumentos que se instalan en el origen del discurso poético, estos personajes o voces se hacen literalmente con la palabra y, al tomarla, silencian la voz lírica del poeta.

Al igual que un dramaturgo, Aleixandre no se muestra nunca a su lector/espectador y, dentro de la metáfora dramática, sus personajes se pueden pensar razonablemente como unas *máscaras*. En el teatro clásico, la máscara cubría completamente la cara del actor y tenía dos finalidades: le permitía al mismo actor llevar a cabo más roles y servía para amplificar su voz. Pensar en estos personajes como si fueran máscaras quizá no sea equivocado, pero tampoco suficiente. Las voces de los personajes se articulan en los diálogos como ocurre en el teatro, pero no interactúan: son como monólogos.

A propósito del monólogo dramático dentro del discurso poético, Guillermo Carnero afirma que éste aparece «cuando la poesía inglesa de mediados del XIX comprende que el Romanticismo ha llegado a punto de saturación»¹³. El monólogo dramático, continúa Carnero, significó «una liberación de la dictadura del yo romántico»¹⁴, ya que en lugar de su propio yo, el poeta emplea a un personaje poemático que le permite dos cosas: admitir como posibles unas tesituras ajenas que no asume como propias y proyectarse en otras con las que se identifica.¹⁵

¹² Aleixandre repite las mismas tesis sobre sus diálogos en una entrevista concedida al amigo y crítico José Luis Cano y luego publicada en el número 598 de la revista *Triunfo*, el día 16 de marzo de 1974.

¹³ CARNERO, GUILLERMO, “Una poética innecesaria”, en la colección al cuidado de Antonio Gállego, *Poética y poesía*, nº 3, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pág. 25.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Entre este personaje poemático y los personajes/máscaras de Aleixandre hay una correlación, que se torna más evidente cuando Carnero ahonda en la cuestión, afirmando que el monólogo dramático es

[...] un procedimiento desautomatizador de la expresión del yo y superador del intimismo primario [que] ocurre cuando el yo se expresa por medio de un personaje histórico, literario, legendario o representado en una obra de arte; al entender que ese personaje se encuentra en una coyuntura existencial similar a la suya; o [...] que tiene un significado análogo a lo que el yo desea expresar de sí mismo, y con connotaciones que le interesa incorporar. En ambos casos [...] el yo se expresa sin nombrarse y por una analogía siempre intuitiva en términos vitales y emocionales [...].¹⁶

Los diálogos aleixandrinos funcionan como unos ‘monólogos [dramáticos] entrecruzados’ donde los personajes poemáticos alejan del primer plano del discurso poético el yo lírico del poeta, hasta esconderlo del todo. En el artículo “Escisión y ensimismamiento del sujeto poético”, Michèle Ramond afirma que:

A través de su estructura inmediata, el libro ya señala una voluntad: borrar las huellas del sujeto, sustituir a esas huellas personajes o figuras cuya ambigüedad [...] nos cautiva: porque aluden al sujeto y porque lo borran. [...] El sujeto se esconde pues detrás de la innumeridad de las figuras sustitutivas [...].¹⁷

No sólo eso: en la multiplicidad de las perspectivas de los personajes, el sujeto lírico se fragmenta sin que su identidad se pueda recomponer. En este vaivén de voces y perspectivas, se pierde la voz y el discurso ‘unitario’ del poeta, así como se pierde y se descompone una imagen en los diferentes reflejos que de ella proyecta un espejo roto. Por otro lado, esto señala cómo para Aleixandre la representación de la multiplicidad de la existencia está relacionada precisamente con la capacidad de perderse y descomponerse: con la posibilidad de que, dentro de su voz o discurso poético, se abra un espacio donde se articulen también las diferentes voces o discursos poéticos de sus personajes.

Sustituyendo la función-autor unitaria, los personajes poemáticos creados por Aleixandre se vuelven funcionales precisamente a los discursos poéticos que expresan. Son múltiples voces, cada una portadoras de un discurso propio, de su propia razón de ser, de un lenguaje particular.

¹⁶ *Ibidem.*, pág. 26.

¹⁷ RAMOND, MICHÈLE, *Escisión y ensimismamiento del sujeto poético en Organizaciones textuales, Actas del III Simposio del Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Tolosa, Université de Toulouse-Le Mirail, Universidad Complutense de Madrid, U.N.E.D., 1981, pág. 249-250.

5. Voces y poéticas

Dentro de este marco de referencia, *Dos vidas* constituye, a nuestra manera de ver, un perfecto ejemplo de este proceso paradójico de silenciamiento y amplificación de voces. Colocado en el centro de *Diálogos del conocimiento*, es el único poema del libro que Aleixandre no quiso acoplar a ningún otro, pues constituye por sí solo el capítulo V. Esta colocación aislada no ha pasado desapercibida y los críticos están de acuerdo en atribuirle una importancia fundamental. Duque Amusco le reconoce un papel axial, definiéndolo ‘matriz generadora’ de varios otros diálogos. Además de reconocerle el rol de núcleo generador del libro, Dario Puccini le atribuye la importante tarea de exponer la poética – o las poéticas – de la última experiencia lírica de Aleixandre. Idea con la que está de acuerdo también Sergio Arlandis López, según el cual este texto «con toda seguridad, constituye la última gran “poética” escrita por el autor en torno al hecho de la escritura y la función de la poesía».¹⁸

En efecto, *Dos vidas* nos sitúa en el espacio donde se articulan las dos diferentes voces de sus personajes y, al mismo tiempo, donde se muestran las poéticas que de ellas derivan. Un espacio de silencio que se sitúa *entre* aquellas voces y les permite expresar sus discursos: el lugar donde se *inscriben* los monólogos de los dos jóvenes poetas. Ambos completamente entregados a experimentar la complejidad del mundo y su verdad última, es decir la muerte. Ambos completamente comprometidos con su única posibilidad de ser – son ‘poetas’: la representación de esa misma experiencia *en* y *por* el lenguaje, *en* y *por* su ‘decir’ y hacia un conocimiento poético de la vida y el mundo.

Es muy interesante notar cómo el joven poeta primero, asimilado al mito de Narciso, busca su propio reflejo en el lenguaje propiamente dicho y vive en un silencio que precede toda posible voz, todo posible discurso. La suya es una búsqueda primaria de una subjetividad pensante; de un sujeto que, en su tentativa de conocer el mundo, convoca un lenguaje asimilable a la idea platónica del Uno. Un *lógos* fijo, metafísico.

La dificultad que supone este tipo de lenguaje para la expresión poética encuentra su explicación en la magnífica imagen del penúltimo parlamento. Allí la experiencia de la verdad última de la existencia, la muerte, cuaja en la imagen de un simple vaso de agua que, como un prisma, descompone la luz que lo atraviesa. Un vaso que es vacío, cavidad pensante, metáfora de la mente finita de un sujeto que conoce. Sin embargo, en el momento en que el joven poeta primero acepta este tipo de lenguaje como método para el conocimiento y la representación poética, su voz se calla y su discurso se convierte en la paradoja de una palabra silenciosa, de una voz muda que ya no puede decir, sino sólo indicar.

¹⁸ ARLANDIS LÓPEZ, SERGIO, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Síntesis, pág. 203.

Contrariamente al primero, el joven poeta segundo no busca su propio reflejo. Él se dirige directamente a la realidad que lo envuelve, llamándola a través de su voz que así la describe y la enseña. La voz del joven poeta segundo, además, se acompaña al sonido del río, al grito del pájaro y del niño. Dirigiéndose al ámbito de lo natural, cuando utiliza el lexema 'hálito', el segundo joven poeta pone en relación «La misteriosa vida respirándote / en un humano cuerpo establecido» de los versos 61 y 62, con el *ruah* bíblico. Incluso antes de ser soplo divino en la nariz del primer hombre, es éste el principio vital común a todas las cosas.

Además, relacionándose con el acto de la respiración sin el cual sería imposible cualquier articulación fonética, el 'halito' remite a una voz *en potencia*, común a todas las cosas y, por eso, común también al hombre. No es una casualidad que, al igual que el pájaro y el niño del primer parlamento, el joven poeta segundo en el verso 79 consiga gritar y sentir el 'beso' de las cosas. Tampoco es una casualidad que, en Aleixandre, el contacto amoroso se convierta en un auténtico instrumento epistémico.

6. Voz universal y voz pática: *diferencia y paralogía*

El diálogo, ya desde esta lectura sumaria, se articula a partir de la diferencia entre unas 'poéticas' antitéticas que se expresan *en* y *por* las voces de los dos personajes. Esta diferencia crea una tensión que atañe al proceso de la escritura poética en cuanto proceso de conocimiento y de representación del mundo, dejándola en vilo entre una palabra fija y metafísica – un *lógos* de matriz platónica – y otra resonante y fluida – una *phoné* entendida como expresión libre.

Al final del poema, la voz del joven poeta primero dice en el verso 116: «[...] Si callo está visible». La suya es la experiencia de una voz callada, pensada como silencio, como querer-decir no dicho, como voz presupuesta que sólo *muestra* su ausencia. El *lógos* de un lenguaje originario que Heidegger llama 'voz del ser' o 'sonido del silencio' y que la palabra humana – física y temporal, histórica – de ninguna manera puede alcanzar y/o expresar.¹⁹ Por otro lado, aquella libertad dinámica reconocida en la voz del joven poeta segundo que «se ha abierto para el mundo» del verso 117, representa la conquista por parte del sujeto de 'otra' voz, una voz ya no atada a ningún sistema de significados predeterminados y en flujo continuo: una *phoné* resonante que se expresa como lenguaje poético sin ser necesariamente articulación del habla o del pensamiento humano.

¹⁹ Cfr. AGAMBEN, GIORGIO, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982 y del mismo autor "Vocazione e voce" en *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 2010.

Lo que se está delineando, aquí, es la diferencia que el filósofo italiano Carlo Sini reconoce entre la *voz universal* y la *voz pática*. La voz que nombra revelando páticamente, dice Sini, no es la misma voz que designa el objeto universal. La voz pática acompaña los gestos originarios relacionados con el oído, la vista, el tacto; además, señalando la relación entre cuerpo y mundo, también enseña la distancia – el espacio – que se abre en ella. Esta voz, que entrega un sonido a la sorpresa de esta abertura hacia el mundo del sujeto y del mundo para el sujeto, parece interpretar la misma voz que se articula en el discurso del joven poeta segundo. Por otro lado, la voz universal – la voz lingüístico-comunicativa – no evoca esta abertura, sino su *ausencia*. Ella es el signo de lo *invisible* – y de lo inaudible, de lo intangible: signo del ente universal, signo del concepto.²⁰

Aunque no habla nunca de voz pática, sino de voz a secas, también Adriana Cavarero, en su libro *A più voci*,²¹ individúa esta tensión fundamental, interna al logocentrismo de Occidente. En ella se encuentran, por una parte, la palabra escrita y universal y, por otra, la palabra resonante que enseña la *presencia* de un sujeto particular e histórico. Una tensión que, como en el caso de los dos jóvenes poetas de Vicente Aleixandre, no acepta ninguna síntesis y asume las características de lo que Jean-François Lyotard llama, en francés, *différend*²² y que en español se ha traducido con el término *diferencia*.

Distinta de una pelea, la diferencia de Lyotard es un caso de conflicto entre partes que no se pueden resolver de forma equitativa por faltar una regla de juicio que se aplique a las argumentaciones. Que uno de los dos discursos sea legítimo, no implica el hecho de que el otro no lo sea. Además, si se aplica la misma regla a ambos razonamientos para allanar la diferencia como si ésta fuera una pelea, se infiere una sinrazón en una de ellas o en ambas, si ninguna admite esa regla.²³ Se trata, en otras palabras, precisamente del caso de este diálogo – y, más en general, de la forma del diálogo utilizada por Aleixandre – donde no se permite ninguna resolución o síntesis entre las diferentes perspectivas, las dos válidas y legítimas.

La única manera de resolver esta *impasse* y de superar el hiato que se abre en la *diferencia*, es pensar los discursos de los dos poetas jóvenes en una relación paralógica. Planteada así la relación, sus dos voces estarían una al lado de la otra, proclamando cada una su verdad, su razón de ser, expresándose cada una según sus fuerzas y compitiendo en contraposición para dar vida a una tensión poética que, típica del último Aleixandre, encuentra su expresión en la paradoja.

²⁰ SINI, CARLO, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992, pág. 84-85.

²¹ CAVARERO, ADRIANA, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2008.

²² LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

²³ LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La diferencia*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1988, pág. 9.

7. Un saber entre paradoja y *epojé*, entre concepto y *performance*

Figura del lenguaje que articula su espacio entre las diferencias insanables y las antítesis más radicales, la paradoja encierra un saber indecible, imposible de transmitir a través de palabras o conceptos, siendo, al mismo tiempo, ‘abertura’ que enseña la presencia de este saber. Así se convierte ella misma en ‘una forma del saber’ y un ‘método para el conocimiento’. Sólo si se entienden así, es decir, dentro del marco de la paradoja, los *Diálogos* de Aleixandre abren a su lector un posible acercamiento a la complejidad del mundo y a la experiencia de existir en él.²⁴ Además, dentro de esta dinámica paralógica, donde los conocimientos se articulan a través de diferentes voces que silencian el yo lírico del autor, quien de verdad hace experiencia en y por el lenguaje poético de la paradoja como abertura a un saber indecible y siempre *diferente*, es el lector, tal como quería el mismo Aleixandre.

Visto de esta forma, *Diálogos del conocimiento* se nos muestra por lo que es: un enredo de voces que pueden comunicar sólo a través de su lector y se dirigen hacia un más profundo silencio. En su último libro, Vicente Aleixandre consigue convocar una vez más al otro que lee, indicándole su propio camino de conocimiento, mientras él se retira silenciosamente en una dimensión suspendida, una última *epojé*. Una última y definitiva suspensión de su voz personal para que sea posible una reflexión más amplia; donde el lector pueda encontrar un discurso y una voz propia. Voz que finalmente Aleixandre incita a usar – a gozar: precisamente en el momento en que la voz del poeta se retira en su inminente *epojé* existencial, el silencio abre otro nuevo espacio para la voz del lector que, como un actor clásico, puede volver a encarar las máscaras y, dándoles voz, volver a vivir páticamente la experiencia de los varios personajes.

Ya en el umbral de la descomposición al mismo tiempo metafórica y real, Vicente Aleixandre aún confía en sus lectores, hasta el punto de que les entrega su propia voz ya ‘dividida’ – o ‘compartida’, según diría Jean-Luc Nancy²⁵ – para que sean ellos finalmente quienes la reconstruyan, la vuelvan a revivir y también la recreen en el acto interpretativo, en su ambigua y simultánea naturaleza de reflexión y *performance*.

²⁴ «Intenté crear una serie de personajes distintos del autor y diferentes también entre sí que me sirvieran como perspectivas u órganos de conocimiento a cuyo través se pudiera ofrecer la multiplicidad como tal del universo.», V. ALEIXANDRE, “Prólogo a *Diálogos del conocimiento*”, cit., pág. 369.

²⁵ NANCY, JEAN-LUC, *Le partage des voix*, Paris, Éditions Galilée, 1982.

ANDRÉS SORIA OLMEDO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

CLAUDIO GUILLÉN Y LAS ARTES VISUALES

Como se dice del rey Carlos III respecto de Madrid, Claudio Guillén fue el mejor alcalde de la ciudad de las palabras. Su dedicación principal y magistral consistió en centrarse “en los problemas de la literatura misma, desde el ángulo comparativo”¹, según confesión propia. En ese mismo texto, uno de los pocos suyos que revelan perfiles autobiográficos, se refiere con alto aprecio al historiador del arte Lane Faison, profesor suyo en Williams College, quien le enseñó “el tránsito de ver a mirar, de mirar a descubrir, y luego a sentir y entender y relacionar”. Y recordaba, con ese estilo de confidencia oratoria inolvidable para quien lo oyó en vivo: “Amigos, ¿qué conseguí yo tal vez, muchos años más tarde, sino acercarme en alguno de mis trabajos a la obra literaria con la misma atención que me había enseñado aquella experiencia de la pintura?”²

Podemos evocarlo-me lo contó una vez- vestido de soldado del ejército francés en una plaza del París recién liberado y haciendo cola para que Picaso le firmara una litografía antes de volver a sus estudios de doctorado en Harvard con Jean Seznec, o en la Escuela Española del Middlebury con Joaquín Casaldueiro, por seleccionar dos maestros cercanos a la Historia del Arte –sin olvidar, desde luego, a Pedro Salinas, el “Pasajero en Museo” cuya actitud poética ante las obras de arte ha analizado Enric Bou³. En una entrevista a su amigo el pintor Fernando “Tito” Texidor, “El catalán extranjero” de trayectoria análoga como hijo de exiliado y formado en la “diáspora”, aunque doce años más joven que él, Claudio Guillén revela gran familiaridad con el mundo de las artes plásticas: como Texidor, estudiante de arquitectura, él también tuvo cerca la Escuela de Arquitectura de Harvard, dirigida por Walter Gropius pri-

¹ CLAUDIO GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid/ Cátedra Jorge Guillén, 2001, p. 40.

² Ibidem, p. 21.

³ BOU, *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

mero y luego por Josep-Lluís Sert, y las contradicciones entre el orden racionalista de la Bauhaus y el Expresionismo abstracto con su herencia surrealista contrastada por exiliados europeos como Breton y Duchamp, pero también alude con naturalidad y conocimiento de causa a André Masson, Kurt Schwitters, Tàpies, Vassarely (sin apreciarlo), Miró, Darío de Regoyos, así como a Feyninger y Grosz, maestros de Texidor. Naturalmente, los nombres de esta galería, que no citamos en su totalidad, vienen envueltos en reflexiones sobre la pintura como proceso de organización de un impulso irracional por una voluntad de forma, es decir como polaridad, o de materia y geometría, por ejemplo en Mondrian, de quien Claudio Guillén recuerda que fue paisajista antes que pintor de geometrías, y de ahí a la posibilidad de las formas simbólicas en el presente, y al color, los ismos, al Museo imaginario abierto por Malraux en *Les voix du silence*⁴, al ejercicio de la apreciación de la obra de Tito. Se despliega un amplio horizonte de experiencias vividas. Pocas veces se puede leer un diálogo con un artista que abarque tantos puntos de vista.⁵

Sin embargo, en 2001 reconoce los reproches a *Entre lo uno y lo diverso* (1985), su introducción a la literatura comparada⁶ – un trabajo “majestuoso, aunque demasiado trabajoso” según Armando Gnisci⁷ – al hecho de no haber acogido “a fondo las relaciones entre la historia de la literatura y de las artes”⁸. En su disculpa aduce que entonces era un camino bien transitado, en relación con otras problemáticas posibles, y tras citar con generosidad la obra de su discípulo Antonio Monegal, titulada sintomáticamente *En los límites de la diferencia*⁹ confiesa haber preferido y seguir prefiriendo centrarse en la literatura misma.

Es decir, las relaciones con las artes visuales –pintura, escultura, cine- y con la música no ocuparon una posición central en su comparatismo, pero tampoco desdeñable, dentro de la topografía de su curiosidad. Entre otras cosas, porque el diseño general de su proyecto desconfió y excluye toda relación jerárquica y estable entre un centro y unos márgenes. Monegal ha glosado en un artículo reciente la idea de Claudio Guillén de que hay una ideología espontánea del comparatismo, centrada en la lectura, y añade que “las referencias operativas para el lector y para el escritor pueden estar también en el

⁴ París, Gallimard, 1951.

⁵ “Fernando Texidor. El catalán extranjero” *Lateral* (Barcelona), Octubre 2005, pp. 30-36.

⁶ Barcelona, Crítica, reed. con adiciones Barcelona, Tusquets, 2005 (fue Premio Internacional de Ensayo “Caballero Bonald” en 2005), con traducción previa al inglés, *The Challenge of Comparative Literature*, Harvard University Press

⁷ En el prólogo de *Introducción a la literatura comparada*, editada por él, Barcelona, Crítica, 2002, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁹ Madrid, Tecnos, 1998.

cine, en la pintura, en la música, en la historia, en la política, en la prensa, en el paisaje, en la cocina o en el deporte”¹⁰.

¿Cómo son operativas esas referencias para Claudio Guillén? La primera vía fructífera es la cautela metodológica, lo que no le parece bien en el terreno de lo interartístico. En efecto, si el estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes “conduce” o “desemboca” en el comparatismo literario no hace falta “un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico”, pues “el centro de gravedad sigue siendo la literatura”. Una imagen plástica o un motivo musical dan origen a unas páginas de literatura: el resultado es literatura. El ejercicio del gusto en la crítica, de Diderot a Baudelaire o a Eugenio d’Ors es ensayismo. En última instancia, se puede hacer “un comparatismo centrado en la literatura como última consecuencia, pero abierto a toda la gama de las artes”¹¹. El camino contrario, del texto a la imagen, en iconología o pintura de historia, le parece más limitado. Como campo de investigación específico, la comparación interartística se interna en la teoría, en la Estética o en la semiótica, en la indagación de “un universo global de signos...manifestado por medios diversos” (A.M. Rousseau) o en “una reflexión general sobre las transformaciones estructurales que se verifican cuando un sistema narrativo-verbal cede el paso a otro sistema de representación que tiende a ser –gracias al uso de planos, vacíos y grupos de figuras– narrativo-pictórico”¹², como en un cuadro de Poussin analizado por Louis Marin.

En cualquier caso, lo que descarta y lo que enseña, en este libro y en los siguientes, es a desconfiar de la simplificación, y el “paralelismo”-*Gleichlauf der Künste*, dice citando a Kurt Wais, o la “iluminación mutua”- *Wechselseitige Erhellung der Künste*- dice citando a Oskar Walzel, tienden a esa simplificación mágica y deslumbrante, que trae consigo el demonio de la analogía: en el célebre poema de las “Correspondances” de Baudelaire, los sonidos, los colores y los perfumes se responden entre sí con arreglo a “une mystérieuse et profonde unité”, que no se explica más allá de esos dos adjetivos inexplicables. Desde luego, las referencias son viejas: Wais es de 1936, Walzel de 1926 y el punto de referencia de toda esa actitud es el libro *Conceptos fundamentales de Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin, de 1915. Hace casi un siglo.

También es viejo el correctivo que impone Claudio Guillén, al citar la *Teoría de la literatura* de Wellek y Warren, cuya primera edición es de 1948, para que no se olvide que cada una de las artes tiene su evolución individual

¹⁰ MONEGAL, “La literatura irreductible”, *Ínsula* (Madrid), nº 733/34, enero/febrero 2008, monográfico en memoria de C.G.

¹¹ *Entre lo uno y lo diverso*, p. 128. El capítulo, a su vez, se basa en un artículo de 1941 (cf. Monegal, cit. y Monegal (ed.) *Literatura y pintura*, Madrid, 2000, p. 12.

¹² P. 131. En su reciente estado de la cuestión, Enric Bou parte de esas páginas: “(En) claves de literatura y arte”, *Ínsula* (Madrid), nº 733/34, enero/febrero 2008, p.p. 34-36.

y su estructura específica, y que no se trata de un “time spirit” que determina y empapa cada una de las artes, sino de “un sistema entero de series que evolucionan de por sí, cada cual proveída de su propio grupo de normas, que no son por fuerza idénticas a las de las series vecinas”¹³.

Y es aún más viejo, si se piensa que ese “aire” o “espíritu” “de los tiempos” es una traducción exacta del *Zeitgeist* de Herder y Hegel, y que las “series” literarias y no literarias le vienen directamente al checo Wellek de los trabajos de Tinianov y Jakobson (1928) sobre la evolución literaria¹⁴. Claro que esas ideas se acercan en el tiempo al ser recogidas y reelaboradas en la teoría de los Polisistemas, cuyo introductor entre nosotros fue Claudio Guillén, y que continúa hoy inclinada hacia una Teoría de la Cultura integradora de lo abierto, múltiple y heterogéneo¹⁵.

Aunque uno de los modelos esté más viejo que otro, no podemos dar por extinta la ideología de la totalidad expresiva, que sigue siendo la ideología de la identidad y de las raíces, ni cortar del todo las siete cabezas de la hidra que para Walter Benjamin se agitaban en la *Geistesgeschichte*: “creatividad, empatía, emancipación del tiempo, capacidad de revivir, participación vital de la experiencia ajena, ilusión y goce estético”¹⁶.

Del mismo modo sigue mereciendo la pena el empeño de Claudio Guillén por huir de las sirenas de la analogía y la homología, del “reduccionismo” y del “atomismo”. Ya en un trabajo de 1972 les oponía el “estructuralismo histórico”¹⁷, y en *Múltiples moradas*, de 1998, avanza y profundiza extraordinariamente por la vía de los cruces, las convergencias y las polaridades que dejan en minoría el entendimiento del mundo en una clave única, además de dedicar un extenso ensayo a literatura y paisaje, donde se extiende sobre las posibilidades del uso y la lectura del arte y la literatura.

Hay, pues, un doble ejemplo, metodológico y práctico. El libro reúne en un solo ensayo los grandes temas que preocuparon a Claudio Guillén en su madurez: el exilio, el paisaje, las cartas, la obscenidad, el nacionalismo y las literaturas nacionales, Europa¹⁸ y los ensarta a través de un prólogo que pue-

¹³ *Entre lo uno y lo diverso*, p. 133. La traducción es del propio CG.

¹⁴ “Problemi di studio della letteratura e il linguaggio”, en T. Todorov (ed.) *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968, p. 149.

¹⁵ MONTSERRAT IGLESIAS SANTOS, “Sistemas culturales y nuevo comparatismo”, *Ínsula* (Madrid), nº 733/34, enero/febrero 2008, p. 27.

¹⁶ “Schöpfung, Einfühlung, Zeiteitbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuss”; de “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, 1931; *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 453.

¹⁷ “Sobre los períodos históricos: cambios y contradicciones”, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral 1989, p. 132.

¹⁸ *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, Premio Nacional de Ensayo 1999. Su primer libro conocido internacionalmente fue *Literature as System* (1971); dedicó otro a *El primer siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988; otro se escribió *Desde el asombro: sobre los Albertis. Tres poemas*

de inspirar muchos trabajos futuros de comparación literaria e interartística. En efecto, la primera pregunta es cómo pensar la multiplicidad, de lo que somos y de lo que nos rodea. La respuesta correspondiente es “la tendencia”: “venimos de”, “vamos hacia”. La segunda es ¿quiénes somos?, y la respuesta (ayudado por Castilla del Pino) es que somos un hatillo de tensiones, una pluralidad de yoes que forma el sujeto. Enseguida eso que somos se encuentra con la pluralidad, parte razón, parte instinto. Claudio Guillén acude al *Livro do Desasossego* de Pessoa, donde el heterónimo Bernardo Soares vuelve una y otra vez sobre la inquietud del paso súbito de un ámbito a otro de la vida, ninguno suficiente, todos complejos. Una de las adquisiciones principales de *Múltiples moradas* es la del “pensamiento complejo” impulsado por Edgar Morin, que se ajusta como anillo al dedo de lo que Guillén llevaba años rondando: “¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple”¹⁹. Paradoja porque ninguno de los extremos se puede reducir a su contrario: hay que dialogar, negociar, resistirse a la simplificación. Y eso es la literatura entre los discursos, según Guillén, “lo uno *con* lo diverso”, según la última formulación del título de su proyecto, caracterizado más por la diferencia significativa que por la analogía. ¿Y no cabe perfectamente lo interartístico en ese nicho? La multiplicidad del mundo y de la literatura obliga a al perspectivismo: en vez de una visión olímpica de la totalidad, desde arriba, hay que limitarse –con Leibniz, Nietzsche, Ortega²⁰– a un punto de vista, el de una “provincia finita de sentido”, unas moradas múltiples en lo espacial, como constelaciones donde unas estrellas brillan más que otras, y en lo temporal, como tendencias o polaridades tensas entre lo que “viene de” y “va hacia”. Toda tendencia contiene su contraria, sin despreciar la posibilidad de la intermitencia: puede desaparecer y reaparecer como recuperación de un pasado. Estas reflexiones de Claudio Guillén ¿no se aproximan por otras vías a la *Poétique de la relation* de Édouard Glissant, o a las galileanas y dialógicas de Ezio Raimondi? ¿y no son esas vías-es decir, etimológicamente, métodos- fértiles para pensar lo que los alemanes llaman “Intermedialität”?

El ensayo sobre el paisaje, por último, donde se cruza el itinerario de la literatura con el de la pintura, nos presenta el problema de algo que Guillén nombra con una palabra predilecta, que es un homenaje implícito al gran Alfonso Reyes: la palabra “deslinde”. “¿Buscan los hombres, a través del paisaje,

de Lorca, Valladolid, 2004; el último trató *De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona, Crítica, 2006.

¹⁹ EDGAR MORIN, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 32.

²⁰ EZIO RAIMONDI, “Ortega, la novela, Manzoni” *Revista de Occidente*, n° 168, mayo 1995, págs. 93-100.

aquello que no son?”²¹. El deslinde es paradójico. El hombre debe retirarse de la naturaleza para construir el paisaje, pero su mirada es la que convierte el espacio natural en paisaje, construyéndole un sentido.

Perseguir la historia del paisaje no es seguir un continuidad multisecular, sino calibrar “procesos históricos de cambio, de elaboración y en ocasiones de enriquecimiento”²². El principal es la mutación, en literatura y pintura, hacia el final romántico del siglo XVIII, de la consideración del paisaje como *parergon*, o complemento de la historia, dominada por la figura humana, a *ergon*, o fuerza autónoma, de ornamento a argumento. Pero al recorrerla empiezan a surgir matices. En el siglo XVII se distingue entre “países” y “lejos”, siempre subordinados a la “historia” o “argumento”. Si éstos empiezan a adquirir autonomía visual, como en las dos *Vistas* de Villa Medici por Velázquez, donde unos personajillos no significan nada, todavía en Goya el término se usa en la acepción vieja de un cuadro completado “con su país correspondiente” y cobrado en consecuencia. Hasta principios del XVIII, desde Francia, no se extiende la palabra “paisaje”. En literatura, la gitanilla de Cervantes estima los campamentos de su gente como si fueran “cuadros y países de Flandes”. Esa comparación ecrástica es coetánea con un alto grado de literarización en la pintura de un Poussin o un Claudio de Lorena. Distintos ejemplos muestran que el proceso de “independización del paisaje” es “plural y abraza no sólo itinerarios varios o superpuestos sino diferentes momentos y ritmos de desarrollo temporal”²³. Se adelanta al XV en los Libros de Horas, se despliega en Roma con Aníbal Carracci hacia 1600; hay muchos más ejemplos, que ilustran la insuficiencia de la “prioridad de lo evolutivo”. El desafío consiste atender a los períodos históricos como “diversidad” de tendencias, de las que una se extinguen por repetición y otras reviven mediante asociaciones nuevas. Así, el cambio del “parergon” al “ergon” “favorecen, agudiza o exacerba unas tendencias previas o paralelas”²⁴. Ya en el XVII va surgiendo la polaridad, no disyuntiva, entre dar sentido o representar, significar o reproducir. La mimesis neoaristotélica permite una dimensión productiva, en pintura y literatura, en la dialéctica entre arte y naturaleza, compleja en Cervantes, en la historia del “locus amoenus” o en Góngora. No cabe parafrasear los espléndidos análisis de Claudio Guillén, ni ahora ni cuando ilustra la mudanza teórica a fines del XVIII. Hay un momento en el *Werther* (1774) donde se acepta del todo lo visible, confiado a la riqueza “interminable” de la naturaleza. Esta novedad abre paso “la prioridad de las condiciones reales del ver y de la vista”²⁵, con lo que

²¹ “El hombre invisible: literatura y paisaje”, *Múltiples moradas*, p. 98.

²² p. 100.

²³ p. 106.

²⁴ p. 109

²⁵ p. 125.

vuelve a abrirse la polaridad, esta vez entre el realismo y la imaginación, actitudes simultáneas, como en Courbet y Baudelaire. El análisis arranca de la imaginación romántica, con sus raíces en el XVIII, de la *Einbildungskraft* creadora de Schelling a Coleridge, de la pormenorizada discusión sobre las características del *réalisme* a la polaridad entre “la reinención o redistribución del mundo por la imaginación”, por un lado, y por otro “una respuesta a [...] las cosas y su visible entorno natural”. Entre ambos polos se sitúa la mayoría de la “escritura descriptiva” del XIX, aunque cada uno supone el otro, “por vía de oposición, de diferencia, o de un proceso móvil y progresivo de superación de la disyunción inicial”²⁶. Para ilustrar esa hipótesis siguen comentarios de Rousseau y su “contraste y división interiores” ante el paisaje alpino, es decir ante la naturaleza como generadora de “una ontología” melancólica, signo de la escisión entre el hombre y su entorno, y de los distintos registros posibles en Chateaubriand, Wordsworth, Leopardi, Baudelaire, y más cerca en el tiempo, Clarín, Pla y Pessoa. Ahí no toca ya más que disfrutar y aprender del análisis complejo ante la experiencia de la complejidad.

²⁶ p. 138.

VICENTE CERVERA SALINAS

UNIVERSIDAD DE MURCIA

EL NUMEN DEL AMOR DANTESCO EN LA FILOSOFÍA POÉTICA DE SANTAYANA

De un modo “completamente moral y poético” pudo efectuarse la revolución definitiva que explicaría el origen, el motor del universo, nos dice George Santayana en una inspirada página de un famoso ensayo, refiriéndose a la naturaleza del amor desde la perspectiva religiosa del cristianismo (Santayana, 1994: 43). Está introduciendo la figura de Dante Alighieri en la categoría de “poeta filósofo” de la humanidad, y decide partir de consideraciones platónicas para vertebrar el escalonamiento que se producirá en la obra dantesca entre los esquemas éticos del socratismo de textura ideal y el sobrenaturalismo cristiano que lo subsigue, merced a la genial construcción imaginaria del autor de la *Commedia*. A la cosmología simbólica de la filosofía helénica, la religión cristiana agregará “la historia milagrosa”, y con ella una pauta de acción y de intercambio con lo divino más íntima y personal:

Los platónicos habían concebido un cosmos en el que había seres superiores e inferiores dispuestos en círculos concéntricos alrededor de la masa vil, pero cardinal de la tierra. Los cristianos aportaron una acción dramática para la cual tal escenario parecía admirablemente adaptado, una historia en la que toda la raza humana o el alma particular pasaban sucesivamente a través de esos tablados superiores e inferiores. Había habido una caída y podía haber una salvación. (Santayana, 1994: 44).

El componente amoroso será central en esta nueva dimensión mito-poética del cristianismo que en el siglo XIII cristalizará en los tercetos de la *Divina Comedia*. El fenómeno amoroso será atraído en la obra de Dante como responsable del proceso de transformación espiritual del individuo. Será su condición primera para la acción redentora de su vida, y también su gloriosa deriva en la salvación, ya factible, de su espíritu. Un órgano, de esencia física y metafísica a un tiempo, fundamentaría esta nueva caracterización de la existencia humana desde una filosofía del viaje espiritual en pos de su máxi-

mo bien, de su culminación, de su *Paradiso*: el llamado *inlelletto d'amore*, que Santayana "traduce" como "el numen del amor" (Santayana, 1994: 55).

Esta inspiración de naturaleza amorosa activa diversos órdenes compositivos de la *Commedia*: por un lado, su génesis remota, anunciada en la *Vita Nuova*, donde el poeta florentino glorificaría el objeto de su amor, en la figura de la Beatrice "histórica", como el sujeto de una recreación verbal jamás concebida hasta el momento, según queda sellado en el último capítulo de la obra¹. Asimismo, en el ámbito argumental de la *Divina Comedia* será Beatrice, ya transubstanciada en personaje literario y divino, la que desencadene la secuencia de acciones que determinarán el peregrinaje del personaje Dante hacia los espacios ontológicos de la arquitectura teológica cristiana. Pero además, la aparición definitiva de Beatrice en el *Purgatorio* facultará el difícil ascenso del poeta hasta la región sagrada, donde alcanzará finalmente, con la visión de la rosa de los bienaventurados, la extática contemplación del amor divino encarnado en ella. En este sublime estado, una vez acogido por la mirada purificadora, quedan reducidos a ceniza y vanidad los "insensatos cuidados de los mortales", relativizados ante la acogida que halló el poeta en los dominios etéreos de aquel "numen de amor":

O insensata cura de' mortali,
quanto son difettivi sillogismi
quei che ti fanno in basso batter l'ali!

(...)

quando, da tutte queste cose sciolto,
con Beatrice m'era suso in cielo
cotanto gloriosamente accolto.

(*Paradiso*, 11, 1-3; 10-12. Alighieri, 1994: 415-416)

En la caracterización de este segundo gran "poeta filósofo" de la humanidad (que el autor ha consagrado tras su estudio de Lucrecio y previo al del *Fausto* de Goethe), Santayana ha reconocido sin ambages la enigmática pero decisiva potencia de un eros quintaesenciado en luz esencial como principio y fin del itinerario de una vida: de su "filosofía del viaje". En su inmersión en la escenografía del amor dantesco, el autor de *Realms of being* sostiene que, según Dante, "las esferas celestiales no constituyen la sede verdadera de ninguna alma humana; que las almas puras las atraviesan con velocidad y facili-

¹ "E di venire a ciò io studio quanto posso, sì como'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*." (Alighieri, 1988: 298).

dad cada vez mayores a medida que se aproximan a Dios y que los ojos de Beatriz –la revelación del Dios al hombre– son solamente espejos que devuelven, meramente reflejadas, la belleza y la luz.” (Santayana, 1994: 69). Belleza y luz aunadas, en la filosofía poética de Dante, en la proyección diáfana de un ser, un sujeto concreto y único, donde late en armonía la existencia toda. Paralelamente, en uno de sus más recordados sonetos “platonizantes”, sellaría Santayana un endecasílabo que rimaría con los argumentos potenciales del “numen amoroso”: “one love sufficeth an eternity” (Santayana, 2009: 76). Un solo amor basta para sentir, o vivir, la eternidad: una eternidad. Aunque el amor, como potencia efectiva y real, según veremos, no habrá ya de configurarse, en la filosofía de Santayana, en un solo ser, no tendrá que reducir a su sola intercesión y unicidad su inmenso potencial.

¿Es, pues, realmente tan “insuficiente” la comprensión de la naturaleza del amor, o al menos del amor interpersonal, en la obra de George Santayana como, con tanta exhaustividad como rigor ha analizado Irving Singer en su extraordinaria inquisición sobre el tema? Revisemos los argumentos del crítico para evaluar la cuestión planteada.

En el tercer volumen de *The nature of love (The modern world)* (1987), acomete Singer un recorrido por las más originales concepciones del amor en la filosofía y la literatura a partir de finales del XIX, a partir de la corriente que él denomina “románticos antirrománticos” como Sören Kierkegaard, Lev Tolstói y Friedrich Nietzsche, hasta llegar a los emblemas teóricos del XX, donde selecciona el pensamiento sobre el sentir amoroso en los textos de Sigmund Freud, Marcel Proust, D. H. Lawrence, G.B. Shaw, Jean-Paul Sartre y George Santayana. Especialista, crítico y editor de las obras del último, la incursión de Singer en la filosofía del amor de Santayana supone un detenido análisis de su obra desde esa premisa, amparado en todo momento en su comprensión global del autor². Su base estriba en la peculiar fusión que establece Santayana entre las corrientes históricas del materialismo y del platonismo, en una caracterización última que, para Singer, sería la del “humanismo”, aunque, desde mi punto de vista, este último concepto no sólo no nos acerca de modo más genuino a Santayana sino que tal vez nos difumine más su particular conformación intelectual³. Y no, ciertamente, por un rechazo al término “hu-

² Véase también como artículo independiente, la incursión sobre la filosofía del amor de Santayana en la publicación de Singer en el *Bulletin of Santayana Society* del año 1987 (Singer, 1987: 1-16).

³ “Al hablar de Santayana como el más grande proponente del platonismo en el siglo XX, intenté mostrar cómo combinó su platonismo con un antitético materialismo. Pero hubiera sido igualmente válido empezar con su materialismo como base de su filosofía. (...) Por encima y más allá del materialismo y del platonismo de Santayana, detecto, asimismo, una voz humanista que difiere de ambos. Considero que el “humanismo” de Santayana es el elemento más prominente de su filosofía.” (Singer, 1992: 299).

manismo”, sino porque su inclusión no despeja la dimensión filosófica del autor, pues lo vincula a una estirpe secular de largo alcance y complejidad, sin especificar su condición singularizada en ella.

En cualquier caso, el rastreo pormenorizado de Singer por las reflexiones en torno al amor, que disemina Santayana en su obra completa, reflejan una primera división temporal, que el estudioso marca aproximadamente hacia 1923, tras la lectura de *Más allá del principio del placer* (*Jenseits des Lustprinzips*), obra que había publicado Sigmund Freud en 1920. A partir de ese momento, al decir de Singer, Santayana derivaría, desde una consideración materialista que entroncaría con el famoso concepto de la “cristalización” amorosa de Stendhal, hacia un evidente influjo de la psicología freudiana. El contacto con las tesis pulsionales del psiquiatra vienés resulta evidente en las consideraciones de Santayana, si bien no descartará en ningún momento entroncar estos planteamientos con una dimensión platónica. Así pues, pasará a describir al amor, en obras como *Reason in society*, como una “sublimación” cuya base es animal, por lo que “los orígenes del amor son naturales aunque su meta u objetivo sea la perfección contenida en un ideal”, de tal modo que el planteamiento materialista ascendería, sin perder nunca el primer nivel de su escalada, hacia presupuestos de ontología platónica:

Los ideales surgen como metas que los organismos crean mientras se adaptan a su medio. De esto se deduciría que los orígenes del amor son naturales aunque su meta u objetivo sea la perfección contenida en un ideal. Al hacer la síntesis del platonismo con el naturalismo de esta manera, Santayana cree que “todo expresa alguna función natural, y que no hay función natural que no sea capaz, en su libre ejercicio, de desarrollar un ideal... Y es que el amor es una brillante ilustración de un principio que es posible descubrir en todas partes: esto es, que el interés humano vive convirtiendo la fricción de las fuerzas materiales en la luz de los bienes ideales.” (Singer, 1992: 305)⁴

La síntesis del pensamiento filosófico de Santayana, contenida en la publicación de *The realm of spirit* en 1940, que será la culminación de su obra magna sobre los reinos del ser, aportará también las definiciones últimas sobre el discurso amoroso desde planteamientos especulativos. En este sentido, la cita de Plotino que imprime Santayana en un epígrafe de esta obra es valorada por Singer como la expresión máxima de su platonismo fundamental

⁴ En cuanto a la fecha, señala Singer: “Para 1923 (...), los puntos de contacto entre sus ideas están firmemente establecidos en el ensayo que escribió Santayana después de leer *Más allá del principio del placer*: En “A long way round to the Nirvana; or Much ado about dying”, Santayana contrasta el materialismo dualista de Freud con la creencia de Bergson en un “impulso general hacia un ideal único y desconocido” (Singer, 1992: 302).

(aunque yo me atrevería a calificar como “platonismo estructural”), en sus meditaciones sobre el amor. El apotegma de Plotino plantea que el espíritu de amor se genera en la psique “en la medida en que [ésta] carece de lo bueno y, sin embargo, lo busca con anhelo”. En Santayana resonaría con fuerza la sentencia, desde el momento en que el amor, aun teniendo su origen en el reino de la materia sublimando la voluntad reproductiva de la especie (como ya se indicó anteriormente), estimaría como objetivo de su representación no tanto “un ser natural, sino una forma ideal esencialmente eterna y capaz de infinitas personificaciones” (Singer, 1992: 310). Y aquí es donde se separaría Santayana de la concepción unívoca del amor dantesco sin desacreditar por ello el sentido interpersonal del objetivo amoroso.

Como vemos, la tesis contiene las tres ramificaciones especulativas con que reconstruimos la naturaleza del amor en Santayana: en primer lugar, el materialismo en la base primordial de su comprensión del fenómeno; junto a él, ese platonismo cifrado en el objetivo supremo del amor como tendencia, y, por fin, el concepto atraído al comienzo del “numen” o “*inlelto*” amoroso, arraigado en la filosofía poética de Dante, como motor y guía del trayecto espiritual, aunque su “*paradiso*” no tenga el mismo rostro. Las bases de su pensamiento se han tornado sólidas y consistentes, claras y particulares también. Ya en 1910, al enfrentarse a la obra dantesca, los recodos de su reflexión habían dejado frutos y aforismos de profundo aliento: “Sólo aquellos de nosotros que somos demasiado débiles para concebir a fondo el mundo real o demasiado cobardes para enfrentarnos con él huimos hacia las vulgares ficciones que nos parecen suficientemente puras para la religión o la poesía” (Santayana, 1994: 68). Esas “vulgares ficciones” han de integrarse pues en una filosofía de la materia que, sin embargo, termina componiendo con ellas un curioso tapiz de texturas diversas, que al fin y al cabo se mostrarán entretrejidas o “contextualizadas” en los reinos del ser. Ligado como está al reino del espíritu, a quien antecede en la comprensión que hará Santayana del mismo, el amor procede a través de una dinámica interior que permite a cada afecto vital progresar “hasta alcanzar esa elevación, por encima de la particularidad, que define el reino del espíritu”. De esta manera, “en su pureza, el espíritu aspira a la misma perfección que busca el amor una vez que ha sublimado sus necesidades instintivas o posesivas adquiriendo una apreciación desapegada que renuncia al mundo en el proceso mismo de aceptarlo”, resume Singer (1987: 311). No en vano, la misma caracterización del amor en la tradición trovadoresca, y sobre todo en la transformación de la amada en ángel beatífico, según el modelo dantesco, ya fue puesta en tela de juicio por el propio Singer en su rastreo amoroso en la poesía italiana de la época de Dante⁵.

⁵ “Así, en el volumen dedicado al amor cortesano y romántico, advierte Irving Singer que la

A partir de estas coordenadas conceptuales, tan lúcidamente sintetizadas, Irving Singer cifra y evalúa la tipología amorosa que cabría hallar en los reinos de Santayana. Aísla así un primer “amor a las cosas”, que “tal vez sea el responsable de la vinculación erótica que instintivamente hace que busquemos uno u otro tipo de placer sexual”, según lo entiende Singer (1992: 312). Tras este tipo, se perfila una segunda modalidad amorosa, que se acercaría más a “un amor a los ideales”, que elevaría el nivel de aspiraciones personales que un individuo puede desarrollar a lo largo de su vida, desplegando así las limitaciones que nuestra “voluntad” aherroja –entendido todo ello también en clave platónica y schopenhaueriana-. Amor a las cosas y amor a los ideales, tal es la traducción conceptual que propone Singer para su tipología del amor en la obra de Santayana. Empero, el autor detecta una sutil ausencia en la comprensión teórica del amor de nuestro moderno filósofo poeta: la falta de esa dimensión amorosa que sería precisamente el amor personal, subjetivo e individualizado. Escuchemos la tesis de Singer sobre este aspecto fundamental del “numen amoroso” en Santayana:

Lo que no entiende, o no reconoce completamente {Santayana}, es el hecho de que el amor a las personas implica un tipo de amor que ninguna de estas modalidades {anteriores} explica, sea individual, sea conjuntamente. Es un amor en el que no entran ni la posesión, ni la renuncia, ni la gratificación de los instintos de carácter totalmente material, ni el martirio del sacrificio de nuestros propios intereses, ni el ciego anhelo de dominio, ni una separación deseada y gustosa que conduce a la contemplación a distancia. El amor a las personas perdura por ser lo que fue en sus orígenes, un afecto vital. Pero, al ser un amor a los demás por ellos mismos, como personas, es también un acto de conferir valores, lo cual puede llegar a crear una interdependencia única y a veces benéfica, y esto no cabe casi en la perspectiva que tiene Santayana. (Singer, 1992: 313).

No pretendo poner en tela de juicio la tesis precedente de Singer por razones de tiempo, espacio y especialidad. Tampoco quiero fatigar las disquisiciones biográficas sobre la propensión homo-erótica de George Santayana, a la que Singer alude sin exagerar la productividad significativa de estos “detalles”, tal como él los define. Y lo hace tanto en este capítulo de *The nature of love*

psicología de esta emoción, propia de Dante, como anteriormente lo fuera de Guido Cavalcanti, implica la presencia de un “rayo oscuro”, fórmula lírica de los sonetos del *dolce stil nuovo*, y que supone la búsqueda de un gozo, cuya imposible satisfacción plena deriva en melancolía. La voluntad de transferir este deseo al espacio metafísico, transfigurando así la silueta amada en dadora de salvación y conocimiento eternos, se torna sospechosa desde el prisma de Singer” (Cervera, 2006: 27-28).

como en otros extremos de su crítica santayanista⁶, entre los que cabría citar su introducción a *The last puritan* en la edición crítica co-editada por William G. Holzberger y Herman J. Saatkamp Jr⁷. Allí remite Singer a la biografía de John McCormick, donde se pretende demostrar la homosexualidad de Santayana, tomando como referencia el uso de la palabra “amor” para referirse a los sentimientos entre Mario y Oliver en su novela, así como a la atracción que el personaje Jim Darnley provoca en el protagonista de la misma⁸. Otros testimonios de Santayana a Daniel Cory, recogidos por éste en el retrato literario que hiciera del autor en 1963, revelarían la confesión del propio Santayana sobre ese sentimiento amoroso en su etapa académica en Harvard⁹, rebajando siempre –al decir tanto de Cory como de Singer- al ámbito del sentimiento (o del deseo) su “unconventional” carácter psíquico. En todo caso, las confesiones o “fragmentos” de autobiografía, que tuvo a bien publicar Santayana, incidirían en este planteamiento al que Singer se refiere acerca de la mencionada “insuficiencia” del elemento interpersonal o individualizado en la caracterización filosófica del amor en Santayana. Pero subrayarían la tesis desde una actitud menos dramática o, al menos, “sombria” de lo que se deduce leyendo los argumentos de Singer, convencido como está de que “las ideas de Santayana acerca del espíritu descuidan e interpretan erróneamente el amor a las personas.” (Singer, 1992: 325)¹⁰. A ellas nos referiremos a continuación.

⁶ La sentencia de Santayana: “Todas las bellezas atraen porque sugieren el ideal y en seguida, al no cumplirlo, fracasan en su intento de satisfacerlo” (de su ensayo “Platonic love in some italian poets”), predispone a Singer a interpretar la pulsión erótica en Santayana como propia de “una clase de homosexuales que no están orgullosos de sus preferencias eróticas y que no viven en una sociedad que les permita transitar su propio estilo de libre desarrollo”. La siguiente frase, esta vez extraída de *The realm of essence*, provocará en Singer comentarios no menos sustanciosos. Dice Santayana: “Un amor perfecto se basa en la desesperación... El amante *perfecto* debe renunciar a su pretensión y a la esperanza de posesión.” Y Singer glosa: “A pesar de las diferencias que separan a Proust y Santayana, los dos escriben como hombres a los que les ha sido negado apreciar las posibilidades de una amor sexual satisfactorio con otra persona. Santayana muy bien podía estar hablando en nombre de Proust cuando concluye que “la contemplación es el único objetivo del amor, y la única ganancia que se obtiene amando.” (Singer, 1992: 315-316).

⁷ Volumen IV de las *Obras Completas* de Santayana impresas en Massachusetts (Singer, 1994: xv-xli).

⁸ “In his recent biography of Santayana, John McCormick makes a concerted effort to show that Santayana was indeed a homosexual. But the information he adduces would seem to prove little more than the possibility that Santayana occasionally has “erotic friendships.” (...) These personal details are worth mentioning because *The last puritan* has sometimes been called a “homosexual novel”, with the intimation that this defines a limiting perspective form which it is written. But that invokes a mode of classification that is too crude, ant too imprecise, for this particular work.” (Singer, 1994: xxxi).

⁹ Cory, 1963: 40-41.

¹⁰ Y añade: “Mientras trate la vida espiritual como la trascendencia de las particularidades de la existencia, no logra explicar cómo el espíritu puede alcanzar un amor que responda a otra

Estamos al final del capítulo XXV, “Un cambio de sentimiento”, de *Persons and Places*, y en él abunda Santayana acerca del viraje en su orientación vital que supondría finalmente el abandono del ámbito académico, cifrado en la noción de “metanoia”, un proceso que también revertirá en sus consideraciones acerca del amor¹¹. Confiesa entonces que la desesperación asociada tradicionalmente a la naturaleza del amor sólo ha de entenderse como una consecuencia de la búsqueda de posesión del sujeto amado por parte del amante. No es el amor como sentimiento o emoción el que aspira gustosamente a “preservar su objeto”, a “encerrarlo y defenderlo” como forma de su pertenencia, sino que será el “pobre ser humano” quien, en su papel de amante, debería arrancar la esperanza de dicha “posesión”, si aspira a que el amor sea “puro, dichoso e inmortal” (Santayana, 2002: 459). El término “posesión” no hay que entenderlo tan sólo en su dimensión física, por supuesto, sino en su vertiente psíquica también. En esta clave, y partir de la disquisición stendhaliana sobre el amor, Santayana llega a conclusiones que están en la línea de cuanto Singer recapitula, pero que carecen -a mi modo de ver- de ese componente inarmónico o perturbador que el crítico parece recalcar. Y así, como combinación de sustancias lírica y trágica, el amor se habrá convertido, para Santayana, “en un éxtasis de adoración” que “parece su perfección” (Santayana, 2002: 459).

Merece la pena reproducir la conclusión del razonamiento sobre este amor “perfectible” en el texto autobiográfico de Santayana, pues también parece contener la síntesis de su “metanoia”, al fungir como cierre del capítulo:

Presupone la total abdicación de pretensiones físicas, sociales o egotistas; sin embargo, estas pretensiones eran instintivas en la psique, y el espíritu las ha adoptado y se ha arrepentido o, al menos, las ha sentido y comprendido al negarse a realizarlas. La pasión del amor, sublimada, no se vuelva exangüe, ni exenta de turbación corporal, como lo son la

persona como persona, como alguien que existe en el espacio y en el tiempo, conglomerado “accidental” de propiedades y disposiciones específicas.” (Singer, 1992: 325).

La poesía de Santayana tampoco explica este extremo, pero al remitirnos a ella comprobaremos cómo sólo desde el ámbito del sentimiento interpersonal puede plantear el filósofo la trascendencia que el amor hace efectiva. No se trata de prescindir del ser individual sino, tal vez, justamente de lo contrario: de preservar la emoción que por dicho ser pudo surgir, y evitar tal vez así las larvas de su olvido. Recordemos que se trata de una filosofía del amor, no de una “fisiología” del mismo.

¹¹ “En 1893 atraviesa una suerte de crisis que se manifiesta en lo que él mismo denomina un “cambio de corazón” y una “metanoia” filosófica. Se trata de una transición desde la perspectiva ingenua de la juventud hacia el desencanto de la edad madura. La actitud eremítica, el desarraigo esencial que en él se encontraban de forma latente, se agudizan a partir de esta mudanza de los sentimientos, provocada por tres acontecimientos relevantes: la sensación de todo un mundo que se desvanece ante sus ojos, el reflejo de la muerte de su padre en sí mismo, y la boda de su hermana Susan como signos de claudicación y debilidad ante el mundo.” (Beltrán Llavador, 2008: 31).

caridad y la filantropía. Es esencialmente la llama espiritual de un fuego carnal que ha tornado todo su combustible en luz. La psique no se atrofia por eso; al contrario, la gama de sus reacciones se ha ampliado. Ha aprendido a vibrar armoniosamente con muchas cosas a la vez en una paz que es orquestación de tristezas trascendidas. (Santayana, 2002: 459-460).

“Orquestación de tristezas trascendidas”: tal vez si enfatizamos el sustantivo plural “tristezas” nos hallemos en la “fisura de la copa dorada” a que se refiere Singer en sus reflexiones sobre el amor en Santayana y en su fallida identificación con el amor proustiano (Singer, 1992: 314). No obstante, tenemos otros sustantivo de amplio espectro en la misma frase: “orquestación”, y un adjetivo no menos numinoso: “trascendidas”. Orquestación y trascendencia nos remiten al ámbito artístico, estético, formal. A la música, a la elevación, a la luz. Al “*intelletto d’amore*”, una vez más. Tal vez la comprensión del sentimiento amoroso no pueda ser cabal en el caso de Santayana si se despoja de estos referentes. Si se despoja, al fin y al cabo, de su poesía. Estimo modestamente que este podría ser la clave que completara su filosofía poética del amor. Una tecla que Irving Singer no pulsa, un registro que no maneja, en su trabajo crítico sobre la “naturaleza del amor” de Santayana, convencido como está de que “las ideas de Santayana acerca del espíritu descuidan e interpretan erróneamente el amor a las personas”¹². Retomando una feliz idea que registra en el ensayo sobre Dante, que nos sirvió de pórtico en este estudio, Santayana escribe: “La filosofía es una especie de experiencia más intensa que la vida cotidiana, del mismo modo que la música pura y sutil, oída en estado de recogimiento, es algo más profundo y más intenso que el rugido de las tormentas o el alboroto de las ciudades. Por esta razón, cuando un poeta no es insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha incorporado antes a su vida” (Santayana, 1994: 69).

En efecto, la filosofía del amor estuvo también incorporada a la poesía de George Santayana, como lo estuvo también a su vida. El numen amoroso se halla ínsito, encarnado y versificado en sus sonetos y demás composiciones

¹² Ignoro si en tal ausencia pudieran tener su importancia nociones de teoría literaria, según la cual habría un componente “fictivo” en la obra poética de cualquier autor, que impediría extrapolar el contenido significativo de su obra a su caracterización biográfica o vital. En este sentido, cabe argüir, en primer lugar, que mi propuesta no va encaminada a una revisión biográfica del elemento amoroso en Santayana, sino a la comprensión de la “naturaleza del amor” en su filosofía y en su obra, por lo que la atracción de su corpus poético resulta esencial. En segundo lugar, habría que matizar la tajante separación entre obra literaria y expresión vital en la poesía de un autor: la inferencia de conceptos como “sujeto poético” o “voz poética” nos pueden ayudar, pero en última instancia la visión del mundo que una obra poética comporta se hace propia del autor que la firma, más allá de las “ficciones poéticas” que, con toda seguridad, han podido intervenir en su producción.

líricas, así como en tantas páginas de su obra filosófica en prosa, y no me parece desatinado proponer su lectura y estudio para determinar la comprensión del amor en su obra, a pesar de que muchos de sus poemas fueran el fruto de su temprana edad, y que el autor dejase de cultivarlos antes de la decantación de su obra teórica, como recuerda Cayetano Estébanez en su trabajo sobre *La obra literaria de George Santayana*¹³. Así, el materialismo platónico de Santayana cabría ser también entendido y defendido como un “materialismo poético”, el propio de ese “naturalista que fuera poeta” al que alude el autor en uno de sus más lúcidos ensayos, *La filosofía del viaje* (Santayana, 1971: 9, y Cervera: 2008)¹⁴. Un materialismo poético que representa sin duda una apuesta por esa “plenitud vital y cognoscitiva” que se alcanza tras el largo rodeo hacia el Nirvana¹⁵. También a un sujeto particular, a un amor “entre personas”, parece dirigirse el elegíaco –y, por cierto, muy dantesco– soneto XXII (“Es amor quien mueve las esferas celestes”), por más que en él se confiese un “anhelo hacia el Uno Inmutable”: “Es amor quien ofrenda la belleza de las rosas/ en lágrimas de rocío a un sol indiferente,/ y es amor quien a mí me guía, un amor/ interminable, sin esperanza ni recompensa.”¹⁶

¹³ “Santayana no suele dar títulos muy concretos a sus libros de poemas ni tampoco a las divisiones dentro de ellos. Su primer libro de versos, *Sonnets and Other Verses*, de 1894, es un pequeño volumen de noventa páginas, publicado por Stone and Kimball, que recoge los poemas que Santayana escribió en su época de estudiante en Harvard y en sus primeros años como profesor de esta Universidad. (...) El libro, del que se imprimieron 450 ejemplares, incluye, bajo el título de “Sonnets”, una serie de veinte sonetos, numerados del I al XX, escritos entre 1883 y 1893, más otros ocho de temas diversos, cinco odas (“Odes”), poemas varios (“Various Poems”) y “Lucifer: A Prelude”, parte anticipada del drama *Lucifer*. (...) Después, en 1923, aparece una selección de sus poemas, hecha por el mismo Santayana, con el título de *Poems: Selected by the Author and Revised*, que fue publicado por Constable y Scribner’s. (...)”

A partir de 1901 Santayana escribe poesía sólo en algunas ocasiones, pues pensaba que lo que tenía que decir lo podía expresar mejor en prosa. Así lo hace en los restantes cincuenta años de su vida, logrando una prosa de elevados modos poéticos, y haciendo de la metáfora un elemento estructural de su creación filosófica y literaria.” (Estébanez, 2000: 35-36).

¹⁴ Al respecto dice Blair Rice: “La poesía del Sr. Santayana merece atención por sí misma y por otras razones. Entre éstas encontramos que se trata del único filósofo por vocación, al menos en los tiempos modernos, que ha estado a punto de sobresalir como poeta. Se puede esperar de él, entonces, que acarree un tipo especial de penetración a la discusión del origen de la poesía y, más particularmente, de la poesía filosófica; y sus propios versos deberían ofrecer un valioso campo de pruebas para sus principios.” (Blair Rice, 2010: 255).

¹⁵ Plenitud “vital y cognoscitiva”, en sintagma de Giuseppe Patella, que, tras citar el ensayo *A long way round to Nirvana* añade: “Si la vida, en este sentido, se le aparecía como un “lento proceso de redención” de aquello que es irracional, imperfecto, el arte representa uno de los instrumentos más válidos que el hombre posee para asegurar esta “racionalización”, de la que la belleza y la perfección son la expresión máxima.” (Patella, 2010: 169).

¹⁶ “Tis love that moveth the celestial spheres” (verso primero). El cuarteto citado reza en su versión original: “Tis love that lifeth through their dewy tears/ The roses’ beauty to the heedless sun, / And with no hope, nor any guerdon won, / Love leads me on, nor end of love appears.” (Santayana, 2009: 66)

El aspecto interpersonal del amor sí aparece en los poemas de Santayana, especialmente en la Segunda Serie de los que publicara en su primera edición de 1894¹⁷, aunque su referente sea no menos vago que el de los sonetos de Shakespeare, pongamos por caso. En el soneto XXI, por ejemplo, interpela a cuantas bellezas poblaron el mundo para exclamarles: “¡qué gran amante habéis perdido en mí!”¹⁸. Por su parte, el soneto XXXII invoca al ser amado a su posesión “en Dios y en la tumba”, y en el XXXIII decreta en un endecasílabo de tono sentencioso que “Un amor perfecto se nutre de desesperación”¹⁹. El muy platónico soneto XXXV incide en la noción de un amor inmortal, más allá de una unión carnal, proyectándose tras la separación física de los amantes incluso en la tumba, una vez confesado el deseo del poeta de morir “en las colinas de España”²⁰. El numen del amor dantesco está presente en el soneto XLIV (“Por ti el sol se levanta cada día y se oculta”) ²¹, como lo está el estro lírico de John Donne en el XLIX²², o la célebre identificación entre verdad y belleza, que sellara John Keats, en el soneto XLVI de Santayana. Allí justamente la revelación procede de la relación interpersonal, que emana del corazón del “tú” anónimo²³. El corazón también habla “sin la pompa del verso” en el soneto que dedicara el poeta a “un amigo de Harvard” y que fuera por él escrito en la contraportada de su primer libro de poemas. Y, en fin, el más acendrado amor a un ser queda acrisolado en el soneto L, ya arriba aludido, donde el fuego interior es la sola luz amorosa que basta para atravesar el tiempo (más allá del deseo y la esperanza), y cruzar los umbrales de la eternidad:

Aunque muerte absoluta se lleve mi esperanza
y ahogue con polvo la boca a mi deseo,

¹⁷ Tomo como base la versión que realiza Cayetano Estébanez, a partir de la edición citada de 1894, aunque, como el traductor indica, también atiende a las revisiones que realizara Santayana en la edición de sus poemas de 1923 (Estébanez, 2009: 39). En esta selección aparecen también poemas posteriores, como aquellos que fueron editados en 1953 en un libro póstumo, titulado *The Poet's Testament*.

¹⁸ “But, O ye beauties I must never see, / How great a lover you lost in me!” (Santayana, 2009: 65). La traducción de éste, y de los restantes poemas que citaré de Santayana, está firmada por Cayetano Estébanez.

¹⁹ “Be mine, be mine in God and in the grave,/ Since naught but chance and the insensate wave/ Divides us, and the wagging tongue of men” (soneto XXXII). Y “A perfect love is nourished by despair” (soneto XXXIII). (Santayana, 2009: 68-69).

²⁰ “We needs must be divided in the tomb,/ For I would die among the hills of Spain,/ And o’er the treeless melancholy plan/ Await the coming of the final gloom.” (Santayana, 2009: 70).

²¹ “For thee the sun daily rise, and set/ Behind the curtain of the hills of sleep,” (Santayana, 2009: 73).

²² “Heaven it is to be at peace with things;/ Come chaos now, and in a whirlwind’s rings/ Engulf the planets. I have seen the best.” (Santayana, 2009: 75).

²³ “Yet my religion were a charmed despair, / Did I not in thy perfect heart discover/ How beauty can be true and virtue fair.” (Santayana, 2009: 74).

aunque no vuelva el alba ni el coro de la aurora
 inicie un Gloria Deo cuando los cielos se abran,
 tengo una luz de amor, no voy a tientas,
 totalmente perdido, sin un fuego interior.
 La llama que da fuerza al mundo entero
 dentro de mí se apresta a encontrarse con la muerte.
 ¿No hay flores en la tierra, cercada por la noche?
 ¿No es suficiente para mí el consuelo,
 por ti perfecto, de estas horas jubilosas?
 No son, entonces, malos, esos poderes ocultos,
 que un amor basta para una eternidad.²⁴

(Santayana, 2009: 76).

Así como Irving Singer elogia el tratamiento “afectivo” que el tema de la amistad destila en los ensayos y textos literarios de Santayana, si bien tampoco siempre hay referencias concretas o particulares a los individuos cuyo sentimiento amistoso atesora, estimo que la presencia del amor interpersonal no es ajena a la obra de Santayana, por más que sus alusiones sean genéricas o se encuentren sublimadas en las esferas de un sentimiento trascendido²⁵. Al fin y al cabo, el concepto de amistad que plantea en sus ensayos no difiere tan netamente del sentimiento de pasión amorosa, si bien su enfoque sea diferente: la amistad enfoca al mundo donde la pasión lo hace hacia el microuniverso de los amantes²⁶. La sustancia del amor regresa sin embargo siempre al dominio del sentir poético. En la breve explicación sobre su propia poesía, confesaba nuestro autor sentirse más cómodo cuando descubrió que las metáforas se deslizaban “de un modo más fácil y libre en la prosa líquida que a través de las mallas del verso”²⁷. Pero ello no significa que su creación versal fuera ajena a su cosmovisión, y menos a su intelección del sentimiento amoroso.

²⁴ “Though utter death should swallow up my hope/ And choke with dust the mouth of my desire,/ Though no dawn burst, and no aurean choir/ Sing Gloria Deo when the heavens ope,/ Yet have I light of love, nor need to grope/ Lost, wholly lost, without and inward fire;/ The flame that quickeneth the world entire/ Leaps in my breast, with cruel death to cope./ Hath no the night-environed earth her flowers?/ Hath not my grief the blessed hoy of thee?/ Is not the comfort of these singing hours/ Full of thy perfectness, enough for me?/ They are not evil, then, those hidden powers:/ One love sufficeth an eternity.” (Santayana, 2009: 76).

²⁵ “El alcance humanista (y pluralista) de la filosofía del amor de Santayana puede verse de manera más prominente en su ensayo póstumo intitulado “Friendship”. En él esboza todo un espectro de valores afectivos, de los cuales los que más le intrigan son la amistad y la caridad, aunque no son los únicos que desea defender.” (Singer, 1992: 327).

²⁶ Como el propio Singer señala, citando al autor (327-328).

²⁷ Confiesa que el no haber sido su lengua vernácula lo pudo alejar del cultivo del verso inglés: “No se trata únicamente de vocabulario, que pude haberlo enriquecido aprendiendo un oficio o leyendo a los poetas metafísicos, cosa que nunca hice. Me refería a que el lenguaje no me era totalmente familiar, pero esto era sólo un símbolo para la cualidad, mucho más invencible, que para mí tenía el tipo inglés de imaginación y la veneración nórdica por el hombre inter-

Esencialmente platónico en su obra lírica, el “numen del amor” fue un estímulo real y pleno en la obra de George Santayana. Hablo de un amor realmente sentido hacia otro ser y no solamente teorizado en la ingravidez de la conciencia; de un amor ascendido en su visión del eros hacia un ámbito donde no pudiera habitar el olvido. Un amor traslúcido, como el cristal. Un amor donde, a diferencia de los paradisiacos tercetos del florentino, no se postulara la existencia de un orbe sobrenatural. Su platonismo no podría amordazar así la protesta del filósofo de la materia²⁸.

Y, aun a pesar de dicha ausencia, el amor en la filosofía poética de Santayana sigue moviendo el sol y las demás estrellas.

no. (...) Yo no podía ser un buen poeta la manera inglesa, y como me veía obligado a usar el inglés, lo mejor que podía hacer era renunciar a la poesía.”

Además, Santayana comprende que, en la evolución del lenguaje poético y la decadencia de la versificación, “la poesía verdadera sólo podía ser escrita en prosa, de lo que constituyen tan magníficos precedentes en la lengua inglesa la Biblia y Shakespeare y todos los siglos XVI y XVII. En realidad, salvo cuando el metro sigue siendo una cosa instintiva como los buenos modales, una nueva frase gráfica, una metáfora original profunda, se deslizan de un modo más fácil y libre en la prosa líquida que a través de las mallas del verso.” (Santayana, 2009: 210). El texto sobre “Mi poesía” está incluido en *Apología Pro Mente Sua*.

²⁸ Lo cual no invalida su apología del platonismo esencial al arte poética: “Lo peor de todo es la falta de comprensión por el platonismo cuando el platonismo es todo el secreto y substancia de un poema; y es un asunto sumamente conveniente e inspirador porque, a modo de conversión religiosa, revisa y vuelve a vaciar toda la experiencia emocional en un nuevo molde, imprimiéndole una unidad e intensidad morales, que jamás tuviera antes.” (Santayana, 2009: 212). La ignorancia del platonismo en los críticos resulta mucho más grave que su presencia en los poetas, decreta Santayana, reivindicando así su falta de confianza en los académicos y teóricos que criticaron desde esa atalaya su poesía.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alighieri, Dante (1988): *La vita nuova. La vida nueva*. Ed. Raffaele Pinto. Barcelona, Bosch.
- Alighieri, Dante (1994): *Obras Completas. Con La Divina Comedia en texto bilingüe*. Madrid, B.A.E.
- Beltrán Llavador, José (2008): *Celebrar el mundo. Introducción al pensar nómada de George Santayana*. València. Biblioteca Javier Coy-Universitat.
- Blair Rice, Philip (2010; 1ª: 1940): "El filósofo como poeta y crítico". En Ricardo Miguel Alfonso (ed.): *La estética de George Santayana*. Madrid, Verbum, pp. 255-281.
- Cervera Salinas, Vicente (2006): *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Cervera Salinas, Vicente (2008): "El viaje como filosofía poética en el ensayo de George Santayana". En *Teorema*, nº 28, 2008, pp. 55-73.
- Cory, Daniel (1963): *Santayana: The Later Years. A Portrait with Letters*. New York, George Braziller.
- Estébanez Estébanez, Cayetano (2000): *La obra literaria de George Santayana*. Valladolid, Universidad.
- Estébanez Estébanez, Cayetano (2009): "Presentación de la selección de los poemas de Santayana", en George Santayana: *Materiales para una utopía. Antología de poemas y dos textos de filosofía*. Valencia, MuVIM. José Beltrán-Manuel Garrido-Daniel Moreno (eds.), pp. 25-39.
- Moreno, Daniel (2007): *Santayana filósofo. La filosofía como forma de vida*. Madrid, Trotta.
- Patella, Giuseppe (2010): *Belleza, Arte y Vida*. Valencia, Universitat.
- Santayana, George (1971): "La filosofía del viaje". En *El nacimiento de la razón y otros ensayos*. Compilador: Daniel Cory. México, Roble, pp. 5-14.
- Santayana, George (1994; 1ª: 1910): *Tres poetas filósofos (Lucrecio-Dante-Goethe)*. México, Porrúa.
- Santayana, George (2002): *Personas y lugares. Fragmentos de autobiografía*. Madrid, Trotta. Edición de William G. Holzberger y Herman J. Saatkamp Jr. Introducción de Richard C. Lyon. Traducción de Pedro García Martín.
- Santayana, George (2009): *Materiales para una utopía. Antología de poemas y dos textos de filosofía*. Valencia, MuVIM. José Beltrán-Manuel Garrido-Daniel Moreno (eds.).
- Singer, Irving (1987): "Santayana's Philosophy of Love", en *Bulletin of Santayana Society*, nº 5, 1-16.
- Singer, Irving (1992; 1ª: 1987): *La naturaleza del amor*. Vol 3: *El mundo moderno*. México, Siglo XXI.
- Singer, Irving (1994): "Introduction" to George Santayana: *The last puritan. A memoir in the Form of a Novel*. Critical edition. Herman J. Saatkamp, Jr (General Editor) & William G. Holzberger (Textual Editor), pp. xv-xli.
- Singer, Irving (2000): *George Santayana. Literary Philosopher*, New Haven, Yale University Press.

VERONICA ORAZI
UNIVERSITÀ DI TORINO

DRAMMA STORICO E SPERIMENTALISMO
NEL TEATRO SPAGNOLO CONTEMPORANEO:
IL *BORIS GODUNOV* DE LA FURA DELS BAUS

La rivitalizzazione del dramma storico nel teatro spagnolo contemporaneo si profila in tutto il suo potenziale innovativo già dalla metà del XX secolo: una delle figure chiave della rinascita della scena spagnola, Antonio Buero Vallejo, lo riattualizza per veicolare un messaggio rinnovato, in opere come *Un soñador para un pueblo* (1958)¹ che prende spunto dalla rivolta di Madrid del 1766 contro le riforme del marchese di Squillace, *Las meninas* (1960)² sulla figura di Velázquez, *El sueño de la razón* (1970)³ incentrato sulla vita di Goya, *La detonación* (1977)⁴ ispirata al suicidio di Larra. Non di rado, però, Buero nei suoi drammi storici realizza al contempo sperimentazioni suggestive (si pensi all'impiego della luminotecnica⁵, dei mezzi audio-visivi e alla presenza di strutture semoventi sul palcoscenico, che consentono di cambiare quadro e atto a sipario aperto, trasformando lo scenario sia ricorrendo ad attrezzature meccaniche sia con effetti visivi e luminosi). Così, il dramma storico si riconferma uno strumento efficace, di cui il drammaturgo si serve per adombrare attraverso vicende e figure del passato un presente in crisi, la propria esperienza, i propri ideali e comunicare al pubblico il messaggio consegnato all'opera⁶.

¹ La prima dell'opera viene allestita il 18 dicembre. Il dramma riceve il Premio Nacional de Teatro e il Premio María Rolland, l'anno successivo il Premio de la Crítica de Barcelona e nel 1988 ne viene realizzato l'adattamento cinematografico, intitolato *Esquilache*, per la regia di Josefina Molina.

² La prima viene allestita il 9 dicembre.

³ La prima viene allestita il 6 febbraio. L'opera riceve il Premio El espectador y la crítica e il Premio Leopoldo Cano.

⁴ La prima viene allestita il 20 settembre. L'opera riceve il Premio El espectador y la crítica.

⁵ Sull'importanza della luminotecnica nel teatro – non solo contemporaneo – cfr. almeno C. GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008.

⁶ Sul tema cfr. almeno: A. BUERO VALLEJO, *Acerca del drama histórico*, in "Primer Acto", CLXXXVII (1981), pp. 18-21, poi in ID., *Obras completas*, a cura di L. Iglesias Feijoo e M. de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vol. II, pp. 827-828; M. DE PACO, *Acerca del drama histórico*, in "Mon-

In tempi recenti, anche i gruppi di *performers*, i collettivi, si sono mostrati sensibili a questo filone della drammaturgia, ancora una volta combinandovi istanze sperimentali tra le più avanzate, rifondando la concezione stessa di dramma storico, innestandovi inserti meta-teatrali, per produrre un gioco caleidoscopico, una struttura 'a cannocchiale', in cui da una dimensione passata si balza d'improvviso a quella attuale, amplificata magari dal gioco antichissimo e altrettanto collaudato del teatro nel teatro, spesso potenziato dai mille riflessi di citazioni intertestuali che rimandano a opere e personaggi della produzione letteraria e della storia nazionale ma anche ai capolavori della letteratura universale e ai momenti cruciali della storia extra-nazionale.

In particolare, in questa occasione, sarà la rivisitazione simbolica della figura e della vicenda storica di Boris Godunov realizzata dalla Fura dels Baus a offrire un esempio calzante di quanto profondamente sia stato riadattato il genere del dramma storico e di quanto lo si possa piegare alle esigenze performative di un gruppo d'avanguardia tra i più audaci del panorama contemporaneo, che proprio con il suo *Boris Godunov* concretizza una delle linee evolutive di uno sperimentalismo pionieristico e al contempo sempre più concentrato sul teatro di parola, sul ritorno al testo, alla recitazione, amalgamati con la dimensione del teatro totale, da sempre caposaldo della ricerca furera.

Nel 2008 La Fura dels Baus allestisce e porta in *tournee* uno spettacolo dal titolo *Boris Godunov*⁷, rifacendosi in modo esplicito all'opera omonima di Aleksandr Puškin (1799-1837), di cui si serve in modo magistrale, sia per costruire una struttura drammaturgica meta-teatrale, sia per attivare un meccanismo di sviluppo dell'azione e di intersezione dei piani della messa in scena assimilabile a quello delle scatole cinesi, con una sorta di corto-circuito prospettico estremamente innovativo e accattivante.

Il *Boris Godunov* di Puškin, però, è a sua volta un dramma storico, basato sulla figura reale del protagonista: Boris Godunov (1551-1605), reggente di Russia dal 1586 al 1598 e zar fino al 1605. Si tratta del periodo della storia russa noto come Epoca dei Torbidi, una sorta di interregno caratterizzato dall'anarchia, dalle lotte intestine e dai disordini che seguono la fine della dinastia dei Rurik (nel 1598, con la morte dello zar Fëodor I, figlio di Ivan IV il

teagudo", III (1998), pp. 131-134; G. BALESTRINO DE ADAMO, *Buero Vallejo: teoría del teatro histórico*, in "Cuadernos" (Argentina), XVI (2001), pp. 9-16; I. OGANDO GONZÁLEZ, *¿Por qué la historia en el teatro?*, in "Anuario de estudios filológicos", XXV (2002), pp. 345-362. Vid. Anche A. BUERO VALLEJO, *Las meninas*, Introduzione di V. Serranos, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 10-25; M. DE PAGO, *El "perspectivismo histórico" en el teatro de Buero Vallejo*, consultabile on-line sul sito www.cervantesvirtual.com.

⁷ Cfr. le notizie disponibili sul sito del collettivo: www.lafura.com; ma anche il sito dedicato allo spettacolo, all'indirizzo www.borisdgodunov.es o ancora la recensione di L. Alemany della prima allestita il 6 marzo 2008, sul sito www.elmundo.es/elmundo/2008/03/07/cultura/1204852639.html.

Terribile), protrattosi fino all'avvento della dinastia dei Romanov (1613). La carriera politica di Boris inizia alla corte di Ivan il Terribile: nel 1571 entra a far parte della guardia personale dello zar e della polizia segreta, per rafforzare poi la sua posizione, fino alla promozione al rango di boiardo nel 1580.

Prima di morire, Ivan nomina un consiglio, formato da Godunov, Fëodor Nikitič Romanov, Vasily Shuisky e altri per guidare il figlio e successore Fëodor. Ivan lascia anche un figlio minore, Dmitrij Ivanovič, che muore in circostanze misteriose all'età di dieci anni, nel 1591: una commissione ufficiale è incaricata di indagare sulle cause della morte e stabilisce che il ragazzo si è ferito mortalmente in modo accidentale durante una crisi epilettica. La vedova di Ivan accusa gli agenti di Godunov di aver ucciso il figlio, ma la colpevolezza di Boris non viene provata.

Quando Fëodor Ivanovič ascende al trono come zar Fëodor I, nel 1584, Boris diventa membro del consiglio di reggenti e alla scomparsa dello zio dello zar – Nikita Romanovič – nel 1586, assume la reggenza. Nel 1598 Fëodor muore senza discendenza e Boris prende il potere: durante i primi anni è molto popolare e governa bene, ma muore all'improvviso nel 1605, lasciando il trono al figlio – lo zar Fëodor II –, che pochi mesi dopo viene ucciso assieme alla madre dai nemici dei Godunov.

Questo episodio della storia russa ha avuto una grande risonanza nell'Europa occidentale⁸. Lope de Vega compone *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*⁹ (1606-13 ca., pubblicato nel 1617 nella settima parte delle sue commedie), ispirandosi alla vicenda. Aleksandr Petrovič Sumarokov¹⁰ (1717-77) nel 1771 mette in scena la tragedia *Il falso Demetrio*, nella quale presenta il protagonista come una figura negativa, un usurpatore. Risale al 1805 il dramma incompiuto *Demetrius*, di Friedrich Schiller¹¹, il cui protagonista è convinto di essere il legittimo erede al trono, ma una volta scoperte le proprie origini plebee precipita verso la catastrofe. Poi Aleksandr Puškin scrive il *Boris Godunov* (1825-31), cui si è ispirato Modest Musorgskij per l'omonima opera lirica (1869-71)¹². Nel 1997, in Armenia, è stata ritrovata la partitu-

⁸ Cfr. almeno E.C. Brody, *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*, Rutherford, Fairleigh University Press, 1972; C. Emerson, *Boris Godunov. Transposition of a Russian Theme*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

⁹ Si tratta della prima opera che elabora la vicenda di Boris Godunov e del Falso Dmitrij nelle letterature europee; ciò assume un rilievo ancora maggiore, se si pensa che all'epoca non esistevano ancora rapporti diplomatici consolidati tra la Spagna e la Russia e Lope si sarebbe basato sul resoconto di alcuni gesuiti inviati alla corte dello zar.

¹⁰ Poeta e drammaturgo, tra i massimi rappresentanti del Neoclassicismo russo, compose tra l'altro nove tragedie ispirate alla storia e alle leggende del suo Paese, rifacendosi al modello di Racine e Corneille.

¹¹ F. Schiller, *Werke und Briefen*, Frankfurt am Main, Hrsg. M. Springer, H. Kraft, Deutscher Klassiker Verlag, 2005, vol. 10, pp. 287-328.

¹² Musorgskij si rifà anche alla *Storia dello Stato russo* di Karamzin, vid. *Infra*.

ra di un'opera barocca del compositore tedesco Johann Mattheson¹³ (1681-1784), basata sulla vicenda di Boris, la cui prima mondiale è stata allestita nel 2005 al Boston Early Music Festival & Exhibition.

Quindi nel 2008, come accennato, La Fura dels Baus presenta il suo *Boris Godunov*, proponendo una reinterpretazione estremamente libera del significato profondo di questo episodio della storia russa, per riflettere una volta di più sul tema senza tempo del delicato rapporto tra potere e violenza e sulle sue ripercussioni sulla società.

Ed è qui che inizia a profilarsi quello che ho definito il 'meccanismo a cannocchiale' della sperimentale rilettura furera di questa rivisitazione: l'opera, come si vedrà, si riferisce a un episodio della storia russa contemporanea – ma non solo, date le ricadute a livello di equilibri politici internazionali – osservata attraverso la lente del *Boris Godunov* puskiniano, citato come fonte e utilizzato per produrre un effetto meta-teatrale, che unisce il simbolismo dell'opera del fondatore del romanticismo russo al concetto di teatro impegnato e totale tipico della ricerca drammaturgica e performativa della Fura sin dalla fase iniziale della sua attività.

E sarà il raffronto tra la *performance* contemporanea e la sua fonte e parallelamente l'analisi delle modalità di reinterpretazione del capolavoro dell'autore russo a rivelare le strategie sperimentali e il legame con la tradizione storico-letteraria che caratterizzano gli allestimenti della Fura, specie negli ultimi anni.

Aleksander Puškin (1799-1837), fondatore della letteratura russa moderna e figura di spicco del movimento romantico, viene bandito da Mosca nel 1820 a causa della sua poesia politicamente impegnata e dei contatti con i membri di un movimento radicale coinvolto in seguito nella rivolta decabrista del 1825. I suoi problemi con le autorità continuano, ma lo zar Nicola I gli permette di tornare nella capitale e Puškin allora abbandona apertamente le posizioni rivoluzionare.

Il *Boris Godunov*¹⁴ viene composto nel 1825 ma pubblicato solo nel 1831 e per ragioni politiche la censura non ne approva l'allestimento fino al 1866. La versione del 1825 consta di 25 scene ed è scritta prevalentemente in *blank verse* (pentametro giambico), mentre la versione pubblicata nel 1831 è ridotta a 23 scene. La prima mondiale del testo originario del 1825, in traduzione inglese, è stata presentata all'Università di Princeton nel 2007.

¹³ La sua produzione, tranne un'opera lirica, un oratorio e alcune pagine di musica strumentale, furono trafugate durante la seconda guerra mondiale e portate in Armenia. Il materiale è stato donato alla città di Amburgo dal governo armeno nel 1998 ed è attualmente conservato presso la Staats und Universitätsbibliothek Hamburg.

¹⁴ Cfr. A. PUŠKIN, *Boris Godunov*, a cura di C. Strada Janovic, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2007.

Tributario del *Macbeth* di Shakespeare, il *Boris Godunov* puškiniano porta sulla scena il conflitto tragico tra il protagonista che dà il titolo al dramma e l'usurpatore Dmitrij. Quando nel 1591 lo zarevič Dmitrij muore in circostanze misteriose, si vocifera che Boris ne abbia ordinato l'assassinio. Più tardi, un monaco rinnegato afferma di essere il principe scampato al tentato omicidio: consapevole che la Polonia stava cercando un pretesto per scatenare una guerra contro la Russia, egli si allea con i vertici polacchi e invade il Paese al comando di un potente esercito per reclamare il trono, sapendo che Boris non avrebbe osato produrre le prove della morte del principino. Quando Boris apprende che l'usurpatore sta avanzando verso la capitale, gli appare in visione lo zarevič assassinato e muore mentre l'esercito invasore è ancora lontano da Mosca.

Nel suo dramma storico Puškin rievoca l'Epoca dei Torbidi, concentrando però l'attenzione su Boris Godunov, uno zar particolare, giunto al potere non per via ereditaria ma grazie alla sua forte personalità e a un'ascesa politica preparata durante gli anni della reggenza, cui poi si era contrapposto un pretendente – Grigorij o Griša Otrepev, il Falso Dmitrij – che reclamava il trono russo affermando di essere il legittimo erede scampato all'omicidio. La trama è organizzata in modo tripartito: il prologo, con gli eventi dal 1598 fino alla proclamazione di Boris come zar; la parte centrale, sugli avvenimenti del 1603, che si apre con la conversazione tra il monaco Pimen e Grigorij Otrepev (il Falso Dmitrij), in cui questi afferma di essere lo zarevič e decide di prendere il potere e diventare zar di Russia con l'aiuto della Polonia: Grigorij si considera un vendicatore e descrive Boris come un usurpatore, quindi nell'ottobre del 1604 il Falso Dmitrij entra a Mosca al comando dell'esercito polacco; l'epilogo, in cui Boris organizza la difesa e muore, il cortigiano Mosalski annuncia che la moglie di Boris e lo zarevič si sono suicidati (in realtà sono stati uccisi dagli oppositori dei Godunov) e il popolo russo, attonito, resta in silenzio, senza rispondere all'invito ad acclamare il Falso Dmitrij, diventato lo zar Dmitrij Ivanovič.

Il finale aperto del *Boris Godunov* di Puškin trascende la rappresentazione degli eventi storici e proietta il significato dell'opera sul destino futuro del Paese e sulla tragicità della sua storia.

L'autore rifiuta i canoni classici, si ispira a Shakespeare, alle antiche cronache russe e alla *Storia dello Stato russo*¹⁵ di Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826), secondo cui Boris è il responsabile della morte dell'erede al trono ed è destinato a un ineluttabile fallimento. Abbiamo a che fare, quindi, con una storia di usurpazioni, omicidi, pretendenti illegittimi al trono, che consente a Puškin

¹⁵ Opera in dodici volumi: il primo viene pubblicato nel 1818, mentre l'ultimo appare postumo; la parte dedicata all'Epoca dei Torbidi (voll. X e XI) è stata pubblicata nel 1824.

di riflettere sulla natura del potere – specie in tempo di crisi, quando l'autorità viene contestata – e sulla personalità pubblica e privata del governante.

Lo stile e la trama sono originali e molto diversi dalle fonti (sia letterarie che storiche): le scene, concise, sono introdotte da titoli che si riferiscono ai luoghi in cui si svolge l'azione (“Palazzo del Cremlino”, “La piazza Rossa”, “Notte: una cella del monastero di Chudov”, ecc.), mentre una folla di personaggi passa rapidamente sulla scena. Inoltre, le unità di tempo, luogo e azione non vengono rispettate; la sequenza degli episodi, ciascuno con un suo *climax* interno, è molto libera e l'unità strutturale dell'opera è costituita dal filo rosso che connette in modo inquietante i molteplici conflitti che costellano l'Epoca dei Torbidi.

Boris Godunov, dunque, offre un'immagine suggestiva della crisi più profonda della Russia tradizionale: l'identità dello zar Boris è incerta, il suo ruolo ambiguo, egli ascende al trono grazie a un'elezione che ha preparato durante gli anni di reggenza; quindi, secondo questa prospettiva, usurpa il potere ed è ritenuto il mandante dell'assassinio del piccolo Dmitrij. Non vi è dubbio, infine, che la diffusione della supposta colpevolezza di Boris sia stata incoraggiata dall'ostilità delle classi alte – i boiardi e l'aristocrazia – e dalla manipolazione delle classi popolari.

L'opera inquadra un fenomeno peculiare, il così detto *samosvanstvo*: il *samosvanec* è l'usurpatore che assume il potere dissimulando la sua vera identità. Ciò implica da un lato la legittimazione del potere e dell'autorità, dall'altro lato la loro contestazione, che non si concretizza necessariamente in una figura sostitutiva ma può sfociare in una protesta che dichiara l'illegittimità del potere politico e dei governanti ufficiali. Ecco perché il vero protagonista dell'opera è il Potere, così come si profilava nel XVI-XVII sec. o, per essere più precisi, la perversione del Potere in uno Stato che sta attraversando una crisi profonda dell'autorità e della sua stessa identità nazionale. Così, nella dimensione del dramma storico, si sviluppa una tragedia politica e l'opera non riflette un'identità statica ma dinamica, che si proietta sui tempi futuri; un'identità che subirà molti traumi e che anche oggi è alla ricerca della propria vera natura ed essenza.

Dunque, l'opera di Puškin si concentra sul sistema politico del Paese, ma anche sui rapporti di forza e sull'ambizione, una sorta di volontà di potenza; in questo modo, l'autore denuncia l'ambiguità del potere, che si rivela una complessa interazione tra fattori diversi e conflittivi: politici e giuridici ma anche etici e psicologici.

E di fatto la colpa nell'opera di Puškin è collettiva, non individuale: sia Boris che il Falso Dmitrij sono degli usurpatori in un Paese che ha perso la sua identità, in una nazione che sta attraversando una profonda crisi dell'autorità. Ecco perché Puškin non offre soltanto la rievocazione di un periodo sto-

rico ma una riflessione sulla logica dell'autocrazia, del dispotismo, servendosi del dramma storico e riproponendo un episodio del passato. Le analogie tra l'Epoca dei Torbidi e gli anni in cui visse Puškin sono evidenti: lo zar Alessandro I, asceso al trono dopo aver partecipato all'omicidio del padre – lo zar Paolo I –, muore nel 1825; anch'egli, come Boris Godunov, aveva governato bene all'inizio, diventando in seguito sempre più dispotico; dopo la sua scomparsa prende il potere lo zar Nicola I, responsabile della brutale repressione della rivolta decabrista, che apre uno dei periodi più bui e reazionari della Russia moderna.

Questo aspetto, il conflitto tra un potere ambiguo e i suoi detrattori e oppositori, è l'elemento più importante della reinterpretazione di questo evento proiettato attraverso i tempi: all'Epoca dei Torbidi, quando vive il Boris Godunov storico, negli anni della rivolta decabrista e della risposta reazionaria al suo fallimento (quando Puškin compone il suo *Boris Godunov*), nella storia russa contemporanea, che di recente ha ispirato La Fura dels Baus, permettendo al gruppo di innestare su un episodio attuale la vicenda e il protagonista rievocati dal dramma storico puskiniano, per spingere il pubblico a riflettere ancora una volta sul tema senza tempo della crisi del potere e del ricorso alla violenza per mantenerlo o piuttosto per contrastarlo, persino con la lotta armata.

Come è noto, La Fura dels Baus¹⁶ è un collettivo fondato nel 1979, che inizia la sua attività in Catalogna. Questa prima fase dura cinque anni, durante i quali il gruppo sviluppa la sua ricerca consolidando una serie di tratti che più tardi confluiranno in un linguaggio e un'estetica teatrali del tutto peculiari. A partire dal 1985 La Fura organizza una serie di *tournées* internazionali, affermandosi e rendendo inequivocabilmente riconoscibili oltre i confini spagnoli le modalità drammaturgiche e performative della propria produzione. In seguito, dall'inizio degli anni '90, la sperimentazione si fa più complessa ed elaborata: l'uso di elementi scenici tecnologicamente avanzati diventa sistematico e al contempo viene indagata la possibilità di allestire *performances* di grandi dimensioni – i così detti macro-spettacoli –, concepiti per un pubblico

¹⁶ Sul gruppo cfr. AA.VV., *La Fura dels Baus 3*, monografia di "Público. Cuadernos del Centro de documentación teatral", XXXIV (1988); A. DE LA TORRE, *La Fura dels Baus*, Pròleg de J. Casas i J. Ollé, Barcelona, Alter Pirene, 1992; S. CORVINO, *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*, tesi di laurea inedita, Università di Bologna, 1994; M. SAUMELL I VERGÉS, *Teatro contemporari de dramaturgia visual a Catalunya: 1960-92*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 2000; J. MONLEÓN, *Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas* e LA FURA DELS BAUS, *Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital*, monografia di "Cuadernos de estudios teatrales", XVII (2001); F. CECCORIN, *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*, tesi di laurea inedita, Università di Bologna, 2003; AA.VV., *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Barcelona, Electa, 2004; AA.VV., *La Fura dels Baus*, monografia di "Modilium. Revista d'estudis del Moianès Mojà", vol. 6, XXXII (2005).

di massa e spazi aperti. Da allora, La Fura ha sviluppato anche progetti per allestimenti dimensionati su grandi spazi, spesso in un contesto urbano e per accogliere un pubblico enorme.

Dalla metà degli anni '90 il collettivo si evolve ulteriormente, adottando un metodo di lavoro ancora una volta nuovo ma ora anche diversificato: da un lato, vari spettacoli vengono presentati in contemporanea per la regia di componenti diversi del gruppo, dall'altro si intensificano le collaborazioni sperimentali con il mondo operistico (per esempio con la produzione de *Il martirio di S. Sebastiano* di Debussy nel 1997 e de *La Atlántida* nel 1998), che culmina nel 2007-2008 con la presentazione della tetralogia wagneriana dell'*Anello del Nibelungo*. Nell'attività operistica La Fura ha trovato il terreno ideale per continuare a spingere sempre più oltre la propria creatività audace: tradizionalmente, infatti, l'aspetto musicale in un'opera lirica ha il sopravvento sugli aspetti teatrali, ma di recente il genere sta vivendo un rinnovamento radicale e in questo tipo di collaborazioni il gruppo ha optato per l'impiego di elementi audio-visivi, scenari semoventi in grado di trasformarsi a seconda delle esigenze, riconsiderando persino il ruolo dei cantanti, degli attori e del coro.

Infine, nel 2010 il collettivo mette in scena la *Degustación de Titus Andronicus*¹⁷, uno spettacolo di piccole dimensioni che si ricollega alla concezione di teatro come esperienza totale, coinvolgendo i cinque sensi, compresi il gusto e l'olfatto: durante la rappresentazione, infatti, un cuoco cucina su una piattaforma sopraelevata mentre gli attori recitano e alla fine *performers* e pubblico mangiano assieme, riflettendo sull'indifferenza dell'umanità di fronte alle tragedie della società attuale.

In sostanza, le caratteristiche fondanti dell'estetica furera, il suo peculiare linguaggio possono essere sintetizzati in alcuni punti programmatici:

- la concezione del teatro come esperienza totale, che sviluppa l'eredità di Artaud, del Living Theatre, di Grotowski, di Barba e degli altri innovatori del teatro contemporaneo;
- l'interazione col pubblico – ricorrendo anche all'impiego di macchinari e attrezzature talvolta messi in funzione dagli spettatori stessi, oltre che dai *performers* –, persino nel teatro di parola (come nel caso del *Boris Godunov*);
- l'uso di spazi non convenzionali e di spazi tradizionali rivisitati (come la scena all'italiana, ad esempio nel *F@ust 3.0* del 1998), per spingere sempre più oltre le possibilità di adattamento dello spettacolo alle caratteristiche di ogni ambiente;

¹⁷ Cfr. B. Greco, «*Degustación de Titus Andronicus*: La Fura dels Baus rewrites Shakespeare» in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16 (2013) in stampa.

- la sperimentazione sulle possibilità offerte dalle nuove tecnologie, come i video, le immagini 3D, altri elementi audio-visivi e persino internet; La Fura ha definito questo genere 'teatro digitale', combinazione di attori e bit, sviluppando siti innovativi e includendo internet come elemento drammatico negli spettacoli, fino a giungere alla creazione cibernetica (o cyber-teatro)¹⁸; in quest'ottica, l'interesse del gruppo per il cinema (*Fausto 5.0*, il primo film, ha riscosso l'apprezzamento unanime della critica e ottenuto vari premi internazionali) è la logica conseguenza di una linea di ricerca basata sull'uso sperimentale delle immagini¹⁹;
- infine, il movimento, la danza e in particolare la musica sono una costante negli allestimenti della Fura, a volte come vera e propria struttura portante delle *performances*.

Nel 2008, quindi, il gruppo presenta il suo *Boris Godunov*, rifacendosi – come accennato – all'omonimo capolavoro puskiniano, per offrire una riflessione rinnovata sul tema delicato e senza tempo del rapporto tra potere e violenza.

Già nel 1988, però, il collettivo aveva presentato *Tier Mon*²⁰, imperniato sul tema del potere e sui meccanismi di dominio (controllo delle risorse alimentari, energetiche, strumentalizzazione della fede religiosa); poi, nel 1994, aveva messo in scena uno spettacolo sulla manipolazione, intitolato *MTM*: si tratta del lavoro più politicizzato fino ad allora, che mostrava per la prima volta nell'esperienza teatrale del gruppo il ritorno al teatro di parola, basato sul linguaggio e sul testo, in seguito progressivamente incrementati, come dimostra il recente *Boris Godunov*. In *MTM* l'estetica teatrale della Fura è già perfettamente consolidata e combinata con una tecnica in cui video, schermi e giochi di specchi e di rifrazioni di immagini producono letture differenti di ciò che viene considerato 'vero'.

Con *Boris Godunov* il collettivo innova la riflessione sull'apparenza e sulla verità, aggiungendo un effetto meta-teatrale nell'approccio al tema, calandosi nella complessa dimensione della politica contemporanea, in cui le autorità e

¹⁸ Sull'argomento cfr. almeno *Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*, ed. S.A. Schrum, New York, Peter Lang, 1999; M. CAUSEY, *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, New York, Routledge, 2006; J. FARMAN, *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*, tesi inedita, Los Angeles, UCLA, 2006; S. DIXON, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007; A. WOOD, *Digital Encounters*, New York, Routledge, 2007.

¹⁹ Cfr. almeno AA.VV., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 2004.

²⁰ LA FURA DELS BAUS, *Tier Mon*, Barcelona, La Fura dels Baus, 1988.

i loro oppositori finiscono per ricorrere agli stessi mezzi e alle stesse strategie (la violenza, il terrore).

All'inizio dello spettacolo, infatti, vengono recitati alcuni frammenti della prima scena del *Boris Godunov* di Puškin e sul palcoscenico compaiono i due boiardi Shuisky e Vorotynsky, i quali descrivono l'ambigua situazione politica che ha portato il protagonista – Boris Godunov – sul trono, mettendo a fuoco la crisi generale del potere e dell'autorità nel Paese.

All'improvviso, l'azione vira verso una concretissima dimensione attuale, riecheggiando il tragico rapimento di massa avvenuto nell'ottobre del 2002 a Mosca, quando un gruppo di separatisti ceceni occupa il Teatro Dubrovka mentre gli attori stanno recitando, prendendo alcune centinaia di ostaggi (il numero varia a seconda delle fonti) tra attori, tecnici e spettatori presenti in quel momento in sala. Dopo tre giorni di trattative fra i rapitori e il governo russo, i corpi speciali dell'esercito irrompono nel teatro e uccidono i rapitori, ma anche molti ostaggi. Tutti, spettatori e rapitori, finiscono per diventare vittime, alcune innocenti, altre desiderose di sacrificarsi per la loro causa.

La Fura ripropone questo episodio della storia contemporanea sia proiettandolo in una macro-dimensione, che riecheggia l'opposizione tra il governo centrale russo e il movimento separatista ceceno, sia presentandolo in una micro-dimensione, ricostruita attraverso dettagli significativi, come ad esempio il personaggio che nello spettacolo svolge il ruolo di mediatore tra i rapitori e le autorità ufficiali, in sostanza una controfigura della giornalista Anna Politkovskaya, che a suo tempo aveva negoziato con il gruppo ceceno durante i tre giorni di trattative fallite.

Ed è servendosi del peculiare effetto prodotto dal proprio linguaggio teatrale che gli attori della Fura in quest'opera intendono far rivivere agli spettatori, in modo attenuato dalla finzione, ciò che il pubblico del Teatro Dubrovka ha vissuto in quella tragica occasione. A questo scopo, lo sviluppo del tema viene articolato su piani finzionali diversi, per costruire una struttura drammaturgica complessa e al contempo impattante: il terrore imposto dai separatisti, il terrore usato come contromossa dalle autorità russe in risposta all'attacco terroristico e l'impiego allegorico del *Boris Godunov* di Puškin, messo in scena mentre gli eventi seguono il loro corso. Il messaggio dell'opera, però, viene enfatizzato all'estremo sfruttando al massimo le possibilità offerte dalle nuove tecnologie e innestandole sullo stile furero: con questo ennesimo allestimento sperimentale il gruppo intensifica l'impiego di video, effetti sonori e lumino-tecnici, l'interazione tra *performers* e pubblico, con gli attori che balzano giù dal palcoscenico per mescolarsi tra gli spettatori e interagire con loro.

Fin dall'inizio dello spettacolo alcuni schermi proiettano sullo scenario immagini in bianco e nero e spezzoni di riprese che fungono da scenografia, persino scene di massa (il popolo che acclama il nuovo zar Boris Godunov

dopo l'elezione) in un palcoscenico mutante e interattivo, che cambia con lo sviluppo dell'azione a seconda delle esigenze sceniche. Questi frammenti dell'opera di Puškin offrono una doppia prospettiva della riflessione sulla crisi del potere politico e sulle sue conseguenze, sfruttando al contempo un duplice effetto meta-teatrale: da un lato hanno valenza premonitrice, attraverso le parole dei due personaggi puskiniani sulla scena (i boiardi Shuisky e Vorotynsky), con i commenti sulla situazione politica che ha consentito l'ascesa al trono del *Boris Godunov* storico; dall'altro lato riproducono l'episodio reale avvenuto a Mosca nel 2002, cui il Boris Godunov della Fura si ispira, ricollegandosi quindi alla crisi russa contemporanea.

In particolare, i video e gli schermi vengono usati in modo sapiente per ottenere un effetto multi-dimensionale e in parte straniante, grazie alla proiezione di materiali vari, sia storici che frutto dell'inventiva furera:

- mostrano i frammenti del *Boris Godunov* puskiniano all'inizio dello spettacolo, fungendo al contempo da fondale, da scenario generativo mutante, per richiamare l'Epoca dei Torbidi e la figura storica di Boris Godunov, per prefigurare la situazione al tempo della rivolta decabrista (1825) e della politica reazionaria dello zar Nicola I e per rispecchiare le tensioni politiche contemporanee che hanno portato al rapimento di massa avvenuto a Mosca nel 2002;
- riproducono registrazioni televisive per ricordare come i mezzi di comunicazione (in particolare la televisione) hanno diffuso le notizie sul rapimento, le interviste con le autorità, con i negozianti e con i rapitori, col presidente, di cui ripropongono le dichiarazioni, ecc.;
- offrono alcuni spezzoni di riprese di incontri confidenziali fittizi (puramente finzionali) durante i quali le autorità analizzano la situazione e pianificano una strategia per trovare una via d'uscita.

In questo modo, la Fura crea una sorta di 'docu-dramma', in cui sono assolutamente riconoscibili le caratteristiche fondamentali della ricerca sperimentale del gruppo, in grado di sfruttare in modo efficace le nuove tecnologie per giungere a esiti dall'originalissimo spessore creativo, reinterpretando allo stesso tempo il sotto-genere teatrale del dramma storico, utilizzando i media contemporanei e sottolineandone il ruolo centrale nella nostra società.

Inoltre, la prospettiva meta-teatrale è enfatizzata dalla scelta dell'opera che gli attori della Fura recitano all'inizio dello spettacolo: il *Boris Godunov* di Puškin funge sia da citazione e riferimento testuale, per il tema e i contenuti che sviluppa, sia da strumento strutturale primario per creare un peculiare effetto meta-drammatico e coinvolgere il pubblico in modo efficace, quando gli attori scendono dal palcoscenico per mischiarsi con gli spettatori, che partecipano a questa rappresentazione e reinterpretazione dell'evento storico

dal forte impatto emotivo. Così il teatro, il luogo della finzione, del dramma, diventa il luogo della storia, della realtà e la tragedia allestita si ricollega a quella reale.

Si può affermare, allora, che le fonti del *Boris Godunov* della Fura sono sia letterarie che storiche: da un lato l'opera omonima di Puškin, dall'altro tre diversi momenti di profonda crisi nella storia russa – l'Epoca dei Torbidi (XVI-XVII sec.), la rivolta decabrista e la conseguente risposta reazionaria al suo fallimento (secondo quarto del XIX sec.) e infine la situazione politica russa degli inizi del XXI sec.

Così, *La Fura* attua il rinnovamento del dramma storico su un doppio piano, creando un effetto meta-teatrale e rievocando una prospettiva diacronica, grazie a un suggestivo gioco di specchi: dalla Russia del *Boris Godunov* storico, attraverso la sua rappresentazione nel capolavoro puskiniano, fino alla recente reinterpretazione furera, combinando la realtà storica del passato, la prospettiva finzionale dell'autore russo ottocentesco e l'evento contemporaneo.

Ci si rende conto, allora, che *La Fura* in questo modo riesce a stimolare una nuova riflessione sul topico universale del rapporto cruciale tra potere, politica e società, in ogni tempo e in ogni luogo, e sulle strategie per raggiungere il potere e per mantenerlo, imponendo un'egemonia, usando persino la violenza, rispondendo con una reazione violenta all'oppressione di un potere che si è pervertito. Si giunge così alla drammatica conclusione che il rischio sia finire per rispondere al terrore col terrore, alla violenza con la violenza.

Può il genere umano legittimare l'uso della violenza? La risposta è che la violenza può solo generare altra violenza e la tragedia che ne consegue e travolge tutti è una catarsi fallita, che non rigenera assolutamente nulla.

Tutto ciò viene mostrato, sviluppato e allestito dalla Fura ripensando il dramma storico in una prospettiva contemporanea, ispirata a un evento recente, per riflettere sulla situazione politica attuale, che metaforicamente – ma non poi così tanto – rispecchia situazioni analoghe che accadono ovunque nel mondo: la degenerazione implicita nel rapporto tra potere e violenza è una minaccia sempre incombente per il genere umano, in ogni tempo – anche nel presente – e in ogni luogo – nella Mosca d'inizio millennio così come altrove –.

Ed è stato proprio il tragico episodio del 2002 a scioccare *La Fura*: in quel frangente, il teatro è diventato di colpo il luogo in cui la finzione si è trasformata in realtà, dove il pubblico ha assunto il ruolo involontario di protagonista del rapimento di massa. L'opera allestita dal gruppo cerca di ricreare ciò che è avvenuto nel Teatro Dubrovka, stimolando il pubblico con una recitazione iper-realistica per rievocare ciò che le persone coinvolte in quella drammatica circostanza hanno vissuto, facendo leva su un meccanismo emotivo di ineludibile auto-identificazione.

In fin dei conti, l'obiettivo del gruppo è trascendere l'evento storico, per servirsene come punto di partenza e stimolare la riflessione sul tema senza tempo più volte ricordato, scollandosi progressivamente dal riferimento realistico. La funzione catartica dell'opera consiste nel coinvolgere il pubblico e fargli vivere un'esperienza – attenuata dalla finzione, certo – che possa richiamare quel momento esiziale e meditare sul non senso di questo rischio perenne per l'umanità, in ogni tempo e in ogni luogo: un'audace riflessione sul ricorso alla violenza, sulle sue conseguenze e su ogni genere di manipolazione che ne consegue.

BARBARA GRECO

UNIVERSITÀ DI PISA

DEGUSTACIÓN DE TITUS ANDRÓNICUS:
LA FURA DELS BAUS REWRITES SHAKESPEARE

1. In May 2010 the Catalan group La fura dels baus opens its tenth “la Fura language show”: *Degustación de Titus Andrónicus*. The performance is an original and experimental adaptation of the Shakespearian tragedy *Titus Andronicus*, in which La Fura creates the perfect blend between theatre and gastronomy and faces a new challenge in working with the fifth sense, the taste. The final cannibal banquet scene of the tragedy provides the ideal motive to take this fusion to the extreme, involving the audience – who takes part in the story as the Roman people – in it. The company develops an elaborated sensory language through the use of those specific devices that characterize its aesthetics - music, videos, technology, non conventional sceneries shared with the audience etc. – and overwhelm the original text with new significances, even though the plot and the historical setting remain unchanged.

Titus Andronicus is a fictional story set in the late Roman Empire and represents one of the bloodiest and most violent of Shakespeare’s plays, dealing with the issues of power, revenge, treason, violence and mutilation. It narrates the fictional story of Titus, a general in the Roman army and his fight against Tamora, the queen of Goths, focusing on the antithesis between the civilized Rome and the barbaric Goths only to break it down¹.

The tragedy – composed between 1588 and 1594 – that was very popular in its period, was harshly criticized during the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, maybe due to the extreme violence and cruelty featured in it. Ravenscroft wrote (in 1678) that it “is the most incorrect and indigested piece in all his works. It seems rather a heap of rubbish than a structure”²;

¹ KAHN, COPPELIA, *Roman Shakespeare: warriors, wounds and women*, New York, Routledge, 1997, p. 47.

² Edward Ravenscroft adapted the play in 1678 and published it in 1687, with the title *Titus Andronicus; or The Rape of Lavinia; a tragedy, alter'd from Mr. Shakespear's works, by Mr. Eduw. Ravenscroft*.

Coleridge argued that it was “obviously intended to excite vulgar audiences by its scenes of blood and horror”³ and Eliot defined it as “one of the stupidest and most uninspired plays ever written, a play in which it is incredible that Shakespeare had any hand at all, a play in which the best passages would be too highly honoured by the signature of Peele”⁴. Nonetheless, after the successful Royal Shakespeare Production directed by Peter Brook in 1955 and starring Laurence Olivier as Titus, it has been re-evaluated lately, as we can see in one of the most recent adaptations of the play, that is the 1999 Julie Taymor’s movie *Titus*, starring Anthony Hopkins and Jessica Lange. Peter Brook explained why he chose to direct *Titus*, arguing that “The real appeal of *Titus* (over theoretically “greater” plays like *Hamlet* and *Lear*) was obviously for everyone in the audience about the most modern of emotions - about violence, hatred, cruelty, pain - in a form that because unrealistic, transcended the anecdote and became for each audience quite abstract and thus totally real.”⁵

Starting from the analysis of these emotions – primitive and modern at the same time – in the original text, I’ll explain in this article how la Fura dels Baus adapts the play, showing and amplifying the extreme violence and cruelty depicted by Shakespeare through the usage of modern devices and working with the taste, so as to demonstrate the analogy between the ancient Roman people and the current society.

2. Although *Titus Andronicus* represents Shakespeare’s first approach to the tragic genre, it plays an essential role in anticipating important subjects and characters of the so-called “Great Tragedies”, such as the profound relationship between father and daughter that will be focal in *King Lear*; the half-real and half-assumed madness of Titus, directed to carry out his plan for vengeance, that predicts Hamlet’s one; the presence of the first Shakespearean “villain”, the barbarian Aaron, a Machiavellian character, moor like *Otello* but cruel and diabolic like Richard III and Jago, who becomes relevant for the development of the plot, with his ability to manipulate and deceive for which is considered by Waith “an embodiment of evil”⁶. Thus, the interest of *Titus Andronicus* resides partly in its prefiguring some important elements of Shakespeare’s dramaturgy, that will reach their climax in the “great tragedies”. Even the apocalyptic atmos-

³ Coleridge’s *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor, Cambridge, MA: Harvard UP, 1930, II, p. 31.

⁴ ELIOT, THOMAS STEARNES, “Seneca in Elizabethan Translation”, *Selected Essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace & World, 1950, p. 67.

⁵ Quoted in REESE, JACK E. “The Formalization of Horror in *Titus Andronicus*”, *Shakespeare Quarterly*, 21:1, 1970, pp. 77-84; p. 78.

⁶ WAITH, EUGENE M., “The metamorphosis of violence in *Titus Andronicus*”, *Shakespeare Survey*, 10, 1957, pp. 39-49; p. 46.

phere which surrounds the play will be constant in his mature production and is provided, in this case, by the violent articulation of the plot, based on a cycle of vengeance between the Roman Titus and the queen of Goths Tamora. Both figures speak the same language, nullifying the supposed differences that separate Rome from the barbarian world of the Goths, for being Rome, as Marti remarks “a very primitive society whose values - even those which are disregarded by the current regime - are highly questionable. It is a society in which swords and knives are used instead of pens, blood and tears instead of ink, human bodies (dead or alive) instead of paper, where arms do speak and where bodies and their parts, heads and limbs are exchanged like words or sentences.”⁷ Marti observes the significance of body language in the tragedy, aimed to emphasize the savageness of both societies. However, even the verbal language adopted is intended to support the tragedy that falls upon Titus’s family and participates in the aesthetics of mutilation that characterizes the play, since words lose “their casual usage and become literalized”⁸. Tricomi analyzes this specific aspect suggesting that “metaphor in this tragedy strains to keep the excruciating images of mutilation ever before our imagination, even when the visual spectacle is no longer before us. The words “hand” and “head” appear copiously as figures of speech whose effect is to saturate every aspect of the play with remembered or foreshadowed horror.”⁹ We can easily assume that the theme of violence saturates the tragedy in every component, it is the very *fulcrum* of the story, which the language alludes to in a powerful way to mix and combine words with actions.

3. The violence commences in the first act of the play, when the humanity of Titus is seriously debated, as soon as he sacrifices Alarbus, Tamora’s eldest son, deaf to his mother’s plea for mercy and kills his own son Mutius for what Lucius, another Titus’s son, defines a “wrongful quarrel” (I, i, 296). Here, Shakespeare introduces the isotopy of mutilation - that will be constant throughout the play - with Alarbus’s lopped limbs according to the Roman rites and, at the same time, depicts Titus as a man who lives for the state and the codes of honor and Roman justice. His strict devotion to *romanitas*, let him place the state before family and deprives him of the *pietas* he is supposed to have, becoming clear that “filicide is incorporated into Titus’s con-

⁷ MARTI, MARKUS, “Language of Extremities / Extremities of Language: Body Language and Culture in *Titus Andronicus*”, *7th World Shakespeare Congress*, Valencia, 2001.

⁸ KENDALL, GILLIAN MURRAY, “Lend me thy hand’: Metaphor and Mayhem in ‘*Titus Andronicus*’.” *Shakespeare Quarterly*, 40, 1989, pp. 299-316; p. 299.

⁹ TRICOMI, ALBERT II., “The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*”, *Shakespeare Survey*, 27, 1974, pp. 11-19; p. 12.

ception of virtue.”¹⁰ It is only after his daughter’s rape and dismemberment perpetrated by Tamora’s sons Chiron and Demetrius, when we contemplate what Kahn defines “Titus’s transformation from Roman hero to revenge hero, which he accomplishes by hacking and hewing his way through the tangled matrix of outrages and injuries that Tamora spawns.”¹¹ The protagonist lives a deep metamorphosis since he abandons the Roman dictates to avenge his daughter Lavinia, but still remaining anchored to the Empire devotion – he asks the emperor’s permission before killing the tormented Lavinia – . In the end, as Hancock observes, “neither the Roman hero nor the revenge hero is satisfying; both sets of values embrace unjustifiable violence”. Titus’s transformation is psychic and, according to Waith, the character disintegrates completely and becomes, in his desire for revenge, a “personified emotion”¹². Shakespeare adopts the Ovidian sense of mutability – where the emotions and passions are overpowering and obliterate individuality and humanity¹³ – and applies it not only to the figure of Titus, but also to Lavinia, whose rape and dismemberment are clearly inspired by the story of Philomela, narrated in Ovid’s *Metamorphoses*, with the difference that Ovid completes the psychic transformation with the physical one. In Shakespeare, however, the doses of violence increase considerably and the raped girl suffers the cutting off of the tongue, such as in Ovid’s story, and the mutilation of both her hands. The isotopy of mutilation continues when Titus cuts off his own hand – in a trickery planned by the cruel Aaron, with Tamora’s support – to save his two sons’ lives and is given back the cut hand and his sons’ heads. The mutilation, here, plays an evident symbolic role, representing the dismemberment of the tribal and individual body, in its opposition to both social and physical cohesion and becomes also the metaphor of a politic disintegration, in which the Roman empire is lacking of a strong “head”, the emperor. The figure of Saturninus, as a matter of fact, is weak and unfair and is deceived by his own diabolic wife Tamora, who takes advantage of her new condition as empress to avenge her son’s death and destroy the Andronici. She will reach her objective but, after the cannibal feast in which she is served her own sons by Titus, the revenge game finishes in a draw.

¹⁰ HANCOCK, BRECKEN ROSE, “Roman or Revenger?: The Definition and Distortion of Masculine Identity in *Titus Andronicus*.”, *Early Modern Literary Studies*, 10.1, May, 2004.

¹¹ KAHN, 1997, p. 55.

¹² WAITH, 1957, p. 46.

¹³ WAITH, 1957, p. 42.

4. As far as we can see, Shakespeare dismantles the boundaries between Rome and the barbarian world, since the authors of this murdering cycle – the Roman Titus and the Goths Tamora and Aaron – pitiless and blinded by anger and revenge, symbolize the image of uncivilized societies governed on a form of personal and consequently wild justice. The only innocent figure who suffers her husband's murder, a brutal rape perpetrated by two men in the same pit where her two brothers are murdered, the amputation of her tongue and her two hands and is finally killed by her own father Titus to cancel the shame and grief, is Lavinia. This figure embodies those values that Rome has lost and, as Hunter argues, "she comes to represent something like a Roman tutelary deity, raped, mutilated, rendered incapable of crying out against these invasive barbarism, but (...) enabled to represent to later ages a mode of tragic experience appropriate to a meaningfully "Roman" world."¹⁴ Her ravishment corresponds to the violation of Rome and its virtues. Lavinia, in fact, is antithetical to Tamora in many senses, but especially concerning the sexual sphere that contains figurative significances: Lavinia is chaste and obedient, whereas Tamora is lascivious and treacherous – la Fura, as we will explain, enhances this contrast during the performance. Thus, Shakespeare portrays a miserable and rude Roman society, whose safeness can be reached only by the unjust sacrifice of innocent victims, such as Lavinia and her brothers, but he invents the whole story – unlike the other Roman plays – and we are not given the exact chronological time of the setting. Spencer argues that "the play does not assume a political situation known to Roman history; it is, rather a summary of Roman politics. It is not so much that any particular set of political institutions is assumed in *Titus*, but rather that it includes *all* the political institutions that Rome ever had."¹⁵ The Goth invasion let us suppose that it is during the late Roman empire, but critical studies have assumed that Shakespeare discarded historical sources (even if it is possible that he consulted the *Gesta Romanorum*) in favor of literary ones. As pointed out before, one of the main source is the episode of Philomela (*Metamorphoses*, VI), which influences Shakespeare about Lavinia's rape and mutilation and the cannibal banquet that closes the tragedy, inspired also by the Senecian tragedy *Thyestes*¹⁶. Other literary sources, concerning the construction of the devilish Aaron, are Christopher Marlowe's *The Jew of Malta* and Matteo Bandello's *Novelle* (1554), translated into French by François de Belleforest in his

¹⁴ HUNTER, G.K., "Shakespeare's earliest tragedies: *Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Survey*, 27, 1974, pp. 1-9; p. 9.

¹⁵ SPENCER, T.J.B. "Shakespeare and the Elizabethan Romans", *Shakespeare Survey*, 10, 1957, pp. 27-38; p. 32.

¹⁶ About the Senecian influence on Shakespeare's tragedies, see ARKINS, BRIAN, "Heavy Seneca: his Influence on Shakespeare's Tragedies".

*Histoires Tragiques*¹⁷ (1570). We could suppose that the historical setting of this drama is expressly vague, representing the necessary frame in which the tragedy takes place.

5. In *Degustación de Titus Andrónicus*, la Fura dels Baus chooses to maintain the Roman historical setting – unlike many modern productions that adapted the play to contemporary contexts¹⁸ – not modernizing it, but remarking the disquieting similarity that draws lines of continuity between the past and the present. This connection becomes especially dominant thanks to La Fura's peculiar language, which, in this case, investigates the fifth sense, the taste. The Catalan group, well known in the survey of contemporary theatre for its research of the audience's extreme reactions and direct participation during the performance, discovers, in this Shakespearian tragedy, the ideal material to explore the taste, the only sense they hadn't worked with. It's clear that the final cannibal scene offers La fura the perfect chance to accomplish it, but it is along the entire performance that the group creates meaningful links between the play and the taste. On the occasion of the 2010 International Classical Theatre Festival in Almagro, the director of *Degustación de Titus Andrónicus*, Pep Gatell, explained on an interview that La Fura intended to develop the associations that connect theatre and gastronomy during the whole performance, so as to reach the climax in the last scene¹⁹. This is the reason why the innovative group decides to collaborate with Andoni Luis Aduriz, chef of the famous restaurant Mugaritz, who stands on a platform - placed in the same space where the performance is played - cooking pieces of flesh, that will be eaten by the audience during the final cannibal banquet. In this way, the spectator enters in a space that smells of food and small bags containing spices and sugar are distributed throughout the show. In addition to this, La Fura confers symbolic significances to food, connecting it with the individuality of the main characters and its principal features. The protagonist Titus, for instance, associates food with vengeance from the very first scene of the performance, when he carries the triumphal cage containing the prisoners, to whom he throws, scornfully, scraps of the food he is eating- Tamora's eldest son is among these prisoners and he is the only one to be executed -. This act anticipates the final revenge scene, featuring Titus preparing a feast with Tamora's sons as the main course, in which this connection culminates in in-

¹⁷ Quoted in VAUGHAN, VIRGINIA MASON, *Performing blackness on English stages, 1500-1800*, Cambridge, University Press, 2005, p. 44.

¹⁸ We could cite the South Africa scenery in Gregory Doran's performance played in Johannesburg in 1995 or the 2007 Gale Edwards's productions for the Shakespeare Theatre Company, set in a modern society.

¹⁹ The interview is available on internet.

tensity when the queen of Goths, accompanied by part of the audience, really eats the food she is offered, that is the meat cooked by Luis Aduriz. Thus, the final scene, thought by Shakespeare, comes true and is performed in a literalized and very original way. Another important symbolic aspect about food, that La Fura launches, concerns its erotic power, related to Tamora and her cruel sons Chiron and Demetrius. Tamora's lascivious attitude depicted by Shakespeare, as she approves of Lavinia's rape and betrays the emperor with Aaron the moor, is amplified in *Degustación de Titus Andrónico*, since she eats pink candy floss with a lecherous pleasure before making love to Aaron. During the ravishment scene, moreover, the videos, screened on the four walls of the performance space, project live the images of the chef cutting pieces of flesh, hyperbolizing, in this way, the link between lust and food - intended as primordial instincts - and, at the same time, involving the audience in an extreme spectacle it will take part in.

6. As we commented before, La Fura adopts this peculiar language to show the violence of *Titus Andronicus*. The company searches the audience's immediate and sensory approach to the performance, rejecting any form of intellectualization or philosophical expatiation and generating, instead, an atavistic ritual, built on the most primitive emotions of human beings. According to the "manifiesto canalla", that is the manifest of the group, the members of La Fura define their company as a "criminal organization", whose purpose consists in developing an *aggressive* performance aimed to defeat and overcome the spectators' passivity and change their relationship with the show²⁰. With regard to the temporary nature of La Fura's plays, Pep Gatell highlights the participation of the audience²¹, that, according to him, plays the role of the post-production, since it influences the production process with its reaction and contributes to renew it continuously. To reach this purpose, La Fura experiments with modern and technological devices, such as videos, multiple lights, music and machinery. In *Degustación de Titus Andrónico*, the actors move around the same space shared with the audience - there are no seats - but they are standing in wheeler platforms or crossing the scene on motor driven vehicles, that the spectators have to avoid and whose strong smell of gasoline mixes with the aroma of food. As we noticed, La Fura adopts and re-adapts this Shakespearean play to explore the taste, but, meanwhile, it tries to stimulate all of the audience's senses, in a very effective, forceful and "exasperating" way. Throughout the performance, the people have to move continuously around the space, colliding into themselves and trying to avoid the

²⁰ *La Fura dels Baus: 1979-2004*, Barcelona, Electa, 2004, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

actors' machineries, in a sort of "flight syndrome" that, alerting the body, awakes all the senses. Moreover, the videos projected on the four walls stimulate the hearing with their high sounds; the psychedelic lights that accompany the show serve to excite the sight; the good aroma of flesh, mixed with the pungent smell of gasoline, accentuates the olfactory sensations and the small bags of food, that the audience gets from a metal bar held by the actors, plays with the sense of touch, as well as taste.

7. This is the reason why the Catalan company molds a complex show, in which many different and various *ingredients* are combined – the audience's participation is one of the most essential ones – in an experimental way, that reminds us of Antonin Artaud's *theatre of cruelty*²². In fact, La Fura, as well as Artaud, creates an existential experience, capable of changing the actors and the spectators into a sacral and mythic ritual, that plays with the metaphors of life. It is a complete theatre, built on those means of action intended to shake and shock the audience, provoking its unconditioned involvement. In other words, La Fura's show is thought and created to be *lived* and experienced in that moment, far from that wish to crystallize and eternize the art, that becomes, here, changeable and renewable. The Catalan company reaches this objective even working with a classical play, such as *Titus Andronicus*, and repeats the experiment made in the year 2000 with *ØBS*, the innovative adaptation of *Macbeth* – where it maintains the argumental structure but changes the characters: Lady Macbeth is a stripper – but, in this case, chooses to respect the original historical setting. Thus, the company investigates the obscure nature of human beings described by Shakespeare and demonstrates how evil characterizes them, since the audience embodies both the past Roman society and today's. The show ends with the projection of the many children's faces with which the play had opened and with the words "after the tragedy, people continue to eat", while part of the audience is still seated at the final cannibal feast.

²² Antonin Artaud theorized this form of surrealist theatre in his book *The theatre and its double*.

BIBLIOGRAPHY

- BRUCHIER, RICHARD. "'Tragedy Laugh On': Comic Violence in *Titus Andronicus*", *Renaissance Drama*, 10, 1979, pp. 71-92.
- Coleridge's *Shakesperian Criticism*, ed. T. M. RAYSON, Cambridge, MA: Harvard UP, 1930, II.
- ELIOT, THOMAS STEARNES, "Seneca in Elizabethan Translation", *Selected Essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace & World, 1950.
- HANCOCK, BRECKEN ROSE, "Roman or Revenger?: The Definition and Distortion of Masculine Identity in *Titus Andronicus*," *Early Modern Literary Studies*, 10.1, May, 2004.
- HILL, R.F., "The Composition of *Titus Andronicus*" *Shakespeare Survey*, 10, 1957, pp. 60-70.
- HUFFMAN, CLIFFORD. "*Titus Andronicus*: Metamorphosis and Renewal," *Modern Language Review*, 67:3, 1972, pp. 730-41.
- HUNTER, G.K., "Shakespeare's earliest tragedies: *Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Survey*, 27, 1974, pp. 1-9.
- KAHN, COPPÉLIA. *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, New York, Routledge, 1997.
- KENDALL, GILLIAN MURRAY, "Lend me thy hand: Metaphor and Mayhem in 'Titus Andronicus'." *Shakespeare Quarterly*, 40, 1989, pp. 299-316.
- La Fura dels Baus: 1979-2004*, Barcelona, Electa, 2004.
- MARTI, MARKUS, "Language of Extremities / Extremities of Language: Body Language and Culture in *Titus Andronicus*", *7th World Shakespeare Congress*, Valencia, 2001.
- REESE, JACK E. "The Formalization of Horror in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly*, 21:1, 1970, pp. 77-84.
- Shakespeare, William, *Tito Andronico*, edited by Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, 1989.
- SPENCER, T.J.B. "Shakespeare and the Elizabethan Romans", *Shakespeare Survey*, 10, 1957, pp. 27-38.
- TRICOMI, ALBERT H., "The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey*, 27 1974, pp. 11-19.
- VAUGHAN, VIRGINIA MASON, *Performing blackness on English stages, 1500-1800*, Cambridge, University Press, 2005.
- WATTS, EUGENE M., "The metamorphosis of violence in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey*, 10, 1957, pp. 39-49.

LUDOVICA PALADINI
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

DRAMATURGIA CHILENA POST GOLPE: VOCES DISIDENTES EN BUSCA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Hablar del teatro chileno bajo dictadura significa destacar una franja específica del género, que tiene que ver con el compromiso político y el apego social más que con la estética del arte por el arte. Se trata de un teatro activo política y socialmente, interesado principalmente en la denuncia y la crítica, y finalizado a promover la reflexión y el cambio social: un teatro cuyas transformaciones, como apunta el crítico Juan Villegas:

No se explican por una evolución immanente, ni por cambios de una década a otra, sino por acontecimientos históricos que marcan radicalmente la percepción del mundo, los intereses políticos, la concepción del teatro y de la cultura, tanto de los productores como de los potenciales espectadores.¹

En el caso específico chileno, dicha transformación corresponde, a partir de los años cuarenta del siglo XX, a un proceso de modernización vinculado con el ascenso al poder de los sectores medios, fundado en proyectos nacionales de democracia representativa con la participación activa de los sectores populares, con el énfasis en la nacionalización o defensa de los valores nacionales, con el estado como orientador de cultura y con la cultura como contribuyente al cambio social². En este proceso, las universidades juegan un rol decisivo en la demarcación de los espacios sociales en que se desenvuelven el medio expresivo y las políticas teatrales seguidas, altamente correlativas por un largo período a las dinámicas estatales, por ser estos centros de estudios aparatos centrales en la formación de intelectuales, profesionales y técnicos. Esta función se acentúa durante el gobierno del Frente Popular, cuando

¹ VILLEGAS, J., "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX", en HEIDRUN, A.-WOODYARD, G. (eds), *Resistencia y poder: teatro en Chile*, Madrid: Frankfurt, Iberoamericana: Veracruz, 2000, p. 15.

² *Ibidem*.

se fundan los dos teatros principales en Santiago: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, inaugurado en 1941, y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, en 1943. A partir de este momento, las universidades se transforman en ejes de la actividad teatral nacional, cumpliendo el rol de creadores de un ámbito teatral profesional. Según los críticos María de la Luz Hurtado y Carlos Ochenius, este movimiento teatral universitario es:

quizás el más coherente e influyente del siglo XX en el país, apoyado en su alta organicidad con el proyecto hegemónico vigente en su etapa fundacional, y en su evolución correlativa a la de los sectores sociales que van paulatinamente accediendo al poder en las décadas siguientes.³

El proyecto cultural del movimiento apunta básicamente a la modernización de la actividad teatral según los cánones estéticos imperantes en el mundo occidental, privilegiando en un primer momento el montaje de obras extranjeras, clásicas y contemporáneas. Por otra parte, los teatros universitarios tienen una aguda conciencia de la cualidad especial que posee el teatro para interpretar, valorar y orientar respecto a la realidad del hombre en sociedad. El dar a conocer los grandes valores de la literatura universal, entonces, funciona programáticamente no como copia o imitación de modelos extranje-rizantes, sino como colaboración con la formación moral y estética de la sociedad. De ahí que se conforme una ética básica entre los realizadores teatra-les formados bajo estos movimientos universitarios, que se expresa en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural sobre la sociedad en su conjunto⁴.

Gracias al surgimiento de una generación de dramaturgos chilenos⁵ y a la creación de pequeñas compañías autónomas, independientes de organismos centrales y de procedencia universitaria, que trabajan en los llamados 'teatros de bolsillo', el movimiento se mantiene estable hasta finales de los años se-senta, cuando empieza una época de profundas transformaciones sociales, económicas y políticas, como respuestas de los nuevos gobiernos a la crisis del desarrollismo de los años cuarenta y cincuenta⁶. En estos años Chile vive

³ DE LA LUZ HURTADO, M. - OCHENIUS, C., *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, Santiago, CENECA, 1984, p. 5

⁴ Cfr. CASTEDO-ELLERMAN, E., *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago, Editorial An-drés Bello, 1982.

⁵ Entre ellos, recordamos a Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking y Gabriela Roepke. Cfr. FERNÁNDEZ, T., *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid, Playor, 1982.

⁶ La primera solución adoptada es la 'Revolución en Libertad' bajo el Gobierno Demócrata Cristiano (1964-1970), que se propone como alternativa democrática al marxismo, prometiendo un desarrollo económico-social capaz de favorecer la integración de los marginados de la ciudad y de la periferia. La segunda solución es la 'teoría de la dependencia', propuesta por el nuevo

un clima de profundo optimismo y vitalidad creativa sin parangón, que abre a una profunda renovación en el teatro: desde un teatro folklorista, costumbrista y realista, típico de la generación de los años cincuenta, se pasa a un teatro de marcada radicalización política, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clase. Esta radicalización ideológica, política, social y cultural, ya a finales de 1972 y durante 1973, conlleva, sin embargo, una agudización de la pugna social por el poder y la hegemonía. Los cambios estructurales que están convirtiendo a Chile en un Estado socialista afectan fuertemente los intereses y las normas de la burguesía, e incluso su sobrevivencia como clase. De ahí que ésta ponga en juego toda su capacidad política, económica y de ascendiente ideológico sobre la sociedad, en especial sobre los sectores medios, para reconquistar el poder gubernamental. En este contexto, los medios de comunicación de masas, el cine y especialmente la televisión, tratan continua y activamente de contrarrestar la dependencia cultural y de formar parte de la disputa hegemónica, dando gran cabida a la producción dramática nacional. Paralelamente, se desarrolla una intensa actividad cultural realizada por los obreros, los campesinos, los pobladores y los estudiantes, lo cual conforma un extendido movimiento de teatro aficionado, “que en 1973 abarca más de 300 grupos afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH)”⁷, y que cada vez se relaciona más con la contingencia política, en la medida que está vinculado a sectores que participan directamente en la lucha. Esta situación da lugar también a que gran parte de la sociedad, saturada de discusiones ideológicas, busque en el teatro un espacio de evasión lúdica, optando por géneros como el café-concert, la comedia o los vodeviles. Los teatros de mayor trayectoria, como el de la Universidad Católica o la de Chile, pierden así casi todo contacto tanto con su público tradicional (media y alta burguesía) como con su público ideal (los sectores marginados).

Teatro chileno post golpe: entre censura y disidencia

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 liderado por el general Augusto Pinochet Ugarte en favor de los sectores de derecha apoyados por la Fuerzas Armadas revierte drásticamente los cauces históricos seguidos en las

gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973), que establece una desigualdad entre los países centrales desarrollados y los subdesarrollados similar a la que se reproduce al interior de la sociedad. Al aspirar a la ruptura de la dependencia económica y cultural de los países, esta teoría promueve también una rebelión social, que conlleva un proceso de reformas, encabezado en primera línea por la universidades, en particular la Católica. Cfr. DE LA LUZ HURTADO, M. - OCLISENIUS, C., *Transformaciones...*, cit..

⁷ *Ibíd.*, p. 14.

últimas décadas, mediante una serie de acciones que Carlos Calatán y Giselle Munizaga resumen en los siguientes términos:

La clausura de una vasta red de organizaciones culturales de base; la suspensión de la organicidad artístico-cultural vinculada a los partidos políticos de izquierda y centro, y sus respectivas ramificaciones en los medios de comunicación; el desmantelamiento de toda la institucionalidad estatal; el control irrestricto del poder estatal y la práctica sistemática de censura, represión y exclusión de los artistas progresistas, con la consecuente desarticulación de los aparatos de cultura oficiales.⁸

La revolución burguesa capitalista, pues, sienta las bases de un nuevo modelo de sociedad, que provoca una profunda desarticulación y exclusión socio-económico-social de gran parte de la sociedad civil, en particular de los sectores populares. Al atribuir la crisis política chilena a la indisciplina social provocada por las ideologías marxistas y a la existencia de un Estado fuerte que inhibe la iniciativa privada, el régimen dictatorial desmantela los dos elementos principales del orden capitalista precedente – la organicidad del Estado de Compromiso y el carácter socialista del estado – e inaugura un modelo de liberalismo económico moderado, apoyado por un ordenamiento jurídico-político autoritario, y concentrado en la Junta del Gobierno Militar y en las Fuerzas Armadas. El proyecto modernizador dictatorial, pues, pasa por un cambio drástico en la institucionalidad del país, que impone una política autoritaria que restringe las libertades cívicas y elimina la actividad política y la organización social, a la vez que promueve un modelo económico neoliberal, en el que el mercado asigna recursos sobre la base de la competencia, entregando al Estado un rol subsidiario⁹.

Dicha contradictoria duplicidad del régimen – autoritarismo político *vs* liberalismo económico – afecta con fuerza el desenvolvimiento de la cultura. El discurso teatral chileno del período está constituido por una heterogeneidad de discursos, tanto dentro de los sectores culturalmente hegemónicos como marginales, enfrentando esta situación con una base importante: su profesionalidad, es decir su carácter de movimiento que tiene una formación e ideales comunes aportados por los teatros universitarios y desarrolla una dramaturgia y una actividad en compromiso con la realidad nacional; todo ello, sin embargo, bajo la experiencia de un gobierno autoritario, con restricciones ideológicas y presiones, tanto directas como indirectas. Cabe precisar que en

⁸ ERRÁZURIZ, L. H., "Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976), *Abistesis*, 40 (2006), p. 67.

⁹ Cfr. DE LA LUZ HURTADO, M., "1973-1987: Un nuevo contexto, el gobierno militar", *Escenario de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamerica*, vol. 2, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 88-100.

Chile no existe realmente una censura previa de las obras de teatro. Las razones pueden ser varias, desde el desconocimiento de los mecanismos de la práctica teatral por las autoridades militares a la excesiva confianza en las medidas represivas ejercidas sobre los medios de comunicación social, y sobre la sociedad en general, en cuanto a no permitir la emergencia de una voz disidente. Finalmente, no hay que olvidar la tendencia por parte del oficialismo a menospreciar el poder de influencia que tiene el teatro sobre la opinión pública, considerado demasiado plebeyo e insignificante como para tomarlo realmente en serio. De ahí que la comunidad teatral chilena no sea arrasada como otras, que muchos creadores puedan quedarse en el país precisamente para hacer teatro y, lo que es más importante, que cuando las obras se atrevan progresivamente a cuestionar la realidad contingente, ya sea imposible ejercer medidas de censura directa sin afectar la propia imagen del gobierno. Este dilema queda descubierto finalmente en 1979, a través de la filtración de un *memorandum* secreto de la Central Nacional de Informaciones en el que el gobierno reconoce que la disidencia ha logrado establecer un movimiento teatral crítico de calidad incuestionable y frente al cual toda medida de fuerza para acallarlo resulta, a esas alturas, contraproducente para el mismo régimen. Este *memorandum*, provocado por la enorme significación alcanzada por la obra *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente, reconoce su peligrosidad por ser teatralmente de buena calidad y a la vez presentar las temáticas políticas más directas de todas las representadas hasta entonces. El gobierno, entonces, al tomar conciencia de que el movimiento artístico cultural de izquierda se ha consolidado, trata de crear una imagen de tolerancia hacia ciertas expresiones de disidencia para no deteriorar ulteriormente la imagen pública internacional de sí mismo y no ser acusado de represivo en este terreno¹⁰.

Aunque no exista una censura oficial, eso no significa que el régimen no aplique algún tipo de precauciones para contener y dificultar el desarrollo de la actividad teatral. El régimen político pinochetista, de hecho, provoca la salida del país de numerosos actores y directores, incluso grupos teatrales, que se radican en otros países de América Latina o de Europa. Dentro del país, en cambio, determina la existencia de discursos teatrales polarizados – a favor o en contra de la dictadura –, obliga a lenguajes oblicuos o metafóricos, y contribuye directa o indirectamente a la canonización de dramaturgos por parte del discurso crítico nacional e internacional, los que son evaluados desde su capacidad de denunciar el régimen establecido¹¹. Paralelamente, el sistema económico de la libre empresa, el auge del marketing como instrumento de comercialización, la intensificación del uso de la televisión y los espectáculos

¹⁰ La versión integral del *memorandum* se encuentra en BENAVENTE, D., "Ave Felix. Teatro chileno post-golpe", en *Pedro, Juan y Diego...*, Santiago, CESOC, 1989, pp. 313-316.

¹¹ Cfr. VILLEGAS, J., "Discursos teatrales...", cit..

transnacionales dan origen a espectáculos teatrales en que el énfasis se da en lo espectacular y el entretenimiento sin compromiso político. Al mismo tiempo, la política económica recesiva de los primeros años de gobierno, por una parte, destinada a frenar la inflación y a bajar el gasto público, provocando un alta cesantía y la restricción del circulante, y el autoritarismo político expresado en represión y censura a la disidencia, por otro, implican para el teatro, y las artes en general, tener que trabajar con escasísimos recursos económicos y, sobre todo, bajo vigilancia ideológica. Durante los años de terror y represión la disidencia cultural no puede, evidentemente, expresarse abiertamente y a plena voz en una sala pública, sabiendo perfectamente que las fuerzas militares pueden ingresar y arrestar a actores y espectadores en cualquier momento: los afectados por el nuevo orden son los teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales; el movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino es desmontado, junto con las instituciones que los respaldan; y, paralelamente, empieza un proceso de 'contra reforma' de los teatros universitarios, intervenidos militarmente en todo el país¹². Además, se crean listas negras en la televisión, con los actores que no pueden aparecer en las pantallas, a la vez que el toque de queda, vigente durante diez años, impide programar doble función teatral y obliga a realizar espectáculos a horas desusadas. El régimen, finalmente, promulga una nueva legislación tributaria – Decreto Ley 827, de 1974 – que caduca la ley de Promoción del Artista, vigente desde 1935, aplicando un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno. La única manera para evitar este gravamen es que una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales declare que la obra posee un alto nivel cultural. Esta medida se toma como un auspicio a la actividad cultural, pero la aplicación de la medida se revela muy pronto una facultad discrecional entregada al Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación¹³.

¹² *Ibid.*, p. 20.

¹³ Entre los casos paradigmáticos, cabe recordar la compañía El Aleph, que al realizar el primer intento de teatro crítico, sufre una represión inusitada. Como relata su director Oscar Castro, en marzo de 1974 El Aleph se propone representar una obra de calidad y en la línea del teatro cuestionador e irreverente; prepara así una obra basada en los textos de la Biblia, el *Quijote* y *El Principito*, que titulan *Y al principio existía la vida* y que representan por casi un mes. La reacción de la dictadura es fulminante: Castro es detenido, torturado e enviado a campos de detención, para después de dos años ser finalmente expulsado del país hacia el exilio, mientras los demás actores son tomados presos, asesinados y declarados desaparecidos. La obra desata tal reacción por una escena en particular, en la cual se ve a un capitán de un barco que, antes de naufragar con toda su tripulación, arenga a la gente que no se deje amedrentar por el accidente y que la lucha debe seguir; alegoría demasiado evidente de los últimos momentos de vida del presidente Allende dirigiéndose por radio a los chilenos. Lo paradójico es que Oscar Castro nunca es censurado, tampoco durante los años de encarcelación en el campo de Puchuncaví,

En síntesis, el sector teatral chileno post golpe tiene dos opciones: el exilio (voluntario u obligatorio) ¹⁴ o trabajar en el desprotegido teatro independiente. La mayoría de los teatros opta por la segunda solución, llenando así el área independiente que en el período 1974-1981 logra estrenar treinta y una obras clasificadas como alternativas y críticas por los investigadores del CENECA ¹⁵. Este enorme crecimiento se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada-estatal, cuyos ex-miembros intentan mantener su oficio y encontrar un mínimo sustentamento económico pasando al ámbito independiente. En efecto, el único teatro estable que logra mantener una cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, aunque no sin muchas dificultades, entre todas el cierre de la Escuela de Artes de la Comunicación en 1976. La única disciplina que sobrevive es Teatro, que, pese a la imposición gubernamental de volcar completamente el repertorio hacia el teatro clásico español y francés, logra mantener el receso político implícito a las obras. En este contexto de profundas reestructuraciones administrativas y de persistentes medidas de reducción de personal, la única política teatral posible parece ser la de asegurar la subsistencia de la institución. De ahí que el repertorio se ponga al servicio de los requerimientos del nuevo régimen y de su nuevo público organizado y masivo: los escolares secundarios, que asisten a los clásicos por recomendación del Ministerio de Educación ¹⁶. La Universidad de Chile, al sufrir la exoneración de la totalidad de sus profesores y actores, logra disputar este mercado, homologándose a las leyes impuestas por la dictadura y ofreciendo un repertorio que evita toda referencencia a la realidad nacional. La Universidad Católica, en cambio, trata de resistirse a las imposiciones y sigue luchando internamente para dar cuenta de la impactante realidad nacional; esta inquietud cobra vida, finalmente, en 1976,

cuando mantiene una vibrante actividad teatral, representando incluso la misma obra por la cual precisamente se encontraba prisionero. Eso demuestra las contradicciones de la censura en los primeros años de la dictadura, dictadas no sólo de la habilidad de los prisioneros de engañar a los militares, sino también de la ignorancia literaria de estos últimos, incapaces muchas veces de leer detrás de lo implícito. Cfr. LEPLEY, O., "Avatares del teatro chileno contestatarios durante los primeros años de la dictadura militar", en en HEIDRUN, A. - GEORGE WOODYARD, G. (eds), *Resistencia y poder: teatro en Chile*, cit., pp. 113-124.

¹⁴ El fenómeno masivo del exilio afecta Chile a partir del inmediato post golpe, obligando más de un millón de personas a abandonar el país por razones tanto políticas como socio-económicas (Cfr. Jorge Barudy [et al.], *Exilio, derechos humanos y democracia*, Santiago, Servicios Gráficos Caupolicán, 2003). Por lo que concierne específicamente el teatro, el fenómeno de las listas negras provoca ya en diciembre de 1973 el paro del 90% de los actores chilenos, y que alrededor del 25% ya haya viajado al extranjero, preferiblemente a otros países de América Latina o a Europa, en particular a Alemania (Cfr. LEPLEY, O., "Avatares del teatro chileno ...", cit..).

¹⁵ Cfr. BENAVENTE, D., "Ave Félix", cit..

¹⁶ Cfr. DE LA LUZ HURTADO, M. - OGISENIUS, C., *Transformaciones ...*, cit..

con la formación de un taller teatral autónomo dirigido por Raúl Osorio, el que dará origen al Taller de Investigación Teatral (T.I.T.)¹⁷.

El teatro de creación colectiva: testimoniar para sobrevivir a la catástrofe

Pese a ese clima de terror generalizado, que fuerza la disidencia al silencio a través de múltiples mecanismos de censura y autocensura, en las artes se vislumbra ya desde muy temprano una realidad distinta: después de un primer momento que ve protagonista un teatro intrascendente y recreativo, puro reflejo del afán de sobrevivencia económica y personal de sus creadores, quienes deciden montar obras correspondientes a dos géneros considerados 'menores' – el teatro infantil y el café-concert –, aparece un teatro que refleja y reflexiona las inquietudes del momento, que en muy pocos años, y no sin grandes dificultades, conforma un fuerte movimiento cultural de importantes proyecciones en el campo creativo y político¹⁸. A partir del inmediato post golpe, pues, empieza a florecer en Chile un sorprendente movimiento teatral de amplia convocatoria, que produce en brevísimo tiempo una contundente obra dramática de perfil alternativo y crítico. En particular, alrededor de 1977, a cuatro años de la instauración del régimen militar, se asiste a claros movimientos de crítica cultural, especialmente por parte de las compañías de teatro independiente quienes deciden adoptar la forma de grupos de creación colectiva¹⁹, motivados no por un objetivo comercial, sino por la necesidad de expresar una visión del mundo crítica y desmitificadora. El auge de este movimiento teatral (1977-79) coincide con el llamado 'movimiento cultural alternativo' en el país. La expresión artística en estos años asume un rol fundamental, teniendo en debida cuenta que los canales de expresión pública disidente están altamente coartados, que aún falta una sustitución adecuada después del dismantelamiento de los partidos políticos, y que los efectos de la desar-

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Tradicionalmente, y reducida a su esencialidad, la creación colectiva latinoamericana se define como una posibilidad de disidencia, en oposición a la que el teatro de índole comercial por lo general prefiere ejercer. En el caso específico del teatro chileno, la creación colectiva surge junto a las reformas de fines de los años sesenta, como necesidad de practicar algún tipo de solidaridad. No se trata, sin embargo, de un movimiento teatral cohesionado en torno a un solo grupo, ni siquiera de un movimiento homogéneo, más bien de grupos distintos formados en las universidades en su calidad de garantes de un continuo proceso de revisión y ruptura a nivel de innovación teatral a través de personales y heterogéneas formas estéticas y ámbitos temáticos de interés. Entre los principales grupos de creación colectivas ya formados en 1977 cabe recordar: el grupo Ictus, dirigido por Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Claudio di Girolamo; el grupo La Feria, dirigido por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo; el Taller de Investigación Teatral (T.I.T.), dirigido por Raúl Osorio, profesor de teatro de la Universidad Católica; y Teatro Imagen, dirigido por Gustavo Meza y Tennyson Ferrada. Cfr. LAGOS DE KASSAI, M. S., "El teatro chileno de creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80", *Aisthesis*, 24 (1991), pp. 45-53.

ticulación social son muy fuertes, sobre todo por los que sienten haber perdido su identidad y su inserción social en el nuevo ordenamiento institucional. En este contexto, el teatro de creación colectiva post golpe empieza un esfuerzo de decantamiento y síntesis de los acontecimientos acaecidos en el país, a la vez que busca nuevas formas de organización, de lenguajes y de comunicación utilizables en las actuales circunstancias. En efecto, por la fuerte lógica de exclusión que caracteriza al Estado Autoritario, este movimiento se realiza al margen de los canales clásicos de difusión masiva (prensa, radio, tv), cuyas concesiones son estatales o están restringidas a partidarios de gobierno y a grupos económicos. Salvo raras excepciones²⁰, la actitud de los medios masivos respecto a este movimiento cultural es de información escueta, de distorsión u omisión de sus significaciones centrales o de silenciamiento, en línea con las estrechas restricciones vigentes bajo el régimen. El primer requisito que debe satisfacer este movimiento cultural, pues, es el de no tener una difusión masiva. La censura autoritaria, en principio, admite los canales de comunicación en que se comparte el tiempo y el espacio de emisión privadamente, entre cuatro paredes; es decir, se veta la promoción masiva y abierta a estos eventos culturales, para evitar que la labor de esos grupos marginales se pueda amplificar, pero no se niega totalmente, por el miedo que su suspensión o represión conduzca a una difusión aún mayor a través de los canales clandestinos. De esta forma, el medio teatral logra ampliar su capacidad de convocatoria a la sociedad, hasta romper claramente los límites habituales del público y del espacio.

En este contexto profundamente hostil al desarrollo de formas de expresión artística, estos grupos teatrales sobreviven gracias al fortalecimiento de las relaciones interpersonales: la adhesión a un grupo se identifica con la realización de un proyecto integral de vida y de desarrollo vocacional y social como artistas y como seres humanos. La cohesión de un núcleo básico en cada una de las compañías es, entonces, lo que permite su continuidad a la vez que la producción de un abanico de piezas de suma importancia. Según comenta el dramaturgo Marco Antonio de la Parra:

La presencia de Pinochet en el poder funcionaba como una fuerza aglomeradora, un poder aglutinante que encendía de vigor el acto teatral. Pararse en un escenario era, literalmente, una decisión de vida o de muerte. Crear era transgredir los límites de la vida. La pasión era escénica²¹.

²⁰ Los medios radiales no oficialista logran dar cabida en su programación a la producción de este movimiento nacional y latinoamericano, especialmente las radios de la Iglesia Católica, La Chilena y Santiago. Cfr. DE LA LUZ HURTADO, M. - OCHSENIUS, C., *Transformaciones ...*, cit., p. 53.

²¹ DE LA PARRA, M. A., "El teatro del cambio", *Primer Acto*, 240 (set-oct 1991), p. 44.

Entre las múltiples y heterogéneas líneas de aproximaciones estéticas desarrolladas²², el teatro testimonial de contingencia destaca como el más significativo del período por número de obras, difusión social de ellas y realización de una función crítica contingente más directa. Todas las obras dramáticas de este tipo remiten histórica, política y socialmente al período 74-76 y se inspiran en situaciones, hechos y personajes reales acaecidos en esa época. De ahí su carácter testimonial y su función crítica, de apelación a la toma de conciencia sobre una realidad y, en ocasiones, la sugerencias de vías de superación a esta situación. Las constantes alusiones, ya sea explícitas o en clave, apelan al entendimiento cómplice del receptor conciente de la autocensura, encargándose de clarificar sin lugar a dudas el verdadero antagonista de las obras: la realidad, que en ese momento circunda física y concretamente el recinto del teatro e impregna la vida de todos los chilenos. De ahí que el modelo positivo de sociedad ya no se encuentre en el presente, sino en el pasado, en el Estado de Compromiso, y específicamente en la dinámica económico-social que éste genera en Chile entre los años 40 y 70: el único futuro posible se encarna, pues, en la esperanza del restablecimiento de las condiciones de antaño (ecuación justamente opuesta a la propiciada por el discurso público oficial). Entre las decenas de obras que este teatro da a la luz, cabe citar algunas piezas magistrales, que hoy en día siguen siendo consideradas las más representativas del período en cuestión: *Pedro, Juan y Diego* de David Benavente e Ictus (1976); *Los payasos de la esperanza* de T.I.T. (1977); *Cuántos años tiene un día* de Sergio Vodanovic e Ictus (1978); *El último tren* de Gustavo Meza e Imagen (1978); *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra e Imagen (1978); *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente y T.I.T. (1979); *Testimonios sobre la muerte de Sabina* de Juan Radrigán y Los Comediantes (1979); *Lindo país con esquina vista al mar* de Ictus (1979)²³.

²² Según María de la Luz Hurtado, en relación a la visión del mundo que proyectan las obras de estos grupos, se puede destacar cuatro aproximaciones básicas, correspondientes a opciones estéticas distintas: un teatro testimonial de contingencia, el más desarrollado por la evidente urgencia de denuncia arriba citada; un teatro de develación de la lógica autoritaria, muy raro y de compleja adaptación, por estar más expuesto a la censura (su tratamiento, pues, no puede ser ni realista, ni naturalista, sino debe apelar a la alegoría, al grotesco, al simbolismo, a lo onírico y los juegos rituales, buscando el distanciamiento, el shock, el repudio y el rechazo de los personajes); un teatro de comprensión histórica, que trata de encontrar en protagonistas sociales diferentes e interpretaciones históricas alternativas claves para el entendimiento de la articulación presente y de las fuerzas sociales que la componen; y, finalmente, un teatro de tipo desmitificador, centrado en aquellos personajes y productos culturales devenidos mitos populares, con el fin de permitir el reconocimiento de la identidad nacional y sus leyendas, canalizando sentimientos, aspiraciones y necesidades que encuentran una realización contradictoria en la vida social actual. Cfr. DE LA LUZ HURTADO, M. - OCHISENIUS, C., *Transformaciones ...*, cit., pp. 34-39.

²³ *Ibid.*, p. 34.

El sentimiento dominante en estos años es la vivencia de una vertiginosa disolución de la realidad: el curso de los acontecimientos cambia a un ritmo tan vertiginoso e inesperado que es imposible identificarlo y darse cuenta de lo que está sucediendo. Un desolado sentimiento de pérdida se apodera del alma de gran parte de los chilenos: pérdida de la vida, de la patria, de los familiares y de los amigos; pérdida de la libertad, del trabajo y de la confianza; pérdida de los sueños y del sueño; pérdida de la memoria del pasado, del sentido, de la identidad. En este contexto de extremo desamparo emocional y expresivo emergen en Chile los lenguajes alternativos a la lengua del poder; es decir, a los lenguajes de la política, de la cultura, de los medios de comunicación y de las organizaciones sociales que ya no sirven para penetrar, ni contener, ni siquiera comprender esa desconocida y devastadora nueva realidad. El teatro alternativo-crítico, sin embargo, no surge como lenguaje de oposición, sino opta por un camino más difícil y sutil: hacer un teatro de la sobrevivencia y para la sobrevivencia, un teatro público y para el público, donde la acción artística se plantea como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político. El resultado de ese esfuerzo consiste, pues, en un teatro original y renovado, que propone soluciones tan inéditas como inéditos son los problemas que tiene que enfrentar; es decir, un teatro evidentemente nuevo y reconocible a primera vista como chileno²⁴. El teatro bajo vigilancia, pues, hace posible que lo que vive la sociedad con una sensación de confinamiento al espacio privado pueda socializarse y hacerse público en el escenario; de ahí que la relación entre actores y espectadores vuelva a ser un ritual profundo para compartir y entender lo que el discurso oficial oculta y distorsiona. En el trasfondo de las obras está la convicción de que cuando la esfera personal puede coincidir con la esfera pública, entonces probablemente la memoria y la verdad pueden constituir un lenguaje compartido. Y eso porque el teatro permite vivir a través de la acción en el escenario lo que la sociedad todavía es incapaz de vivenciar como un todo. Como bien comenta María de la Luz Hurtado:

El teatro y el drama producen y expanden el conocimiento de los conflictos más profundos y de los procesos sociopersonales de la sociedad, es que la corporalización permite al público activamente involucrado experimentar en su 'aquí y ahora' lo que la mente y el cuerpo se resisten a aceptar, presionados por el contexto social y sus propias barreras psicológicas a considerarlo como imposible o inexistente. Vivir a través de la acción en el escenario lo que la sociedad es todavía incapaz de viven-

²⁴ Cfr. DE LA LUZ HURTADO, M. - OCHSENIUS, C., *Transformaciones* ..., cit.

ciar como un todo es una forma de ampliar imaginarios y acompañar los procesos de cambio personales necesarios para apoyar las transformaciones en áreas especialmente conflictivas y resistidas.²⁵

Más allá de las rupturas modernizadoras, entonces, lo que caracteriza a esta nueva comunidad teatral es un sincretismo estético-ideológico y un robusto sentimiento de identidad, reuniendo así identidades públicas y privadas en búsqueda de una sensación de pertenencia a una causa colectiva: la denuncia del régimen y del aislamiento impuesto por él. El teatro ya no se percibe como oficio, sino que se vive como una vocación y una búsqueda de significado personal y cultural que impone exigencias, entre todas la de plantear la acción artística como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político. De ahí que la finalidad principal de esta dramaturgia sea la verdad, en el sentido griego de *aletheia*: es decir, descubrir, comprender, develar, dar luz a lo más oculto, iluminando el sentido de lo real profundo. El primer esfuerzo de este teatro consiste, pues, en desideologizar el lenguaje teatral para ver más y mejor, restituyéndole así su impulsividad natural a penetrar las apariencias y romper con las visiones oficiales de los hechos, para descubrir allí, detrás de los antifaces, visiones más frescas e imaginativas de lo real, y luego, mediante la memoria física, sensorial y emotiva de los actores, transformar esas observaciones en un material teatral renovado. Este intento de renovación del lenguaje teatral no es un lujo esteticista, sino una cabal necesidad expresiva para poder decir algo en un ambiente axifisante, en búsqueda de claves perdidas para darle coherencia a un desconcierto que supera lo tolerable. El público se identifica y se entusiasma con ese atrevimiento, al verificar que, en vez de discusiones académicas sobre el significado ontológico de la opresión, ese teatro muestra, a menudo con humor e ironía, los mecanismos y las estrategias de la sobrevivencia chilena. Todos los chilenos, entonces, tantos los intelectuales como la gente común, sienten la urgencia de ir a teatro, porque ahí – sólo ahí, en aquel reducido espacio público – pueden finalmente codearse con otros en la coparticipación del dolor. Este teatro muestra un rasgo conmovedor del alma nacional: la acción de sobrevivir en un contexto opresivo antes desconocido, con el que todo el público y todos los públicos puedan identificarse, por encima o por debajo de sus posiciones ideológicas y ubicaciones socio-económicas y culturales, generando en las salas de teatro un sentimiento de identidad respecto de un algo nacional perteneciente a todos.

En síntesis, durante los diecisiete años del régimen, el teatro chileno es protagonista de un movimiento cultural disidente de fundamental importancia

²⁵ DE LA LUZ HURTADO, M., "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena", *Latin American Theatre Review*, 34/1 (2000), p. 44.

en el país, logrando expresar en sus heterogéneas manifestaciones una actitud de elaboración intelectual y emocional de los cambios constitutivos de una sociedad redefinida. Detrás de la historia oficial y de sus tentativas de silenciar y negociar el presente, existe, entonces, un *afuera* de voces dramáticas que realizan importantes críticas y combaten de distintas maneras las políticas del terror impuestas por la dictadura y sus consecuencias. El necesario discurso ideológico de denuncia que imponen estos primeros años post golpe se une así a una madurez artística altamente lograda, expresando una voluntad de reflexión crítica y un desafío ético, estético y a la vez político, que cuestiona la hegemonía del discurso por parte del poder. En la subtrama de esta dramaturgia chilena dictatorial está presente, pues, un discurso sobre la memoria, articulada a través de una poética que no se limita a la superficie de lo ocurrido, sino que busca explorar las zonas de conflicto y los intersticios, para reconstituir un saber crítico y rescatar la historia olvidada del desastre, devolviendo al público el recuerdo individual y poniéndolo en diálogo con otros recuerdos, en una elaboración del duelo por una experiencia colectiva de pérdida. El rol político que le cabe a esta dramaturgia, pues, ya no es condenar, sino cuestionar: abrir interrogantes que llamen a la construcción de una opinión crítica y a una toma de conciencia, en contra de la costumbre dictatorial al silencio, poniendo de manifiesto – en el papel y en escena – la historia negada del país, y a la vez permitiendo el intento de arreglar una individualidad, personal y colectiva, fragmentada.

GLORIA JULIETA ZARCO

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA – UNIVERSIDAD DE QUILMES (ARGENTINA)

EL TESTIMONIO
Y LA (IM)POSIBLE TRANSMISIÓN DE LA EXPERIENCIA:
LA NOCHE DE LOS LÁPICES DE OLIVERA
Y CRÓNICA DE UNA FUGA DE CAETANO

Luego del último cónclave celebrado en la ciudad del Vaticano, el 13 de marzo de 2013, fue elegido el nuevo obispo de Roma: papa Francesco. La velocidad con la que la noticia llegó al mundo, podría compararse con las “voces indiscretas” que hacían alusión a su presunto “silencio” en los años de la guerra sucia en Argentina (1976-1983), en el que Jorge Bergoglio, no habría sido portavoz de lo que sucediera. De este modo, la figura de Bergoglio es puesta en contraste; si por un lado, se hace mención al libro *El silencio* (2005) de Horacio Verbitsky, por otro, se cita *Los Jesuitas* (2010) de Francesca Ambrogetti y Sergio Rubin.¹ En el primero, se acusa a Bergoglio de no haber ayudado a los sacerdotes secuestrados; en el segundo, se incluye una extensa entrevista a Bergoglio, en la que relata, por ejemplo, su compromiso con los sacerdotes desaparecidos de la vida civil, entre otras cosas. Si por una parte, se lo acusa de haber “callado” en relación al secuestro de sacerdotes, es decir, de no haber transmitido *su* experiencia durante los años setenta; por otra parte, cabe precisar que como testigo del período, Bergoglio relató su actuación el 8 de noviembre de 2010 en el juicio oral y público por los crímenes de lesa humanidad cometidos en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada. Allí comenta sus estrategias para ayudar a los curas secuestrados durante el Proceso de Reorganización Nacional.²

¹ La postura de Verbitsky está bien expuesta en una nota publicada en el periódico *Página 12*, el 10 de abril de 2005. Consultado el 20/03/2013. Disponible en [http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-49534-2005-04-10.html]. En relación a la posición de Francesca Ambrogetti, véase la nota realizada por el periódico *El País* a la “biografía del papa”, el 17/03/2013. Consultado el 20/03/2013. Disponible en [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/03/17/actualidad/1363545075_648707.html].

² Para profundizar, véase el vídeo publicado en el portal Clarín.com Mundo el 19/03/2013, con el título *Amplia repercusión mundial sobre las declaraciones de Bergoglio a la Justicia*. Consultado el 20/03/2013. Disponible en [http://www.clarin.com/mundo/Amplia-repercusion-declaraciones-Bergoglio-Justicia_0_885511687.html].

La dualidad apenas expuesta, ha formado –y forma– parte de la filmografía que representa el terrorismo de Estado en la Argentina, en la que gran parte de los directores ha incluido a integrantes de la iglesia católica en sus films. Si bien en ninguno de ellos el papel de la iglesia es tomado como argumento principal, es innegable que dependiendo del corte del film, ocupan un papel que los definirá como “culpables” o “inocentes”.³ Hay una escena en la película *La noche de los lápices*, en la que se presenta a un “falso cura”,⁴ en este caso, no podría delimitarse la “culpabilidad” o “inocencia” del sacerdote, ya que es un impostor. Este personaje le dice a Pablo Díaz: – «hijo, soy un sacerdote vengo a confesarte, [...] vamos hijo, confiesa tus pecados, va a haber más fusilamientos, [...] vamos confiesa tu vida depende ahora de Dios y de tu colaboración, dime hijo quién es tu responsable» –. Al no obtener la información requerida, los llevan a un patio trasero y allí se simula una terrible ejecución –escena altamente abyecta dentro del film– que sirve como disparador de terror entre los secuestrados.

En la Argentina posdictatorial, el testimonio ocupa un lugar importante, cabe notar, pues, que sin sus aportes no hubiese sido posible llevar a cabo el juicio a las juntas militares⁵ y la posterior publicación del informe *Nunca Más* (1985).⁶ La figura del testimonio es analizada por Giorgio Agamben⁷ en el ensayo *Lo que queda de Auschwitz* (1999), en el que a partir de una distinción entre dos términos latinos, el primero, “*testis*”, del que se desprende el término “testigo”; que etimológicamente alude a aquel que se sitúa como tercero en un proceso o un litigio entre dos contendientes; el segundo, *superstes*, ha-

³ En la película *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, se presentan dos escenas en contraste, una muestra como familiares de desaparecidos –en este caso una madre y una esposa– recurren a la iglesia católica para pedir ayuda en relación al paradero de sus familiares. Una mujer, logra hablar con el sacerdote, que es capellán de ejército, durante la confesión éste le dice: – «tendría que armar una listita con los nombres de los amigos de su marido, así sabemos quién lo vio por última vez y nos ayuda a localizarlo. En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo. Amén» –. Luego de esas palabras, un plano cenital toma a la mujer en la que queda evidente “la ausencia de Dios” allí dentro. En otra escena del film, el jefe del “grupo de inteligencia”, reunido con su “grupo de trabajo” comienza a dar indicaciones en relación al destino de los secuestrados y dice: – «[...] M21, este es el cura ¿no? Traslado. Y saben qué el cuerpo déjenlo en la villa» –; aquí no sólo queda de manifiesto que la palabra “traslado” es sinónimo de muerte, sino que, incluso, con ese cuerpo hay también otra intención, la de provocar terror entre los habitantes del lugar.

⁴ Resulta interesante destacar que en los créditos finales de *La noche de los lápices*, Alfonso de Gracia, quien interpretara el papel del sacerdote, es presentado con las palabras “falso cura”.

⁵ El juicio a las juntas militares se llevó a cabo entre el 22 de abril y el 14 de agosto de 1985 y constituyó la primera condena a las juntas militares realizada por un tribunal civil. La sentencia fue dictada el 9 de diciembre de ese mismo año.

⁶ El *Nunca más* es el informe realizado por la *Comisión Nacional sobre la desaparición de personas* (CONADEP), publicado en 1985, que da cuenta de algunas de las confesiones hechas por sobrevivientes de la última represión militar.

⁷ AGAM BEN, GIORGIO, *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.

ce referencia al que ha vivido un determinado acontecimiento y que como sobreviviente «está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él».⁸ A partir de la definición postulada por Agamben en relación al *superstes*, me propongo analizar en un primer momento el vínculo entre testimonio y relato cinematográfico y los rastros epistemológicos en relación a la (im)posibilidad de transmitir la experiencia vivida. Lo silenciado y la transmisión de la experiencia en el sentido benjaminiano,⁹ atraviesa estos films, y es por ello que «se hace necesario, [...] revisar estos silenciamientos y estos relatos»,¹⁰ para poder acceder, *in primis*, a la experiencia vivida; concentrándonos en la multiplicidad de estrategias discursivas con las que se representó la violencia del terrorismo de Estado en dos films realizados durante el periodo postdictatorial (1983–2006). Para ello, se toman en consideración dos películas argentinas: *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera y *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano, que al estar realizadas en décadas diferentes, me permiten trazar una evolución histórica en el tratamiento del tema. El punto en común de estas producciones –además de que ambas toman como escenario un centro clandestino de detención–; es que los dos films están hilvanados por un relato testimonial, de modo que, tanto *La noche de los lápices* como *Crónica de una fuga* son adaptaciones cinematográficas; la primera de la investigación histórica de Seoane y Ruiz Núñez¹¹ basada en el testimonio de Pablo Díaz;¹² la segunda del relato autobiográfico de Claudio Tamburrini;¹³ es decir, que en ambos casos nos encontramos frente a reconstrucciones de experiencias de sobrevivientes.

Recordar para no repetir

Con el retorno de la democracia en 1983, desde el campo artístico e intelectual se produce en la Argentina un creciente interés por develar la cara oculta del terrorismo de Estado y bajo el lema “recordar para no repetir”, se inician trabajos que relacionan los vínculos entre memoria(s) y olvidos socia-

⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁹ BENJAMIN, WALTER *El narrador en Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

¹⁰ KAUFMAN, S., *Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias* en JELIN, E. - KAUFMAN, S. (eds.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York, Social Science Research Council, 2006, p.68.

¹¹ El libro *La noche de los lápices* fue publicado en 1985.

¹² En 1985 Pablo Díaz prestó testimonio durante el juicio a las juntas militares.

¹³ Luego de escapar del centro clandestino de detención, Claudio Tamburrini se exilia en París. En 1985, vuelve a la Argentina para prestar testimonio en el mencionado juicio. Su experiencia fue recogida por él mismo en *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2002; en la que relata sus 121 días de cautiverio y posterior escape del centro clandestino de detención.

les. Entre ellos, el cine ha ocupado –y ocupa– un lugar privilegiado durante las diferentes etapas que conforman el período postdictatorial a partir del cual y hasta la actualidad, se manifiesta una vasta producción audiovisual que propone volver al pasado para entender el presente, ya que con el paso del tiempo se hace más fácil describir el horror sufrido. Durante este período se promovió una “política de la memoria” que tenía como propósito, por un lado, la toma de conciencia por parte del pueblo argentino de lo acontecido entre 1976 y 1983; por otro lado, la necesidad de la sociedad de establecer culpables e inocentes para así abrir los ojos y “enterarse” de lo sucedido, respondiendo a una demanda identitaria que restablecería el orden en la sociedad.

A partir de la asunción de Alfonsín al poder, uno de los primeros cambios propuestos por el gobierno –y uno de los puntos más fuertes de su campaña electoral– fue la creación de la *Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas* (CONADEP),¹⁴ integrada por «figuras públicas prestigiosas en una diversa gama de actividades». ¹⁵ Entre ellos, contaba con el escritor Ernesto Sábato, quien estuvo al frente de un equipo de investigación que trabajó intensamente en la recolección de documentación y pruebas sobre la desaparición forzada de personas desde 1976 hasta la Guerra de Malvinas (junio de 1982). El tiempo estipulado para el informe final era de seis meses; su fuente principal fueron los testimonios de los sobrevivientes y las denuncias de los familiares de desaparecidos.¹⁶ Como resultado de la investigación, se redactó el informe *Nunca Más*, que incluía un discutido prólogo¹⁷ de Ernesto Sábato. Dicho informe abrió las puertas para el juicio a las juntas militares.¹⁸ El prólogo del *Nunca Más* instaura en la Argentina dos teorías que aún tienen vigencia, a saber: la “teoría de los dos demonios”¹⁹ y la “teoría de la víctimas

¹⁴ La creación de la CONADEP se llevó a cabo el 15 de diciembre de 1983, pocos días después de que Alfonsín asumiera el gobierno democrático (10 de diciembre). Inmediatamente, sancionó las leyes: 157 y 158: con la primera ordenaba enjuiciar a los dirigentes de las organizaciones guerrilleras: ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y Montoneros. Con la segunda ordenaba procesar a las tres juntas militares que se mantuvieron en el gobierno desde el 24 de marzo de 1976 hasta la Guerra de Malvinas, junio de 1982.

¹⁵ CRENZEL, EMILIO, *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, p. 61.

¹⁶ *Ibí.*, p. 122.

¹⁷ El prólogo escrito en 1984, fue modificado en 2006 por decisión del gobierno de Néstor Kirchner.

¹⁸ El juicio tuvo lugar entre el 22 de abril y 9 diciembre de 1985. Momento en el que el fiscal Strassera pronunció su –recordado– alegato: «Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: ‘Nunca más’.

¹⁹ La Teoría de los dos demonios fue sostenida por el gobierno de Alfonsín y plasmada por el escritor Ernesto Sábato en el prólogo del *Nunca Más*, supone que durante la última dictadura militar en Argentina se dio un contexto de violencia generado por dos extremos: la extrema izquierda y la extrema derecha, es decir las organizaciones guerrilleras y las Fuerzas Armadas. Se-

inocentes".²⁰ Según Stanley Cohen «[...] la sociedad, producto de un proceso de autojustificación, niega su responsabilidad en lo sucedido porque no puede percibirse a sí misma como perpetradora de injusticias ya que eso debilitaría la imagen que tiene de sí misma y la que proyecta al mundo».²¹ Como explica José Pablo Feinmann:

[...] la Teoría de los dos demonios sirvió al gobierno de Raúl Alfonsín para implementar sus relaciones con los estamentos militares y los organismos de derechos humanos. Desde su horizonte conceptual se elaboró el *Nunca Más*. Centralmente decía que la sociedad argentina –inocente en sí misma– se había visto arrasada durante los años setenta por dos horrores: uno provenía de la extrema izquierda, el otro de la extrema derecha. Uno era la guerrilla, el otro la represión del Estado militar.²²

Siguiendo a Feinmann, se podría pensar que la estrategia implementada por la extrema derecha en relación a la construcción de centros clandestinos de detención, establece una analogía con los conceptos propuestos por Michel Foucault en el libro *Vigilar y castigar*,²³ en el que el filósofo francés describe las prisiones y los manicomios como conglomerados de las sociedades disciplinarias. Aun así la táctica llevada a cabo por la represión militar, se encontraría más cerca de la estructura del panóptico²⁴ –que describiera Jeremy Bentham²⁵ y analizara Foucault– entendiendo por este no sólo a su función primordial: la de vigilar al *otro*, sino la cosificación del ser humano, es decir que la función del hombre-guardia no sería la de vigilar a un *ser* sino a una *cosa* que debe ser vigilada. Así lo describe:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados [...] en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una fi-

gún esta "teoría" la población quedó en medio de esta "guerra" siendo víctima de sus enfrentamientos.

²⁰ La "teoría de las víctimas inocentes" también sostenida por el gobierno democrático y en consonancia con la apenas explicada, quitaba toda responsabilidad y culpabilidad a la sociedad civil.

²¹ COHEN, S., *La clave es superar las negaciones* in *Página 12*, 21/01/2001, p. 25.

²² FEINMANN, JOSÉ PABLO, [1998], *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia armada*, Buenos Aires, Booket, 2001, p. 17.

²³ FOUCAULT, MICHAEL *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002. [1975].

²⁴ El panóptico es un punto clave en medio de una unidad carcelaria desde donde el hombre-guardia, puede verlo todo y no ser visto, teniendo así el control total de los movimientos de cada individuo.

²⁵ En *Pannomial Fragments* (1831).

gura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario.²⁶

Como apuntábamos más arriba, en Argentina los centros clandestinos de detención fueron pensados desde la perspectiva del panóptico foucaultiano, respondiendo a la vigilancia constante y permanente de los represores sobre los secuestrados. En la Argentina, existen varios ensayos que abordan el funcionamiento de los centros clandestinos de detención,²⁷ entre ellos hay dos que resultan imprescindibles: el informe *Nunca Más* (1984) y *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (1998) de Pilar Calveiro. El primero describe la experiencia vivida por los detenidos-desaparecidos en los centros clandestinos de detención, focalizándose en el testimonio de los sobrevivientes; el segundo da cuenta del engranaje del aparato represor, desde los altos mandos militares, las estrategias de los diferentes grupos guerrilleros —particularmente ERP²⁸ y Montoneros—²⁹ hasta la vida dentro de un centro clandestino de detención. Ambos libros coinciden en que los centros fueron aproximadamente 340 y las características de sus instalaciones «revelan que han sido concebidos antes que para la lisa y llana supresión física de las víctimas para someterlas a un minucioso y planificado despojo de los atributos propios de cualquier ser humano».³⁰ Calveiro, por su parte, sostiene que «[...] por ellos [los centros clandestinos de detención] pasaron entre 15 y 20 mil personas, de las cuales aproximadamente el 90 por ciento fueron asesinadas».³¹ La existencia de los centros clandestinos de detención, constituiría un fenómeno racional, con pautas precisas; ya que de modo contrario, y sin un esquema racionalmente eficaz, no se podrían hacer desaparecer a treinta mil personas.

El cine argentino actual ha ensayado —y ensaya— diferentes poéticas para representar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la socie-

²⁶ FOUCAULT, M., *cit.*, p. 119.

²⁷ Teniendo en cuenta que los centros clandestinos de detención estaban ubicados, en su mayor parte, en el centro de las ciudades de la Argentina, y no en las afueras, utilizo el término centro clandestino de detención y no campo de concentración como Calveiro (1998, 2005).

²⁸ El *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) fue un grupo guerrillero. Su objetivo se concentró en la toma del poder a través de la lucha armada. Estuvo activo entre 1970 y 1976, momento en el que fue desarticulado por las Fuerzas Armadas a través del Operativo Independencia.

²⁹ *Montoneros* fue una organización guerrillera perteneciente a la izquierda peronista. Su objetivo fue la implantación de un sistema político denominado “Socialismo Nacional”, en el que se promovía la instauración de un gobierno socialista, que continuase la política propuesta por Juan Domingo Perón. Su período de mayor actividad se concentra entre 1970–1976.

³⁰ *NUNCA MÁS*, *cit.*, p. 206.

³¹ CALVEIRO, PILAR, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2002, p. 29. [1998].

dad durante la última dictadura militar. En esta dirección, un conjunto de films organiza su relato en base a metáforas, elipsis y alegorías, que otorgan al diseño del espacio y a la puesta en escena la capacidad de representar y expresar los conflictos vigentes en los planos narrativo y semántico. Al respecto, en un estudio sobre las producciones cinematográficas del período, Claudio España y Ricardo Manetti denominan a estas películas «recreación de hechos de un período anterior»,³² incluyendo tanto las películas que refieren directamente a la dictadura, como a las que metafóricamente aluden a ella, en las que las referencias explícitas están eludidas.³³

Uno de los films más representativos de la llamada transición democrática³⁴ es *La historia oficial*³⁵ (1985) de Luis Puenzo. Esta película, se estrena el 3 de abril de 1985, momento en el que se ultimaban los detalles para la apertura del juicio a las juntas militares, y «rápidamente se convirtió en una de las más vistas de la historia del cine argentino».³⁶ *La historia oficial* afronta gran parte de los temas relacionados con el pasado inmediato argentino:³⁷ el exilio y el retorno, la toma de conciencia por parte de la protagonista de lo que había sucedido durante la llamada guerra sucia, el encuentro con las «Abuelas de Plaza de Mayo» y la aceptación de la existencia de un plan sistemático de robo de bebés,³⁸ entre otros. Como afirma Sala: «[la película está] estructurada

³² ESPAÑA, C. -MANETTI, R., *El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis*, en BURRUCIA, JOSÉ EMILIO, (ED.), *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política*, vol. 12, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 305.

³³ Es el caso, por ejemplo, de *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, el primer film histórico estrenado durante el retorno a la democracia en el que se establece una clara alusión a la dictadura; *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela relata la vida de un hombre que está encerrado en un manicomio; *La veredas de Saturno* (1986) es la continuación de *Invasión* (1969), ambas de Hugo Santiago, si una de las lecturas que se puede hacer de *Invasión* es que funcionara como un film anticipatorio al terrorismo de Estado de 1976, *Las veredas de Saturno* resulta una metáfora del exilio, de la lucha armada y la desaparición forzada de personas. Por su parte, *El acto en cuestión* (1993) de Alejandro Agresti, es una película sumamente interesante en la que su protagonista, un hombre que encuentra un libro en el que existe una fórmula para hacer desaparecer objetos, rápidamente la utilizará para hacer desaparecer personas.

³⁴ Para Sala «los datos registrados por el Sindicato de la industria cinematográfica, entre 1984 y 1989 se produjeron 164 largometrajes, de los cuales sólo 36 se realizaron sin ningún tipo de apoyo económico por parte del Instituto de cine, la mayoría de estos sin estreno comercial». Consultado el 15/08/2012. Disponible en <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=1154>>.

³⁵ *La historia oficial* fue multipremiada, entre otros con el Oscar a la Mejor Película extranjera en 1986.

³⁶ ESPAÑA, CLAUDIO, (ED.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, FN, 1994, p. 30.

³⁷ A excepción de la desaparición forzada de personas, que es nombrada al pasar durante una escena en la que una mujer alude al misterioso paradero de dos amigos.

³⁸ Cabe señalar que el 5 de julio de 2012 se dictó la sentencia por el Plan sistemático de robo de bebés. Se presentaron 35 casos de apropiación ilegal. Los condenados fueron Jorge Rafael Videla (50 años), Reynaldo Benito Bignone (15 años), Jorge "Tigre" Acosta (30 años), el ex gene-

a la manera de los dramas de reconocimiento»,³⁹ ya que relata los momentos previos a la caída de la dictadura, desplegando la participación de actores sociales e institucionales que sostuvieron el funcionamiento político, económico y social durante los años del terrorismo de Estado. En *La historia oficial* la acción se sitúa en marzo de 1983, momento en que las cúpulas militares habían perdido toda credibilidad, y en el que comienza el proceso de “lenta retirada”. En este contexto, Alicia (Norma Aleandro), quien pareciera vivir fuera de la realidad, inicia un camino de “descubrimiento” en el que empieza a enterarse de lo acontecido en la Argentina durante los últimos siete años, para ello, resulta imprescindible el encuentro con Ana, una amiga de la juventud, (Chunchuna Villafañe) en el que esta última le confiesa que fue secuestrada y torturada en 1977 y que por eso tuvo que exiliarse. Lo que resulta aún más revelador para Alicia es que Ana le cuenta que en el centro clandestino de detención en el que estuvo, había mujeres embarazadas que luego de dar a luz les quitaban sus niños para ser entregados a familias que no hicieran demasiadas preguntas. A partir de estas confesiones, la protagonista hará una suerte de “camino de revelación” que culminará con la toma de conciencia de lo sucedido durante los años de la dictadura. En palabras de Cuarterolo «más allá de los posibles debates, no hay duda de que *La historia oficial* es un film que apela a la emoción, más que a la reflexión y en ese sentido cumple eficazmente con sus objetivos»,⁴⁰ es decir los de la recuperación democrática, en los que se promovía una “política de la memoria” que tenía como propósito, por un lado, la toma de conciencia por parte de la sociedad argentina de lo sucedido entre 1976–1983; por otro lado, la necesidad de la sociedad de establecer culpables e inocentes para así abrir los ojos y “enterarse” del horror perpetrado, respondiendo a una demanda identitaria que restablecería el orden en el conjunto de la sociedad.

Por su parte, *La noche de los lápices*⁴¹ es una película que se estrena –con oportunismo– a diez años de la desaparición de los jóvenes estudiantes, sep-

ral Santiago Omar Riveros (20 años); el ex prefecto naval Juan Antonio Azic (14 años) y el médico Jorge Magnacco (10 años). El ex capitán Víctor Gallo y su mujer Susana Colombo, apropiadores del hijo de una militante de izquierda, recibieron penas de quince y cinco años de cárcel, respectivamente. Este proceso ha sido inédito, ya que por primera vez la justicia consideró que la apropiación ilegal de menores no fue un hecho aislado sino una política elaborada y aplicada por la cúpula de las Fuerzas Armadas como parte de una estrategia más amplia de represión ilegal contra la subversión en la década de 1970.

³⁹ Disponible en <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=1154>>. Consultado el 15/08/2012.

⁴⁰ CUARTEROLO, A., *La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)* in LUSNICH, A. L. - PIEDRAS, P. (EDS.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, p. 353.

⁴¹ *La noche de los lápices* es la adaptación cinematográfica del libro homónimo de María

tiembre de 1986, y muestra por primera vez y de modo abyecto, lo que antes no había sido mostrado: la representación de la tortura y el interior de un centro clandestino de detención. La estructura de la película de Olivera es lineal: siete estudiantes secundarios de la Ciudad de La Plata, en septiembre de 1975 habían participado en varias manifestaciones para reclamar la aprobación del boleto estudiantil, lo que les permitiría obtener descuentos para viajar en autobús. El conflicto se desarrolla a partir de la noche del 16 de septiembre de 1976,⁴² cuando un grupo represor secuestra y tortura a seis de los jóvenes estudiantes, que a partir de ese momento formarán parte de lo que se conoce como *Desaparecidos*.⁴³ El séptimo estudiante, Pablo Díaz, será secuestrado cinco días después. Durante todo el film, su punto de vista, guiará el relato. Para Sandra Raggio, quien en diferentes artículos ha analizado *La noche de los lápices*⁴⁴, esta «[ésta] es la primera película argentina que reconstruye desde la ficción cinematográfica un centro clandestino de detención, incluyendo escenas de tortura [...],⁴⁵ y, por tanto, cristalizó, de algún modo, la representación del horror a partir de la reconstrucción de un testigo: Pablo Díaz, quien estuvo allí y sobrevivió. Aquí cabe apuntar, pues, la distinción benjaminiana en relación a la *experiencia transmitida* y la *experiencia vivida*, que como bien señala Traverso «la primera se perpetúa casi naturalmente de una generación a otra y va forjando las identidades de los grupos y las sociedades en la larga la segunda es un rasgo típico de la modernidad, es una vivencia individual,

Seoane y Héctor Ruiz Núñez. Investigación realizada a partir de la reconstrucción de los hechos relatados por Pablo Díaz, único sobreviviente, quien en 1985 declarara en el juicio a las juntas militares.

⁴² La ley N° 355 de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, promulgada el 23 de marzo de 2000, declara el 24 de marzo como el “Día de la Memoria” en homenaje a las personas que sufrieron persecuciones, encarcelamientos, torturas, muerte o desaparición durante la represión llevada a cabo por el terrorismo de Estado. Esta ley contempla la inclusión del 24 de marzo en el calendario escolar y el dictado de clases alusivas a los golpes de Estado y a la violación de los Derechos Humanos.

⁴³ A partir del método forzado de desaparición de personas, implementado por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, la palabra *Desaparecidos* define a las personas que fueron víctimas del terrorismo de Estado argentino y de las cuales se perdió todo rastro.

⁴⁴ En sus diferentes análisis sobre el libro y la película, Sandra Raggio sostiene: «la ‘noche de los lápices’ no fue ‘algo que aconteció’ sino una trama narrativa conformada por una serie de episodios seleccionados y enlazados entre sí para construir una interpretación sobre el pasado del que se pretendía dar cuenta en el relato» y agrega «[...] en el nombre está inscripta la trama. La ‘noche’, además de ser una usual metáfora para hablar del período de la dictadura, refiere a ‘una’ particular: la del 16 de septiembre de 1976. Los ‘lápices’ aluden a los protagonistas de esta historia, las víctimas, todos ellos estudiantes secundarios», en RAGGIO, S., *La construcción de un relato emblemático de la represión: la ‘noche de los lápices’* en CRENZEL, E. (ed.), *cit.*, 137.

⁴⁵ RAGGIO, S., *La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico* en FELD, C. - SITTES MOR, J. (EDS.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 52.

frágil, volátil, efímera»,⁴⁶ esta última es la que activa el vínculo entre memoria y experiencia. Aquí queda evidente la intención del relato de Pablo Díaz, el de transmitir su experiencia y la de sus compañeros, para que lo vivido pueda ser transmitido de una generación a otra.

Desde el comienzo, se muestra a los adolescentes jugando, gastándose bromas e intentando conquistar a las chicas que les gustan, provocando una constante demostración que enfatiza la “inocencia” de estos jóvenes. En palabras de Cuarterolo «[...] tal vez la película que mejor ilustra los intentos del cine de la época por despolitizar a los protagonistas de sus relatos sea *La noche de los lápices*».⁴⁷ El film se desarrolla en un *crescendo* en el que a través de la presentación de la vida cotidiana de sus protagonistas le permite al espectador identificarse paso a paso con la conformación de los personajes, «[...] dándole dimensión histórica al relato».⁴⁸ La película ha tenido, desde el momento de su rodaje, una gran repercusión, y desde antes de su estreno, han sido muchos los periódicos que seguían paso a paso la filmación dando gran espacio en sus secciones de espectáculos.⁴⁹

Reconciliación e indultos

La política de la década de los años noventa mantenía la línea neoliberal propuesta por el gobierno menemista desde 1989, es decir la *reconciliación* y los indultos. A partir de 1995, se establece un punto de inflexión en la sociedad argentina, por un lado, se dieron a luz las confesiones del ex capitán Adolfo Scilingo⁵⁰ provocando la autocrítica y el reconocimiento de su pasado represivo,⁵¹ por otro lado, el surgimiento de una nueva generación y una nueva demanda conformada a través de la organización HIJOS,⁵² que manifiesta un creciente interés por la búsqueda de la verdad y justicia.

⁴⁶ TRAVERSO, E., *Historia y memoria. Notas sobre un debate* en FRANCO, M. - LEVIN, F. (EDS.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 68.

⁴⁷ CUARTEROLO, A., *cit.*, p. 355.

⁴⁸ KRIGER, C., *La revisión del proceso militar en el cine de la democracia* en ESPAÑA, C., (ED.), *cit.* p. 62.

⁴⁹ Véase, por ejemplo, las notas publicadas el día del estreno del film: Shauli, P., *El cine enfrenta la realidad y narra la desaparición de varios adolescentes* en Clarín, 16/09/1986, p. 13; LÓPEZ, D., *Excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico* en *La Razón*, 16/09/1986, p. 45.

⁵⁰ Scilingo pide perdón público manifestando que sólo había obedecido órdenes. El ex represor fue condenado en Madrid a 640 años de cárcel, por violaciones a los Derechos Humanos cometidos en la ESMA.

⁵¹ Declaraciones que fueron recogidas en VERBITSKY, HORACIO, *El vuelo. 'Una forma cristiana de muerte'.* *Confesiones de un oficial de la Armada*, Buenos Aires, La Página, 2006 [1995].

⁵² La sigla corresponde a Hijos/as por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio.

Al conmemorarse el vigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976, comienza a asentarse «un nuevo discurso sobre el pasado signado por la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos»,⁵³ a partir los testimonios de los sobrevivientes, que en la década pasada, habían sido regidos por el relato hegemónico, en el que se inscribía la figura del sujeto desaparecido sin compromiso político representado, generalmente, por la “inocencia” de su edad;⁵⁴ las memorias que hasta el momento habían sido silenciadas emprenden la búsqueda del espacio público, y a partir de 1996 y en consonancia con el aniversario del 24 de marzo, comienza a tomar fuerza la aceptación del compromiso político por parte de los sobrevivientes y por extensión de la sociedad, en el que por un lado, «el proceso social de elaboración del pasado movilizó una etapa de signo diferente» y «al mismo tiempo [...] confluyeron diversos sucesos que impactaron en el clima político de la sociedad»;⁵⁵ todo ello propició la apertura de los silencios y la transmisión generacional de experiencias vividas (Benjamin). Este proceso de transformación es el que les ha permitido a los sujetos militantes salir de la figura de la “víctima”, «abriendo nuevas significaciones». ⁵⁶ En relación a las artes audiovisuales, esas «nuevas significaciones», dieron cuenta de ello, a partir de la película *Garage Olimpo*⁵⁷ de Marco Bechis,⁵⁸ considerada «la película definitiva

⁵³ BORN, D. - MORGAVI, M. - VON TSCHIRNIAUS, H., *De cómo los desaparecidos se hacen presentes en el colegio. Los textos escolares de historia de nivel medio en la ciudad de Buenos Aires (1982-2001)* en CRENZIEL, EMILIO, *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas* (1983-2008), Buenos Aires, Biblos, 2010, p. 203.

⁵⁴ Nofal señala que «en la Argentina desde 1983 y hasta 1989, la figura del desaparecido es la de un querellante que se ve despojado de los medios para argumentar su defensa y es víctima de una sinrazón» NOFAL, R., *Desaparecidos, militantes y soldados* en CRENZIEL, E. (ED.)/ ID., 2010, *cit.*, p. 163.

⁵⁵ Aquí Amado hace referencia, por un lado, a las confesiones, arrepentimientos y pedido de perdón por parte de ex militares; por otro, a la creación de la organización HIJOS, por último, a los cimientos del Nuevo Cine Argentino «a cargo de una joven generación de cineastas, dialoga con el tiempo social y político a partir de reiteradas coordinadas temáticas –memoria, pobreza, exclusión, márgenes–, en propuestas formales cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/p regional y de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas» (17), en AMADO, ANA, *La imagen justa. Cine y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

⁵⁶ OBERT, A., *La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente* en AMADO, A. – DÓMINGUEZ, N., *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, pp. 145-146.

⁵⁷ El guión de *Garage Olimpo* está basado en la experiencia de su director y en un arduo trabajo de investigación, a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes: Mario Villani, Ana María, Alejandra, y Héctor. Allí se encuentran correspondencias en la película con lo que le sucedió a algunos secuestrados.

⁵⁸ Bechis propone esta historia a partir de su propia experiencia como detenido ex desaparecido.

de las víctimas». ⁵⁹ Film que plantea un nuevo enfoque respecto de los que caracterizaron el momento de transición democrática, marcando un corte en relación al cine que se venía desarrollando, en el que sin golpes bajos, toma una historia individual para mostrar el funcionamiento de un centro clandestino de detención. A pesar de la gran repercusión internacional que tuvo la película, no sucedió lo mismo en la Argentina en la que «no superó los 30.000 espectadores», ⁶⁰ pasando por las salas sin penas ni glorias.

Estrategias de crítica

Con el cambio de milenio, se ha instaurado un mayor interés y difusión por la filmografía que tiene como eje principal la experiencia límite de los sobrevivientes del terrorismo de Estado. Este acercamiento, está intrínsecamente relacionado con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno (2003). Para retratar el clima vivido a partir de la llegada de este último al poder, propongo la siguiente anécdota, que tuvo lugar en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) ⁶¹ el 24 de marzo de 2004, en la que se postula de modo explícito el interés de Kirchner en relación al lugar que “debe” ocupar en la sociedad argentina las consecuencias de la experiencia de la guerra sucia.

De este modo y en correspondencia con un nuevo aniversario del golpe de Estado de 1976, durante un acto oficial, el presidente Kirchner solicitó – con un gesto– el retiro de los retratos de dos dictadores que cumplieron funciones durante la última dictadura militar argentina: Jorge Rafael Videla y Roberto Bignone, quienes habían sido directores del Colegio Militar de la Escuela de Mecánica de la Armada. Luego de ello, el Jefe de Estado declaró: «[esto] marca un claro posicionamiento que tiene todo el país, de terminar con esa etapa lamentable de nuestro país y que definitivamente esté consolidada la democracia y desterrado el terrorismo de Estado». ⁶² Este hecho cobra importancia porque forja una “política de reivindicación de la memoria” que se mantuvo durante todo el mandato del presidente Kirchner (2003–2007). A este propósito, cabe recordar que Kirchner llegó al poder luego de diez años de gobierno menemista (1989–1999), en el que se había arraigado desde la esfera gubernamental una “política de no rememoración y de olvido”, en la que

⁵⁹ NORIEGA, GUSTAVO, *Estudio crítico sobre Los Rubios*, Buenos Aires, Editorial Pic Nic, 2009, p. 11.

⁶⁰ SCHWARZBOCK, SILVIA, *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Buenos Aires, Picnic, 2007, p. 18.

⁶¹ La ESMA funcionó como centro clandestino de detención durante 1976 y 1982. El 24 de marzo de 2004 el presidente Kirchner la declaró Museo por la Memoria.

⁶² Disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/585683-sacaron-los-cuadros-de-videla-y-bignone>>. Consultado el 17/08/2012.

se anulaba, de algún modo, la violencia política causada por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar.

A pesar de sus diferencias, se puede decir que los gobiernos de Kirchner y Alfonsín mantienen una suerte de continuidad –pero también diferencias– en relación a la implementación de una “política de la memoria”, que consistente en la visibilización y puesta en agenda de temas relacionados con el último golpe militar en la Argentina, particularmente en aquellos relacionados con las violaciones a los Derechos Humanos. Si bien, el cine ha abordado el tema desde mucho antes de esta “renovación”, es significativo el cambio en la dirección de las representaciones de los sujetos involucrados en aquellos años, como también la aparición de un actor que cobrará protagonismo: los hijos de militantes.

A pesar de la grave situación económica que atravesó la Argentina durante los años 2001 y 2002, –a veinte años del retorno a la democracia–, en 2003, se manifiesta la mayor producción audiovisual tanto ficcional como documental⁶³ que aborda el pasado reciente. Para Amado, esto último está relacionado «con el clima de revuelta popular durante las crisis económicas de 2001 y 2002, que encontraron lugar en el cine y otros lenguajes artísticos». ⁶⁴ Como se apuntaba más arriba, con la llegada al gobierno del presidente Kirchner se ponen en marcha una serie de estrategias, a través de las cuales se recupera el interés gubernamental con relación a lo perpetrado durante el terrorismo de Estado, como el “acto de Kirchner en la ESMA” arriba descrito.

En este contexto y a treinta años del golpe militar se estrena *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano (2006) que al igual que el libro testimonial, relata la experiencia vivida por Claudio Tamburrini a partir de su detención–desaparición de la vida civil, hasta el momento en que junto con otros tres secuestrados logran fugarse del centro clandestino de detención Mansión Seré.⁶⁵

Siguiendo lo postulado por Foucault, un día antes de comenzar el rodaje de *Crónica de una fuga*,⁶⁶ en una entrevista Adrián Caetano sostiene, «la película es la vida ahí adentro de ese centro que es lo más parecido a un manico-

⁶³ En relación a las películas estrenadas durante el período que va de 1983 a 2003 tomo en consideración el catálogo online *La dictadura en el cine* a cargo de Marcela Visconti y Esteban Garelli. <<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>>. Consultado el 15/08/2012.

⁶⁴ AMADO, A., *cit.*, p. 207.

⁶⁵ Cabe mencionar dos documentales que describen el funcionamiento de la *Mansión Seré*, véase, por ejemplo: *Seré Memoria* (2006) de Christian Gil y *Mansión Seré. Crónica de un viaje* (2007) de Jorge Bianchini.

⁶⁶ El título que Caetano había elegido para el film era *Atila*, “nombre de guerra” con el que se conocía al centro clandestino de detención *Mansión Seré*. Poco antes de su estreno, los productores decidieron que tratándose de una fuga, el título debía ser cambiado, es así que deciden llamarla *Crónica de una fuga*.

mio que hay».⁶⁷ El largometraje, situado en 1977, relata la historia de cuatro jóvenes secuestrados y conducidos al centro clandestino de detención *Mansión Seré*.⁶⁸ La película se abre con un plano subjetivo del Tano, uno de los secuestrados que da el nombre de Claudio. En el film, la tortura –a excepción del llamado «método submarino»–⁶⁹ está siempre fuera de campo, esta elección tiene que ver con la no utilización de un recurso que había marcado el cine nacional de la década de los años ochenta, me refiero a la emblemática *La noche de los lápices*, en la que las sesiones de tortura son mostradas de modo abyecto durante todo el largometraje. En *Crónica de una fuga* a diferencia de *La noche de los lápices*, la tortura está elidida y la técnica elegida para lograrlo es el fuera de campo tanto visual como sonoro.

La película de Caetano «crece en vibración e intensidad a partir del momento en que se instala la idea de la fuga. El nervio del thriller se vuelve entonces más tenso, y en todo el tramo final, aun cuando el desenlace se conoce de antemano, reina el suspenso»,⁷⁰ es por ello, que resulta representativo el plano que toma a la ventana –símbolo de la libertad– que va de un travelling al plano detalle, concentrándose primero en las ranuras de la ventana y luego en los primerísimos primeros planos de la cara de los secuestrados, aquí queda clara la elección estética de Caetano, que bien podría ser la más utilizada en films que se desarrollan enteramente en lugares cerrados, es decir el uso del plano y contraplano, sin embargo, el director de *Pizza, birra, faso* (1997) y *Bolivia* (2002) decide narrarlo desde «fuerzas de miradas, dinámica visual y fuera de campo». ⁷¹ A partir de ese momento los colores comienzan a cambiar, la oscuridad comienza a matizarse con colores más neutros, yendo desde el verde –presente a partir de la mitad del film– hasta el color natural. En relación al desenlace del film, el crítico cinematográfico Diego Lerer dice: «La última media hora cobra una tensión inusitada», y agrega, «Allí empieza casi una nueva película (termina la de terror, arranca la de suspenso)», es allí donde Caetano demuestra «[...] el grado de maestría de la puesta en escena, la foto-

⁶⁷ SCHOTZ, P., *Es una película inocente y pura* en *Clarín* 23/10/2005, p. 5.

⁶⁸ El ex centro clandestino de detención conocido como *Mansión Seré* o *Atila*, este último nombre fue utilizado solamente por militares y grupos paramilitares, funcionó entre 1977 y 1978 y estaba ubicado en el Partido de Morón, provincia de Buenos Aires. A pesar de los estrictos controles a los que estaban sometidos los prisioneros, el 24 de marzo de 1978, en coincidencia con el segundo aniversario del golpe militar, cuatro secuestrados ex desaparecidos (Claudio Tamburrini, Daniel Rusomano, Guillermo Fernández y Carlos García) lograron fugarse de la *Mansión Seré*. Una semana más tarde, se ordenó el traslado de los secuestrados que aún permanecían allí, a la Comisaría de Castelar y la *Mansión Seré* fue dinamitada.

⁶⁹ Se conocía con este nombre al método de tortura que consistía en la inmersión en agua del detenido, hasta que este diera la información requerida.

⁷⁰ LÓPEZ, F., *Preciso elogio de la resistencia y el coraje* en *La Nación*, 27/04/2006, p. 24.

⁷¹ BERNADES, H., *Pormenores de una huida increíble* en *Página 12*, 27/04/2006, p. 34.

grafía y el montaje». ⁷² Se abandona, si bien no completamente, el recurso que domina casi toda la película –el de la cámara en mano, como el cine documental– y se eligen planos abiertos con respecto a los espacios, y primerísimos primeros planos que toman las caras de los prófugos. Una vez pasado el umbral, ya fuera, en la terraza, un plano general los muestra caminando, bajo la tormenta, detrás de pequeñas rejas, éstas podrían cubrir sólo la mitad del cuerpo de los reprimidos, pero la posición casi fetal que elige Caetano, hace que la imagen siga siendo la de hombres encerrados. La fuga se concreta, corren desnudos por la calle y por primera vez, después de más de tres meses, ven a una persona que baja de su coche, sin saber bien cómo reaccionar ambas partes deciden saludarse. Ellos saben que los están buscando, entonces se dividen y se esconden en dos casas diferentes, pero aún no se sienten completamente libres. Sólo después de sentirse un poco más seguros se quitarán primero las esposas y luego las vendas. Allí se separan y cada uno toma su camino. Sobre el final se conocerá el destino de los cuatro jóvenes y el del centro clandestino de detención.

Ajuste de cuentas

En *History in transit. Experience, Identity, Critical Theory* (2004), Dominick LaCapra apunta que el fenómeno de experiencias traumáticas no se limita a la experiencia única de quienes han sido víctimas de acontecimientos límites, sino que involucra a la sociedad. Esta compleja conexión entre experiencia-pasado-presente, a la que LaCapra llama «lamarquiana» produce efectos no sólo sobre las personas afectadas, sino también sobre las generaciones futuras a las que dicha experiencia ha sido transmitida, en palabras del mencionado autor, esta aparece bajo forma de «*inheritance*» of acquired characteristics», y luego agrega, «This '*inheritance*,' more precisely repetition or reproduction, occurs through some combination of more or less conscious process such as education as well as critical practices, including various signifying practices». ⁷³ Las reflexiones de LaCapra, nos sirven para avanzar sobre nuestro tema central, el testimonio y la (im)posibilidad de la transmisión de la experiencia, es oportuno recordar, pues, la conocida afirmación de Theodore Adorno acerca de la imposibilidad de hacer arte después de la experiencia de Auschwitz. ⁷⁴ Esta imposibilidad/ límite, ha sido abordada por algunos cineastas argentinos, que en sus producciones se han propuesto representar los

⁷² LERER, D., *Un escape entre el horror y el heroísmo* en *Clarín*, 27/04/2006, p. 19.

⁷³ LACAPRA, DOMINICK, *History in transit. Experience, Identity, Critical Theory*, USA, Cornell University Press, 2004, p. 107.

⁷⁴ ADORNO, THEODORE, *An Essay on Cultural Criticism and Society* en *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1981 [1949].

horrores del terrorismo de Estado a partir de la cotidianidad de un centro clandestino de detención. Cada uno de ellos, ha afrontado la dicotomía entre la posibilidad y la imposibilidad de representar el horror. En esta dirección, *La noche de los lápices*, es un film en el que la militancia de los jóvenes está negada, ello se debe al lugar que las víctimas del terrorismo de Estado ocupaban en la sociedad durante el período de transición democrática (1983–1989), momento en el que se construyen figuras que fundan un modelo de pensamiento colectivo: la “teoría de los dos demonios” y la “teoría de las víctimas inocentes”. Ambas ideas, junto con la recuperación institucional de la democracia, trajeron aparejados temas a resolver; entre ellos, la construcción de un relato en el cual la toma de conciencia por parte de la sociedad argentina cristalizara el pasado reciente a través de la construcción de una “historia oficial”. La gran difusión del film de Olivera y sus repeticiones televisivas,⁷⁵ contribuyeron a que este quede plasmado en el imaginario colectivo como uno de los films emblemáticos del período postdictatorial, el otro es *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo.

En los films que se ocupan de la representación de un centro clandestino de detención la noción de vigilancia y castigo constantes están postuladas a través de las diferentes poéticas de cada director; Olivera propone a un grupo de adolescentes y se concentra en la figura de uno de los sobrevivientes, un inocente y/o perejil, al que dejan en libertad; Caetano, en cambio, relata la historia de cuatro jóvenes que logran fugarse de un centro clandestino de detención. Un punto en común entre films, es que en ambos se propone un falso fusilamiento, con el que no se busca obtener información de los secuestrados, sino más bien seguir instaurando el terror dentro del centro clandestino de detención.

A través de este recorrido se comprueba que los films propuestos –que revisan el pasado reciente argentino– son «testimonio de su tiempo [ya que] cada época construye sus diferentes modos de representación».⁷⁶ Enunciando multiplicidades de estrategias discursivas que no escapan a las políticas de turno. Mientras en los primeros años de redemocratización dieron un –tímido– espacio al testimonio; en cambio, a partir del llamado giro subjetivo,⁷⁷ la figura del testimonio adquiere un papel privilegiado y (con)tiene un carácter

⁷⁵ En una entrevista realizada a veinte años del estreno de la película, Héctor Olivera comenta que durante su primera proyección televisiva *La noche de los lápices* registró el 51% de audiencia.

⁷⁶ MANETTI, R., *Cine testimonial en España*, CLAUDIO (ED.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, FN, 1994, p. 257.

⁷⁷ En esta dirección véase el ensayo: SARLO, BEATRIZ, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; y también VALLINA, CECILIA (ED.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2009.

normativo, perceptible a través de la transmisión intergeneracional, llamada también *posmemoria*,⁷⁸ en la que «los efectos de los acontecimientos traumáticos persisten en el presente, y [...] tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima».⁷⁹ En este sentido, se ha explorado la (im)posibilidad de transmisión de la experiencia por parte de sujetos que han sobrevivido a la represión del terrorismo de Estado y para ello, hemos concentrado el análisis en dos relatos testimoniales, por un lado, el de Pablo Díaz; por otro, el de Claudio Tamburrini. El primero, llevado a la pantalla grande a través de la película *La noche de los lápices*, realizada en 1986, la cual no deja lugar a dudas, en ese momento la sociedad argentina podía y sobre todo quería “enterarse” de lo sucedido. En este film hay escenas que nunca antes el cine argentino había mostrado y el efecto *shock* que ha causado es duradero, en cuanto película ícono en relación a la representación de la vida cotidiana dentro de un centro clandestino de detención.⁸⁰ Claro que esta empresa –la publicación del libro y su adaptación cinematográfica– no hubiesen sido posibles, si el principal testimonio y de los hechos, Pablo Díaz, no hubiese declarado en el juicio a las juntas militares, si no hubiese mantenido un extenso reportaje con los periodistas Seoane y Ruíz Nuñez y, por último, si no hubiese colaborado con el guion cinematográfico. En el caso de *Crónica de una fuga*, nos encontramos con una adaptación cinematográfica de la que no participa Claudio Tamburrini, pero sí otro compañero de fuga: Guillermo Fernández, quien también cubre un papel dentro del film.⁸¹ Cabe destacar, pues, el rol fundamental del testimonio y la transmisión de su experiencia vivida, sin la cual hubiese sido imposible dar voz a tanto silencio.

⁷⁸ Para LaCapra [...] la posmemoria es la memoria adquirida de aquellos que no han experimentado la transmisión intergeneracional del trauma refiere a la forma en que aquellos que no han atravesado un acontecimiento no obstante experimentan y manifiestan sus síntomas postraumáticos [...] en LACAPRA, DOMINICK, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 107.

⁷⁹ LACAPRA, D., *cit.*, p. 109.

⁸⁰ Una película con menor repercusión, pero también impactante es *Habeas Corpus* (1988) de Jorge Acha. Este film experimental, relata cuatro días en la vida de un detenido-desaparecido y su estancia en un centro clandestino de detención, en la que a través de *flashbacks* se mezclan el horror del presente y la felicidad del pasado.

⁸¹ En relación a ello, véase la entrevista a Guillermo Fernández en AMATO, A., *El secuestrado que logró actuar en la película de su propia fuga* en *El País – Clarín*, 30/04/2006, p. 12; también, ABIAID, P., *Derechos Humanos: El calvario de dos detenidos por la dictadura* en *El País – Clarín*, 30/01/2006, p. 13.

ADRIANA ASTUTTI
UNIVERSIDAD DE ROSARIO (ARGENTINA)

REVISTA *BABEL*: POLÉMICAS VELADAS Y MERCADO

Entonces, en principio, por qué volver a *Babel*. Porque me parece que la revista es clave para comprender una serie de cambios y de re-tasaciones que se produjeron entre 1980 y 1990, de los que resultaron valores (y también las devaluaciones, a pesar de la larga convertibilidad) que rigen las discusiones, sobre literatura, o sobre narrativa al menos, posteriores: cómo volver a narrar, qué se entiende por realismo, qué función y características tiene que tener la crítica, académica o periodística, cuál es la relación literatura-vida y cómo plasmarla en relación a perspectivas biográficas, autobiográficas o performativas o de escritura, ¿qué función tiene que tener la traducción en Argentina? ¿existe el mercado literario en nuestro país?, para citar unas pocas.

Como muchos sabrán, *Babel. Revista de libros* apareció en Argentina con una intención mensual (intención que tuvo que hamacarse al ritmo de los avatares de una economía inflacionaria record), como una publicación de la "Cooperativa de Periodistas Independientes Ltd" (que por la época publicaba la revista *El porteño*), durante los primeros 6 números, y como una publicación de la editorial Puntosur el resto, y sacó 22 números en el lapso que va entre abril de 1998 y marzo de 1991. La tapa del primer número consigna un precio de A 8, la del último de A 35.000, para que tengan una idea de los índices de inflación los que tuvieron la suerte de no experimentarlos. A pesar de esto, Martín Caparrós, uno de sus directores (el otro era Jorge Dorio), dice en una memoria sobre la revista haberla cerrado por hastío y no porque el proyecto no se sostuviera económicamente:

«Babel se había convertido, por soledad, supongo, en uno de los centros del debate cultural. Recibíamos innumerables declaraciones de apoyo, y casi ninguna ayuda efectiva. Sobrevivimos a todas las crisis económicas: en junio de 1991 no logramos sobrevivir al hastío»¹.

¹ Caparrós, Martín: *Mientras Babel* en Cuadernos hispanoamericanos n1 517-519, julio-se-

El gesto responde al personaje de escritor que Caparrós construye en ese texto, que comienza con un viaje por el sur de Brasil hasta Rio de Janeiro, donde el escritor se quiere un joven mendicante que viaja a la deriva, sin un peso y sin rumbo cierto, y a cuyo regreso, en una tarde como todas, en un café de Buenos Aires con su amigo Jorge Dorio, dice, mientras esperan que salga el proyecto de un programa de televisión (imagino que *El monitor argentino*, que los dos conducían y que se anuncia una de las contratapas de la revista), entre chistes que se iban gastando, se les ocurrió *Babel*. La revista, dice Caparrós, sucedió a la disolución del grupo *Shangai* (grupo de efímera existencia que reunió a gran parte de los colaboradores de *Babel*, a quienes, según Caparrós, tildaban de «dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses», compuesto por narradores, «ligeramente éditos» y exclusivamente varones: Caparrós enumera a Guebel, Chitarroni, Pauls, Ibarlucía, Bigongiari, Samoilovich, Chejfec, Bizzio, Dorio, y a sí mismo.

Babel, dice, sería no exclusivamente una revista literaria y no recogería los textos de ficción que ellos escribieran; sería una revista de libros, con más de la mitad del espacio destinado a reseñas, lo que les garantizaría cierta publicidad. Tendría alrededor de 60 colaboradores, tendría publicidad y retomaría en algún punto la posta de *Los libros*, tras 15 años de ausencia de una revista «de libros»². Hasta ahí el proyecto, que se respetó en gran parte a juzgar por las 22 entregas. *Babel* fue, efectivamente, una revista con secciones fijas de *Libro del mes* (lanzamientos), *Tráfico* (una columna para los mercaderes), *Sucesos Argentinos*, *Narrativas*, *Siluetas*, *Bárbaros*, *Actualidad*, *Instrucciones*, *Infantiles*, *Ciencias*, *Informática*, *Poesía/Teatro*, *Historias de vida*, *Imagen y sonido*, *El Buscón*, *Mesa de Luz*, *Lector in mundo*, *La mujer pública*, *El potrero*, *Esfinge*, *Humanidades*, *Anticipo*, y justo en el medio, un *Dossier*. A veces, también, *Rescates*, *Viajeros*, *Entrevistas*, *Caprichos*.

Los directores fueron Dorio y Caparrós, y los jefes de redacción Guillermo Saavedra, y ya sobre el final, Christian Ferrer. Entre los colaboradores más constantes estuvieron Luis Chitarroni, María Moreno, Alan Pauls, Charlie Feiling, Sergio Chejfec, y Marcos Mayer, algunos de ellos con columnas asignadas. También fueron muy frecuentes las colaboraciones de César Aira, Horacio González, Nicolás Casullo, Graciela Montaldo, Matilde Sánchez, Daniel

tiembre, 1993.

² Es curioso porque *Punto de vista* también es vista como continuadora de *Los libros*, y creo, tiene mucho más que ver con ésta que *Babel*. También es curioso que Caparrós no nombre ni revistas más filo-vanguardistas o experimentales de la época, como *Sitio* (7 números entre 1981 y 1987) donde colaboraba Chitarroni, o anteriores, como *Literal* (1973-1977), con las que sí se filian algunos de los colaboradores de *Babel*. Cfr al respecto Patiño, Roxana: *Revistas literarias y culturales de los 80. Ínsula n° 715-716, Julio / Agosto 2006*. (<http://www.revistasculturales.com/articulos/imprimir/37/insula/596/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>) y Alan Pauls en *Ya son grandes*, en *adn cultura, La nación*, 6/10/07, pp. 6-11.

Link, Mónica Tamborenea, Renata Rocco-Cuzzi. Babel contó además con colaboraciones de Tununa Mercado, Beatriz Sarlo, Margara Averbach y con reseñas de los por entonces estudiantes Adriana Amante, David Oubiñas, Martín Kohan, entre otros.

Algunos críticos sostienen que Babel se inserta, o preanuncia los 90. Ante el fracaso evidente de las ilusiones alfonsinistas, la revista puede situarse, en todo caso, en un espacio de “bisagra” como lo llama Roxana Patiño, o de transformación: «Una transformación que arranca en el fracaso del proyecto intelectual que se vinculó al democratismo alfonsinista y que se interna en el clima de ‘miseria de ideas’ del neoliberalismo menemista». Sin embargo, yo creo que Babel no «se interna en ese clima» ni preanuncia los noventa sino que, en todo caso, *se los ve venir*. A pesar de eso, el proyecto y la revista conserva todavía algo del duelo festivo de los ochenta. Esa es la forma del duelo que, creo, se lee en gran parte de la revista, el que se advierte en el modo en que discuten el entierro o no de los ideales modernos y la recepción o rechazo de las liviandades posmodernas y cuyo componente ‘festivo’, me parece ahora, dejó pensar que era posible empezar algo de nuevo. Y es que en *Babel* el tono esencial es el tono del proyecto.

A modo de ejemplo: en el primer número se elige como libro del mes *El arte de la novela*, de Milan Kundera, con notas de Tomás Eloy Martínez y de Alan Pauls. La revista, digamos, ya que no se firma la selección, elige extractos de «Setenta y siete palabras», de la sexta parte del libro de Kundera. Las palabras elegidas son: CÓMICO, donde opuesto a lo trágico, se dice «lo cómico es más cruel: nos revela brutalmente la insignificancia de todo», IDEAS, IRONÍA, MISTIFICACIÓN: «manera activa de no tomar el mundo en serio», MODERNO: «La madre Lejeune en Ferydurke exhibe como uno de los signos de la modernidad ‘su actitud desenvuelta para ir al retrete, adonde antes iba a hurtadillas’. Ferdurdurke de Gombrowicz: la más brillante desmitificación del arquetipo de lo moderno», NOVELISTA; OBSCENIDAD: «Una palabra obscena pronunciada con acento, nos resulta cómica (...) Obscenidad: la más profunda raíz que nos liga a nuestra patria»; TRAICIÓN: «Traicionar significa abandonar filas e ir hacia lo desconocido. (...) nada más bello que ir hacia lo desconocido»³.

Esta selección sirve como muestra del tono de la revista *Babel* y anuncia, sin manifiestos, que la revista va a chirriar de desacuerdos, y sobre todo, que los mejores desacuerdos en torno a la revista, las tensiones y contradicciones más ricas y las fricciones se van a leer no afuera, en las acusaciones de dictadores, trolebuses, dandis o posmodernos, que los directores decían recibir,

³ *Babel*, año 1 n° 1, pp. 4-5: *Fragmentos de un diccionario personal*.

sino en las controversias y los ruidos internos que se producen de número en número. Como por ejemplo, la polémica⁴ entre Montaldo y Mayer sobre la función del crítico literario, y en general los ruidos de los “Ripios nacionales”, la columna de Marcos Mayer, que muchas veces cargan las pilas contra los críticos de la universidad, quienes a su vez son colaboradores o reseñados en la misma revista (eso que se gusta denostar como “crítica académica”); otra, la polémica entre Milita Molina y Sergio Chejfec sobre el valor a otorgar a la obra de Osvaldo Lamborghini; otra la de Charlie Feiling contra Aira, y el test provocador que este lanza cuando escribe que «quien no ama a Emeterio Cerro no ama la literatura»; otro: los desacuerdos entre las reseñas elogiosas de Feiling y Chejfec a los libros de Saer y la reimpresión que, antólogo ladino, hace Daniel Link de una reseña de Aira, de 1987, en *El porteño*, con un «elogio reticente» a Saer; otro: los desacuerdos que va produciendo una lectura sucesiva de la revista entre un Robbe Grillet que dice que todo que lo sucedió en Francia a su generación es un bodrio y un Pauls que dice que salvo Butor de los objetivistas no se salva nada en la literatura francesa contemporánea, o las lecturas diferentes que la revista hace del proyecto Oulipo y de la literatura de Georges Perec o, finalmente, las idas y vueltas en la revista de un mismo ensayo que la revista convierte, podría decirse, en su manifiesto de vanguardia y se vuelve la manera más clara de precisar qué entienden por política y literatura: *El escritor argentino y la tradición*, de Borges, mencionado al pasar en las *Caballerías* del primer número, se reproduce íntegro en la sección *Caprichos* del número 9, como un «mantra», dicen, contra futuras zonceras de la literatura nacional y es el eje de la argumentación del ensayo de Caparrós *Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril* en la sección *Caprichos*, del número 10.

En cuanto al mercado: Roxana Patiño acierta cuando dice que hay en la revista un «paradójico paralelismo entre un diseño de “revista para el mercado” y un contenido de “revista para la tribu”»⁵. En un gesto que no poco tiene

⁴ Aclaro que uso polémica muy a la ligera. Los desacuerdos e intercambios de opiniones contrarias en la revista no pasan nunca de 3 intervenciones, en general.

⁵ También acierta cuando dice que *Babel* posibilita una operación que la condición moderna de *Punto de Vista* no podía proponer por entonces: una reforma de las relaciones intelectuales/ literatura/política y, consecuentemente, una reforma de la tradición literaria e intelectual, ambos a partir de una particular asunción de los términos del debate sobre la modernidad. En ese sentido, la revista se instala en una zona de cruce entre la línea del pensamiento sobre la crisis de la modernidad con una crítica de la izquierda intelectual, tal como hasta entonces ésta había concebido los términos de la relación entre cultura y política, y que la lleva a instalarse más allá del ajuste en el que la habían colocado las reformulaciones de *Punto de Vista*. Esta nueva formación -aliviada de una identidad intelectual que no asume como propia- construye una nueva relación entre literatura y política, afectando la relación de funcionalidad entre ambas, y una nueva relación con la tradición bajo la asunción crítica del pensamiento posmoderno. Pero

en común con las vanguardias (pienso en el modo en que las vanguardias adaptan festivamente el gesto publicitario, pero también en campañas como la de Gironde y *Espantapájaros*, o más acá la de *Diario de poesía* y los afiches en la calle, o también, los comentarios apócrifos de firmas conocidas (Aira, Piglia, Saer) que Guebel y Bizzio escribieron para la contratapa de *Dos obras ordinarias* por la misma época, *Babel* mima los gestos del mercado para contrabandear a partir de esas marcas reconocibles contenidos que exigen un lector competente. Las reseñas son claras y precisas, sí, pero se reseñan los libros de Duras, de Tununa Mercado, de Calvino, de Sarlo, de Montaldo, de Onetti, de Coetzee, de Piglia, para citar unos pocos. Y en el caso de los libros extranjeros, traducidos, casi todas las reseñas se detienen sobre la calidad de la traducción, o sobre el mayor o menor apego de las traducciones a los vicios provincianos de los traductores españoles, cosa que hace años que los suplementos culturales dejaron de hacer.

Por eso, creo, cuando vuelve *Babel* como balance algunos de sus miembros todavía se reconocen en ese gesto.

«Por alguna razón que todavía no entiendo –dice Caparrós–, la discusión, en aquellos días de hecatombe, parecía centrarse en la cuestión del mercado». Y si *Tráfico* y las *Reseñas* daban un panorama local del presunto “mercado del libro”, *Batidore Líbero*, desde Barcelona por Cohen, o *Lector in mundo* (la columna de Guillermo Schavelson) o más tarde, *El cónsul honorario* (la columna de Charlie Feiling desde Nottingham) dibujaban el mapa del mercado internacional. Si del internacional venían noticias como que Ishiguro acababa de ganar el Booker con *The remains of the day* o que Lispector estaba siendo traducida en España, o que en Estados Unidos se habían impuesto los *coffee-table books*, en el tráfico nacional sucesivos editores o libreros porteños eran invitados para multiplicar las quejas ante un mercado ausente o, en muchos casos, para defenderse del título de mercaderes bajo el que se los convocaba.⁶

este tema excede el espacio que tenemos. Cfr. Patiño, Roxana: *Revistas literarias y culturales de los 80* en *Ínsula* n° 715-716, Julio / Agosto 2006. (<http://www.revistas culturales.com/articulos/imprimir/37/insula/596/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>)

⁶ Ejemplo: *Babel* n°7, Dossier Autobiografía. Tráfico. p. 6., contesta Víctor F.A. Redondo, que, incómodo ante la invitación a escribir en esta «tribuna para los mercaderes», hace una historia de la revista/editorial Último Reino.

«Cuando el poeta Guillermo Saavedra me solicitó que escriba para esta columna de supuestos mercaderes, me sugirió que contara cómo nació y creció la editorial Último Reino. En el inconsciente de la pregunta estaba el *cómo pudo crecer* en estos tiempos de miseria (espiritual y material). La respuesta es sencilla: no sé. Se hizo sola. Se hizo gracias a los poetas, a la poesía.

En el terreno de los hechos la historia se desarrolló así: un poeta de 27 años regresa de Barcelona con un premio bajo el brazo (...) y el deseo de hacer una revista no saber cómo»

(...)

Pudor y lamento, y un cierto reparo culposos, podría decirse, resumen los tonos del tráfico local: triste panorama del libro y remodelación de la librería para que diera lugar a otros intereses, en el testimonio del Paco Poblet, (*Babel* 4) por ejemplo, o anuncios de mesas redondas donde se hablará de la «crisis del libro» o de «cómo volver a narrar» o de «narrativa y posmodernidad» en los anuncios de «el libro en Liber/Arte» en los *Sucesos argentinos* del número 7.

En pleno vendaval inflacionario, *Babel*, festiva, llegó a poner en las tapas el anuncio «Todo sobre los libros que nadie puede comprar».

El mercado del libro, y sobre todo, el mercado literario, era más un efecto de discurso o de deseo o de camelo publicitario que una realidad. Los números, ya sea de tiradas de ejemplares, como de ventas, paupérrimos y todavía hoy irrisorios en el contexto internacional, se ocultaban o se olvidaban tras la discusión por una supuesta reconquista del interés de algún lector.

En una nota que pocos meses después de cerrar *Babel* publica *El cronista cultural* (29/12/1991), *La pluma y la palabra*, Sylvia Hopenhayn y Ana Wilion preguntan: ¿Existe hoy en la argentina una nueva relación entre literatura y mercado? Nos excede acá ver todas las respuestas, selecciono tres: Caparrós: «Si hubiera literatura y, sobre todo, si hubiera un mercado, entre literatura y mercado seguiría existiendo la relación más antigua del mundo»; Pauls: «Lo que está cambiando, creo, es la relación de los medios con la literatura argentina. (...) La literatura argentina ha vuelto a ser actual; ha adivinado que su destino exitoso es publicitar a su época publicitaria. Es previsible que el mercado agradezca tanta generosidad y tanta redundancia»; Juan Forn: «Existe Biblioteca del Sur, que en catorce meses lleva publicados veinte títulos de ficción argentina actual, con excelente crítica y un promedio de ventas superior a cuatro mil ejemplares por título (cuando, hasta hace un año, ningún sello publicaba más de seis libros locales de ficción en el año, con ventas que oscilaban entre mil y dos mil por título)». Se sabe, en el lapso el año que menta Juan Forn había sucedido la ley de convertibilidad (marzo de 1991), el paso del Austral al Peso y el parate de la inflación que prácticamente congeló los precios por un tiempo. Cuando *Babel*, los precios de los libros, en las co-

Cuenta que se asoció con Gustavo Margulies, músico. Alquilaban una carnicería primero, «Eramos la única editorial carnicera. Fue una linda época» [está hablando de 1979]. Editaban para terceros y sacaban la revista. Después les ofrecen mudarse a un ex laboratorio y llegan a ser 10 personas trabajando [entre ellos Reynaldo Jiménez]. (...) «Logramos atravesar vivos la dictadura. Muchos de nuestros compañeros escritores son detenidos desaparecidos, y los tenemos siempre presentes.

«Como este Tráfico se subtitula «La columna de los mercaderes», quiero aclarar que en diez años de trabajo no ahorramos un solo centavo. Nuestra ganancia fue otra, fue mejor: una gran cantidad de entrañables amigos con quienes compartimos esta vida. No somos una editorial comercial, somos una familia secreta» (p. 6).

lumnas de reseñas de los últimos números, tenían indicación de «alrededor de A» y algunas revistas llegaron a aparecer con etiquetas que tapaban el precio impreso del ejemplar, cambiado antes de la distribución. Los libros de Planeta, de todos modos, estuvieron más presentes años después en los canastos de ofertas de los supermercados que en el mercado literario y casi no aparecieron en las reseñas de *Babel* (recuerdo sí una reseña de Adriana Amante sobre un libro de Saccomano, o dos páginas dedicadas a un anticipo de Dalmiro Sáenz, o una reseña a un nuevo libro de Enrique Medina.⁷

Es evidente, por supuesto, que *Babel* mima las estrategias del mercado cuando sitúa los libros de los colaboradores de la revista en la sección de libros del mes, pero más que detenerme en eso prefiero pasar, microscópicamente, a la circulación de algunas palabritas de intercambio.

CRÉDITO: FALTA DE.

Hoy, sobre *Babel*, me atrevería a decir dos cosas: *Babel* fue un proyecto festivo. *Babel* fue el proyecto que marcó una (y a una) generación «que vivía de su propio crédito», para decirlo alegremente. Quizá no poco tengan que ver con este estado devaluado de la generación del caso los índices inflacionarios de los que hablábamos arriba, sumados a las posiciones provocativas que la revista tomó respecto a las morales políticas de generaciones anteriores.⁸ El hecho es que un cuento de Luis Chitarroni es anunciado en la revista número 15 como el anticipo de «el crédito de una generación desacreditada».

Digo que me atrevería a afirmar estas dos características (proyecto festivo y falta de crédito), porque la revista denota un grado considerable de inconsciencia y entusiasmo juvenil, por un lado y porque estaba hecha por escritores y críticos nacidos en torno a 1960, que venían de la vuelta a la democracia sin haber tenido, en general, muchas probabilidades de haber participado en los conflictos de los 70 y habiendo tenido que formarse con las consecuencias políticas, éticas, afectivas, y económicas de la última dictadura militar. Eran, también, jóvenes que llegaban a los 30 años sin perspectivas muy claras en el mercado laboral y en el medio de una economía inflacionaria que por sí sola anulaba todo posible crédito. Era, podría decirse, la revista de una generación complicada. Pero cuando digo generación no digo sólo comunidad de fechas,

⁷ No nos da acá el tiempo para ver las polémicas entre los chicos planeta, liderados por Forn, y los Babel, ni tampoco para analizar la relación Babel-V de Vian, que empieza justo cuando Babel termina, liderada por Elvio Gandolfo, y carga las tintas contra Babel y Aira, especialmente.

⁸ Cfr. Año 1, n° 1, *Caballerías*, nota de los editores, p.3, antes del sumario. Habla del gesto de sacrificio de la caballería polaca, el 11 de septiembre de 1939. «Se sabe, todo sacrificio es inútil. Se intuye: los rituales son inevitables». -Dicen. Babel es gesto, es cita (del génesis, de la RAE, y cita mensual. Está firmado por Dorío y Caparrós.

sino comunidad de lecturas y proyectos, en el mismo sentido contradictorio en que Alan Pauls afirma:

«Yo fui de la generación de Babel, pero solo me siento parte de ella en la medida en que existió un proyecto, una revista, algo que se expone, que te hace intervenir de manera concreta y regular en cierto campo de ideas y valores. Pero la idea de generación no tiene para mí mucho sentido. Diría más bien que mis relaciones o mis parentescos son completamente ahistóricos»».

O sea, *Babel* es la revista de la generación de la no generación, en el momento de “salir a la cancha”, que traza lazos horizontales con escritores y proyectos anteriores: «Me siento más ligado a escritores de los años 70, a la generación de *Literal*, que a mis propios contemporáneos», dice Pauls. O sea, una generación que se quiere más grupo, afinidad, «entre nos» o comunidad de lectores: aquellos que son capaces de reconocer un mismo chiste, digamos.

Eso en cuanto a la formación (en el sentido deportivo, y quizá también en el de Raymond Williams) del grupo *Babel*. En cuanto a festivo, lo uso en el mismo sentido en que Nora Catelli lo usó hace poco tiempo en Rosario para referirse a los primeros años de exilio en España (con la consecuente reacción escandalizada de parte de la audiencia): en un sentido que implica lo colectivo sin dejar de albergar a la vez los sentimientos de fiesta y de duelo (desafío, y a la vez despedida, melancolía y dolor).

TRABAJO. FALTA DE.

Es muy probable que el argumento más fuerte para sostener estas dos afirmaciones sea un avatar biográfico, también. Babel, ahora que la releo, estoy segura, fue uno de los motivos que permitió pensar (al menos a mí) que se podía hacer algo más que docencia o crítica en el marco universitario, en el momento de “salir a la cancha” con un título bajo el brazo muy poco atractivo para el mercado laboral. (No sé por qué a esta altura se me impuso esta jerga deportiva, a mí que la distancia con la pelota nunca me dejó distinguir de qué deporte se trataba, pero supongo que en parte es por contagio del tono de hinchada, machista y a veces pueril, que predomina en *Babel*). Imagino que porque la revista mostraba tanto por leer y publicar que uno llegó a creer que había «un futuro», no sólo en las letras, sino incluso en la letra impresa, pero también, porque la revista hablaba todo el tiempo, diría que al borde de la fabulación, de la existencia de un “mercado” literario. Qué digo con esto: en el paupérrimo panorama de fines de los 80, cuando recién egresábamos de la carrera de letras y empezábamos como ayudantes de cátedra en una universidad que con entusiasmo recuperaba espacios académicos

que le habían sido arrebatados por la dictadura, pero en la que nuestro trabajo como ayudantes se entendía más como “formación” (acá en el verdadero sentido deportivo, es decir, formación “a-mateur”) que como actividad pasible de ser remunerada y medio económico de subsistencia, o sea, trabajábamos rigurosamente ad-honorem, para “formarnos” y corregir en lo posible los errores y lagunas a que nos había sometido una carrera hecha en su casi totalidad en la universidad durante la dictadura, y cuando las becas de estudio de posgrado se abrían, con suerte, porque casi nunca se abrieron, con una o dos vacantes en letras por año para todo el país, la revista Babel, donde se hablaba no sólo de literatura sino que se discutían las formas que podían tomar los saberes acumulados como “trabajo”, y no sólo como vocación, debe haber influido para hacernos pensar (imagino ahora) que la actividad editorial era una posible salida laboral y encararla a pesar de los llamados a cordura de más de un mayor. Bajo la ilusión de que había un grupo de gente que ansiaba tanto como nosotros leer aquello que podía ser afín al modo de entender la literatura (o mejor dicho la narrativa) que anunciaban los ensayos de la revista, imagino que fabulamos la existencia real, allende Tununa, de un “mercado” literario.

Y que quizá hubiera también una posibilidad de desarrollo en esta actividad para la que creíamos estar preparados (ya que egresábamos de una carrera de letras) que permitiera dar un sentido, (frente a la monumentalidad heroica del intelectual sobreviviente o caído que no se podía dejar de velar, o frente a la figura del “profesor” tan vapuleada en los ensayos de Barthes o en las clases de Nicolás Rosa), a lo que no queríamos dejar de hacer: tener hijos, un salario, vivir, y seguir leyendo.

En *Babel*, intuyo ahora, en una de sus caras, estaba la posibilidad de restaurar la figura del escritor/lector cuyo impacto, creo, puede sintetizarse en la imagen del lector –y en la foto- de la primera *Mesa de luz* (que se anunciaba como la sección en que «Notorios y notables confiesen qué han leído»), en la que un escritor joven y de lentes imposibles mira la cámara con una sonrisa de «acá estamos» y dos hijos muy chicos en brazos, y escribe que, como Barthes o Pessoa, lee o se reserva lecturas por el placer inmenso que puede provocar la experiencia única de «la primera vez». (Sonaba raro, como una joven que se reserva «la primera vez», pero ya bípara, y para colmo varón). En una imagen que unía lectura con goce, con multiplicación y con felicidad. Pero el anunciado como «notorio y notable» era Aira. Y Aira es Aira, por lo que ese comentario, al parecer ligero y gracioso, era mortal: estaba mediado por dos lecturas: de Pessoa que decía «La mayor tragedia de mi vida: haber leído *The Pickwick Papers*. Porque ya no volveré a tener la experiencia de leerlo por primera vez»); por una transacción comercial: la compra de la “atractiva” edición de Penguin, de *The Pickwick Papers* en la feria del libro; y

dos muertes: la de Barthes, que se reservaba Diderot para cuando escasearan otros placeres y de quien dice Aira: «El final del cuento es bien conocido: a Barthes lo pisó un bólido y se murió sin leer Diderot», y la muerte de un amigo; y el dinero (o mejor dicho, la escasez de): «No sé si porque a un amigo mío lo pisó un auto este año, o porque pensé que, en el peor de los casos, me quedarían otras trece novelas de Dickens, o, más prosaicamente, porque una cierta falta de dinero me impidió comprar libros, lo cierto es que hace poco me decidí y lo leí». Lo que sigue es el cuento del nacimiento del escritor y su mito: el libro de Dickens no es bueno en bloque sino que muestra un proceso, es el primer libro de Dickens, en el curso de la escritura, que es el curso de la lectura ya que se publica primero por entregas, el genio del escritor se va afirmando «ante los ojos del lector (...) y el lector se precipita en la ilusión vertiginosa (...) de que está contribuyendo a la creación de algo realmente grande, mucho más grande de lo que había sospechado»; el libro de Dickens «encarna la realización milagrosa de un sueño a veces no explícito pero siempre presente en los autores noveles: que su primer libro sea un triunfo inmenso, nunca visto, y transforme el mundo. Eso nunca sucede, por supuesto. Pero sucedió una vez...», etc. etc. (*Babel*, 1, pág 32)

Babel, para retomar, ponía en escena la tensión entre el mundo de deberes y derechos reconquistados reinantes, entre la modernidad, como crisis o como mandato, y “esto”, esta imagen de lector/padre-madre/escritor, que acabo de citar.

No casualmente esa es la única mesa de luz que otra mesa de luz discute dentro de la misma revista.

En un informe de lectura de la sección, uno de los estudiantes del seminario sobre *Babel*, Pablo Solomonoff, hacía un LISTADO DE LAS MESAS DE LUZ por orden temático y de interés antológico. Ponía en primer lugar las siguientes: “1º) Nicolás Rosa, imperdible. Aira y Gramuglio funcionan juntas, por la teoría de la lectura opuesta que proponen.”

Huelga decir que es bastante más que un modo de lectura lo que se dirimía ahí. La mesa de luz de María Teresa Gramuglio, para resumir, después de manifestar sus reparos con lo de «notorios y notables», decía recordar, entre las mesas de luz que había leído en la revista, la de Aira, y describía el modo de reserva de lectura del que hablaba Aira citando a Pessoa, como el de un «goloso tantálico que se guardaría un chocolatín para un momento perfecto en que nos prometemos una plenitud». Admitía reconocerse en ese goce, pero no en cambio en el sentido de pérdida que tornaría en tragedia la lectura de

un gran libro, acaso, dice Gramuglio, porque «soy más distraída o más olvidadiza que Pessoa o que Aira» (en una finta muy femenina, pero ya sabemos lo que las mujeres se traen bajo el sayo cuando apelan a estos recursos); acaso por eso, sí, decía ella, pero «con más probabilidad por todo aquello que diferencia a los libros de los chocolatines» y cita entonces su experiencia de relectura de Conrad. Como si dijera «cuidado, que una cosa es leer y otra *consumir*».

Entre la lista de libros que Gramuglio nombra en su mesa de luz, por otro lado, hay un único libro argentino: *El arte de narrar* de Juan José Saer, y dentro de *El arte de narrar*, el *Diálogo bajo un carro* en que, recordarán, los hermanos Hernández se dicen, derrotados «No esperábamos, no, volviendo en el aire lila, a la oración, con las manos llenas de pájaros y las rodillas que sangraban, encontrar, en una esquina del tiempo, o de la historia, el pelo enmarañado de la guerra». Estos versos, más el dije de paraísos protectores, más el aire lila de la infancia en que dos hermanos salían a cazar, son mis versos en ese poema, los que retornarían, acaso, en mi mesa de luz. Pero no son estos versos los que María Teresa Gramuglio cita en su columna, sino los finales: «Aunque de todo este horror edifiquemos algo más claro y duradero, habrá sido tan alto el precio/ que en comparación nuestro edificio será nada»⁹, a los que vuelve, dice, «para ver cómo se funden una y otra vez, en ritmo y en palabras, sentimientos confusos sobre mi propia experiencia de una historia reciente»¹⁰.

Frente a la literatura como infantiles chocolatines que dice que el otro, goloso, reserva para consumir en momentos de plenitud (asociación que acaso se haya impuesto en su memoria a raíz de los niños de la foto de Aira porque, salvo en la observación final sobre cuánto alimentan a sus personajes los escritores noveles, la mesa de luz de Aira no habla de chocolatines ni de ninguna otra golosina), Gramuglio exige el retorno de la experiencia renovada «como en el amor» y la construcción de edificios de «tan alto precio», pero sin ningún consumo, ninguna compra, feria ni mercado. No son sólo dos formas de entender la lectura o el placer de la lectura. Son quizá la guerra por dos formas de duelo: la que, grave y luminosa, atraviesa todo *El arte de narrar* como un destino y que se puede resumir en la frase «no esperábamos, no», frente a la melancolía pudorosa que habla de bólicos y amigos atropellados como al paso, que se dice epifenómeno clínico de una manía, de la que habla Aira en la mesa de luz: «Pero no es cuestión de exagerar. Para que [la pérdida de la primera experiencia de lectura del Pickwick] fuera una 'tragedia', es decir, para que pusiera en juego *todo nuestro destino*, tendríamos que ser un poeta portugués con la personalidad escindida de cuatro o cinco poetas. Para *el lector común*, no puede hablarse más que de melancolía, que es

⁹ Juan José Saer: *El arte de narrar*, UNL, 1988, p. 29.

¹⁰ *Babel* N° 14, enero de 1990. *La mesa de luz*. Hoy: María Teresa Gramuglio, p. 32.

un epifenómeno clínico de la manía de leer». Esa imagen, entonces, rarísima para la época, ese “lector común” y la ambición de alguna vez llegar a serlo, a mí, por lo menos, fue la que me dio la fe necesaria para imaginar un proyecto cuando no había, ni creo que lo haya, un mercado: un proyecto literario, con otras dos lectoras, que, no sin sus costos, duró.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

REPOBLAR EL RECUERDO: FRACTURAS TEMPORALES EN *ARRECIFE* DE JUAN VILLORO

“[...] Bajo la historia, la memoria y el olvido.
Bajo la memoria y el olvido, la vida.
Pero escribir la vida es otra historia. Inaconclusión”
Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 647.

“[...] Es difícil relatar lo que has perdido”
Juan Villoro, *Arrecife*, p. 32.

La memoria, parafraseando a Paul Ricoeur, se configura como una instancia de relación con el pasado, a la vez que despierta la cuestión relacionada con su *eikón*, imagen que se da como presencia de algo ausente marcado con el sello de lo anterior¹. A partir de estas dos premisas, el presente estudio

¹ El problema de la representación mnémica está ligado desde sus orígenes a la cuestión de cómo distinguir los recuerdos verdaderos de los imaginarios. Platón había observado que la memoria requiere de la imaginación y de técnicas miméticas para hacer presente lo representado. Esta cercanía entre memoria e imaginación, sin embargo, dificultaba la distinción entre la representación auténtica y el engaño. Aristóteles produjo un avance al incorporar el componente temporal a la cuestión de la correcta conservación del recuerdo. Dicha incorporación estableció las pautas generales de la aporía de la representación histórica o de la presencia de lo ausente: cómo es posible que se tenga una sensación presente de algo ausente. Para solucionar esta dificultad, el Estagirita incorpora la categoría de alteridad a las consideraciones platónicas acerca de la memoria. El recuerdo sería, de este modo, dos cosas a la vez: una imagen en sí misma (*phántasma*) y una representación de otra cosa (*eikón*). Con todo, esta distinción conceptual dentro de la imagen no logró resolver la aporía señalada sino restringirla al segundo de sus componentes. La cuestión siguió pendiente a lo largo de la historia de la filosofía, como lo manifiesta especialmente la obra de Kant y de Husserl. El creador de la fenomenología, por poner un ejemplo, observó que desde un punto de vista temporal la memoria puede ser asociada con la fantasía en el sentido de que ninguno de los dos objetos intencionados existe. Sin embargo, en la medida en que aquella presenta nuevamente algo que ha sido, debe ser considerada como una modificación *sui generis* de la percepción. En *Ideas I* señaló que los recuerdos pertenecen al mundo de la experiencia común, mientras que la imaginación se encuentra libre de esta experiencia, es irreal. En el siglo XX, la tradición filosófica sobre el tema fue recogida y reelaborada entre otros por Paul

considera la novela *Arrecife* (2012) del escritor mexicano Juan Villoro (1954), y analiza cómo la escritura se construye a partir del vacío memorial del protagonista y del consecuente corto circuito temporal que dicha ausencia implica, dando lugar a una doble problemática: por un lado, el conflicto del sujeto con respecto a su pasado y, por el otro, las cuestiones relativas a su representación. La falta de recuerdos que el personaje sufre a raíz de su vida de excesos determina la ruptura del vínculo original con la conciencia histórica del pasado, la cual reside en la memoria, así como la falta de un horizonte de espera indispensable para su orientación en el tiempo. Al mismo tiempo, además de la ausencia del referente memorial, el texto vuelve a problematizar el aspecto relativo a la relación entre memoria e imaginación en la representación del recuerdo, puesto que las imágenes mnémicas del personaje se configuran como un implante reconstruido por su amigo de infancia, quien le va proveyendo los recuerdos de su pasado. El paso sucesivo viene a ser la reflexión acerca de la arquitectura concéntrica de la novela, puesto que el personaje, cuya percepción mutilada del pasado lo cautiva en un eterno presente, habita un lugar submoderno saturado de futuro, a su vez insertado dentro de un espacio nacional caracterizado por una acumulación de pasado².

Memoria individual entre creación y recreación

La acción de *Arrecife* se desarrolla en La Pirámide, complejo hotelero imaginario de capital británico situado cerca del pueblo de Kukulcán en el Caribe mexicano. Su director, el norteamericano Mario Müller, se encarga de «satisfacer los impulsos violentos que sienten muchas personas»³, montando progra-

Ricoeur (2003), quien encuentra una síntesis resolutoria de los problemas planteados, introduciendo la temporalidad como criterio de distinción de la memoria y eliminando el de adecuación entre recuerdo y hecho del pasado.

² Antes de adentrarse en el análisis propuesto, es oportuno delimitar el ámbito de trabajo. Lejos de pretender abarcar los varios y complejos aspectos que caracterizan el articulado tema de la memoria, y de su relación con el tiempo y la imaginación, el presente estudio se circunscribe a los efectos que las faltas de memoria provocan en la conciencia histórica del sujeto dentro de un contexto submoderno, y a las estrategias de su representación ficcional considerando como punto de referencia fundamental los logros alcanzados por los estudios de Paul Ricoeur (*La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, París, Arrecife producciones, 1999 y *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003) con respecto al asunto de la memoria, los trabajos de Marc Augé (*Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1992 y *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona, 2007) y Zygmunt Bauman (*Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999) con respecto a las cuestiones relativas a la submodernidad y a los no lugares y las investigaciones de Jean Baudrillard (*La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 1993 y *El éxtasis de la comunicación*, en FOSTER, HAL (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2010, pp. 187-197) en relación a las consecuencias de la excesiva tecnificación de la sociedad.

³ VILLORO, JUAN, *Arrecife*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 25.

mas de entretenimiento que tienen que ver con el peligro y el turismo extremo; mientras que Antonio Góngora, su amigo de infancia y narrador de la historia, trabaja como musicalizador de los peces en el acuario. En su juventud, los dos personajes formaron parte del grupo rock Los Extraditables, experiencia durante la cual sus excesos con las drogas provocan a Tony lagunas de memoria que Mario le ayuda a rellenar. Con la aparición en el acuario del cadáver de Ginger Oldenville, norteamericano y buzo del complejo, el texto se tiñe de los rasgos de un policial. Aunque el asesinato y el tema del narcotráfico juegan un papel secundario, resultando más bien elementos de trasfondo, la presencia de dichos elementos remite a una de las tendencias dominantes en la literatura mexicana contemporánea, que, a partir de la década pasada, se ha interesado en exponer la condición actual del país, ahondando en las problemáticas del narco y en sus implicaciones sociales y culturales⁴.

La línea principal del dispositivo narrativo se articula, en cambio, alrededor de dos ejes interconectados; por un lado, la discontinuidad memorial del protagonista –junto con su consecuente desorientación temporal y ontológica–, y, por el otro, el contraste provocado por la interacción entre recuerdos personales y recuerdos brindados por otro.

El vínculo original que el sujeto tiene con el pasado reside en la memoria, puesto que, según señala Paul Ricoeur, ésta es del pasado, y dicho pasado es

⁴ Según algunos críticos se trata de un verdadero género denominado “literatura del narcotráfico” (ORTIZ, ORLANDO, *La literatura del narcotráfico*, en *La Jornada Semanal*, 26 de septiembre, 812, 2010, p. 41), “novelística del narco” y “narrativa sobre el narcotráfico” (CARRILLO, GUADALUPE, *La novelística del narco*, en *Arenas. Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, 27, 2011, pp. 27-40, p. 34), o “narconarrativa” (PONSECA, ALBERTO, *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*, tesis doctoral en filosofía, Faculty of the Graduate School, University of Kansas, 2009, p. 7). Entre otras, destacan las obras de Juan José Rodríguez (*Asesinato en una lavandería china*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996), Sara Alderete (*Me dicen la narcosatánica*, México, Colibrí, 2000), Guillermo Munro (*No me da miedo morir*, México, 2003), Homero Aridjis (*La Santa Muerte*, México, Alfaguara, 2004), Carlos Monsivais (*Viento rojo: diez historias del Narco en México*, México, Plaza y Janés, 2004), Juan Villoro (*El testigo*, Barcelona, Anagrama, 2004), Héctor Aguilar Carmán (*La conspiración de la fortuna*, México, Planeta, 2005), Manuel Esquivel (*Jesús Malverde. El santo popular de Sinaloa*, México, Jus, 2009) y Élmor Mendoza (*Un asesinato solitario*, México, Tusquets, 1991; *El amante de Janis Joplin*, México, Tusquets, 2001; *Efecto tequila*, México, Tusquets, 2004; *Balas de plata*, México, Tusquets, 2008; *La prueba del ácido*, México, Tusquets, 2010). Algunas de las obras pioneras se originaron bajo la llamada “nueva narrativa del norte”, que incluye la producción literaria del norte y la frontera de México (PALAVERSICHI, DIANA, *La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana*, en *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 61, 1, 2007, p. 9-26), finalizada a poner en escena un mundo que parece haber aceptado la narcocultura como condición del siglo XXI. Destacan las obras de David Toscana (*El último lector*, México, Alfaguara, 2005, *El ejército iluminado*, México, Tusquets, 2006), Cristina Rivera Garza (*Nadie me verá llorar*, México, Tusquets, 2003), Eduardo Antonio Parra (*Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2003), Luis Humberto Crosthwaite (*Instrucciones para cruzar la frontera*, México, Joaquín Mortiz, 2002) y Gerardo Cornejo (*Juan Justino Judicial*, México, Selector, 1996).

el de las impresiones personales. Desde este punto de vista, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona y, con ello, permite remontar sin desavenencia del presente hasta los acontecimientos más remotos de la niñez:

Los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios, por otro, la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento⁵.

Los huecos en la memoria producen en Antonio la ruptura de aquella continuidad temporal entre el pasado recordado y el presente del que habla el filósofo francés, provocando la pérdida del sentido de ubicación en el paso del tiempo dependiente de la istancia memorial: «[...] orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo»⁶. La ausencia de recuerdos hace que la memoria del narrador se caracterice por ser una «colección de olvidos» que «no inspira confianza»⁷, y donde los años pasados «[...] se habían convertido para mí en una neblina, una penuria sin sustancia o sin otra sustancia que desconfiar de mis memorias (¿era eso un recuerdo o un *flash-back* ácido?)»⁸. No poseer recuerdos equivale para Antonio a no tener sedimentación interior del tiempo, lo cual determina que el pasado sólo se pueda percibir a través de una marca física: «Desde hacía años, el pasado era para mí la época en que me temblaban las manos»⁹.

Siguiendo a Ricoeur, memoria de las cosas y memoria de uno mismo coinciden; ahí el sujeto se encuentra también a sí mismo, se acuerda de sí mismo, de lo que hizo, cuándo y dónde y qué impresión sintió cuando lo hacía. En la novela, en cambio, el protagonista manifiesta cierto malestar existencial por el hecho de haber sobrevivido a sus recuerdos y por el choque con la realidad: «Mi dicha hubiera sido perfecta en caso de morir sin conocer el saldo del placer. Pero me dañé y sobreviví. Pasé años dedicado a enterarme de lo que costaba todo eso. Hablé cada vez menos. La realidad era el precio de lo que había gastado»¹⁰. Mientras que frente a una colección de objetos

⁵ RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 129.

⁶ *Ibi.*, p. 130.

⁷ VILLORO, J., cit., p. 118.

⁸ *Ibi.*, p. 44.

⁹ *Ibi.*, p. 162.

¹⁰ *Ibi.*, p. 53.

raros de una colega del *resort*, Antonio afirma: «Aquí *Lost & Found* se llama Objetos Perdidos [...] Los gringos son más optimistas: creen que las cosas se encuentran. –Me quedo con las que me dicen algo. Su armario era como mi memoria: piezas sueltas, partes de algo»¹¹.

La memoria, además, se caracteriza por constituir algo radicalmente singular: «mis recuerdos no son los vuestros. En cuanto mía la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada»¹². La individualidad del recuerdo es una ley desatendida en *Arrecife*; la memoria de Antonio no sólo deja de ser patrimonio individual, transformándose en algo compartido con el amigo, sino que se convierte también en un producto doblemente artificial, puesto que es Mario quien provee a Tony de las anécdotas relativas a su pasado. El proceso imaginativo implicado, por lo tanto, se desdobra, dado que la figuración del recuerdo está a cargo no sólo de quién recuerda, sino también de otro sujeto. En el texto se lee: «A Mario le gustaba repasar el pasado conmigo, contarme lo que había olvidado»¹³ y, más adelante, el narrador define al amigo como un «entrenador de mi memoria»¹⁴:

En las madrugadas me ponía en contacto con historias perdidas. Me miraba con sus irritados ojos de insomne y pedía que repitiera lo que había dicho para cercionarse de que mis nuevas memorias se fijaran. Yo había olvidado los detalles que olvida un drogadicto, es decir, las escenas vergonzosas que justifican la forma en que te miran los demás [...] Le interesaban [...] anécdotas, nombres de personas, el modelo de un auto, una canción de King Crimston, datos precisos para restaurar mi mente como un cuadro que se ilumina por números. Muchas cosas me parecían ajenas. [...] Marío me proveía de recuerdos, con metódica paciencia¹⁵

El desajuste temporal y ontológico que el sujeto sufre no se debe sólo a la fractura memorial y a la consecuente pérdida de la conciencia histórica de sí mismo, sino, también, al mecanismo de implante de recuerdos establecido por su amigo y a las consecuentes dudas acerca de la veridicidad de los mismos. Al hablar del dedo cortado de Antonio, Mario brinda la siguiente explicación:

–¿Y del dedo?, ¿te acuerdas de eso?– señaló mi muñón. No aguardó a que yo rescatara algún recuerdo. Continuó–: La costumbre viene de los

¹¹ *Ibi.*, p. 116.

¹² RICOEUR, P., *La memoria, la historia, el olvido*, cit., p. 128.

¹³ VILLORO, J., cit., p. 44.

¹⁴ *Ibi.*, p. 52.

¹⁵ *Ibi.*, pp. 52-53.

samuráis. Tú tocabas con el Samurái de la Canción. En una fiesta se corrió la voz de que eras de la *yakuza*; el cacho de dedo que te falta fue una especie de password: te trataron de maravilla. En la noche te mandaron una cajita de madera laqueada con un surtido de drogas, y una sueca llegó a tu cuarto. Una rubia de locura. Cerré los ojos. Vi paredes corredizas, el *tatami* de una habitación con rastros de polvo blanco, la silueta de un árbol estampado en oro en una pared de papel de arroz, gotas de sangre que tal vez caían de mi nariz. ¿Era eso un sueño, un recuerdo o una película?¹⁶

Acerca de dicha anécdota el narrador sigue comentando: «Aunque la historia de la *yakuza* me parecía apócrifa [...] ¿Era eso un sueño o un delirio que armaba con trozos de recuerdo? Prefería recuperar cosas remotas»¹⁷. Para citar otro ejemplo, en el texto se lee: «[...] ¿Sabes de qué me acordé esta mañana? Del día en que casi te mueres en Ecatepec. ¿Te acuerdas? A veces prefería sus delirios a las cosas que habían pasado sin dejar huella en mi mente. Dije que no recordaba eso»¹⁸.

Mario y Antonio parecen constituir un díptico memorial donde, al encarnar Mario la parte de memoria que le falta al amigo, los límites ya borrosos entre memoria e imaginación se disuelven del todo. En el texto se lee:

Tal vez en forma calculada, Mario quería implantarme el falso recuerdo de la *yakuza*. Mi dedo seccionado podía tener sentido: me daba paradójica entereza. Se podía confiar en mí. ¿Qué ganaba él con eso? En la medida en que yo había sido admitido y readmitido a su vida, me comprometía a estar de su parte, tolerar sus caprichos, aceptar las pocas cosas incómodas que no había olvidado¹⁹.

A este respecto, lejos de representar únicamente un rasgo posmoderno, la fragmentariedad de la escritura se carga en la novela de un significado simbólico más, puesto que encarna la aporía de la representación mnémica.

En este sentido, la novela pone en escena el gran problema del tratamiento filosófico de la memoria según Ricoeur, que ha sido suponer dos criterios diferentes de distinción entre memoria e imaginación: uno externo que busca una imposible adecuación con una realidad ya no existente, y el segundo, que apunta al mantenimiento del recuerdo a lo largo del tiempo: «esta conjunción entre estimulación (externa) y semejanza (interna) permanecerá para

¹⁶ *Ibi.*, p. 75.

¹⁷ *Ibi.*, p. 77.

¹⁸ *Ibi.*, p. 148.

¹⁹ *Ibi.*, p. 80.

nosotros como la cruz de toda la problemática de la memoria»²⁰. Teniendo en cuenta la presencia de la imaginación tanto para memorizar como para recordar, la memoria puede garantizar que un algo ha sucedido, pero no si la representación mnémica se amolda o no al acontecimiento: «[...] la memoria permanece como el guardián de la última dialéctica constitutiva de la 'paseidad' del pasado, a saber la relación entre lo 'no más' que marca el carácter cumplido, abolido, superado, y el 'haber sido' que designa el carácter originario y en este sentido indestructible»²¹. Al no ser la equivalencia del recuerdo con lo acontecido un atributo definitorio de la memoria, la temporalidad se impone como criterio de distinción. Que la representación mnémica se caracterice por su aspecto temporal, significa que existe un vínculo entre la impresión inicial y la representación presente, gracias al cual la memoria garantiza que algo 'fue' en cuanto aconteció.

A la luz de lo dicho, la novela ahonda en la fractura entre referente memorial y su representación, ya que juega sobre la incierta concordancia del recuerdo con lo acontecido expresada por Ricoeur, desdoblado la facultad imaginativa del sujeto síngolo. La consecuente incertidumbre acerca de la veridicidad del recuerdo provoca que el personaje quede aislado en un «hoy continuo»²², que lo atrapa en una trampa cíclica, dado que se encuentra incapacitado para relacionarse significativamente con su pasado y sin esperanza para el futuro: «Vi las flores en un jarrón, los pétalos carnosos donde las gotas brillaban como perlas. En ese momento de iluminación oriental debí entender la consistencia del tiempo: el fruto de la nada. Cada instante ocurre en el vacío. Sólo cobra consistencia como anticipación o recuerdo»²³.

La inconsistencia del presente en el que se mueve el personaje impide que se pueda llevar a cabo el intercambio entre espacio de experiencia y horizonte de espera, dimensiones fundamentales según Ricoeur en la articulación de la memoria, puesto que «el presente no es un corte en el tiempo, un momento fugaz; éste media la dialéctica entre espacio de experiencia y horizonte de espera»²⁴. En este sentido, la afirmación de Sandra, compañera de trabajo de Antonio, «[...] vives en una burbuja. Una burbuja dentro del acuario»²⁵, permite extender la reflexión a la relación entre la discontinuidad temporal que el protagonista sufre y el espacio colectivo en el que está instertado.

²⁰ RICOEUR, P., *La memoria, la historia, el olvido*, ob. cit., p. 21.

²¹ *Ibi.*, p. 648.

²² Se utiliza aquí un sintagma poético elaborado por PACHECO, JOSÉ EMILIO, *El reposo del fuego*, en *En resumidas cuentas. Antología*, Madrid, Visor, 2004, p. 29.

²³ VILLORO, J., cit., pp. 90-91.

²⁴ RICOEUR, PAUL, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, París, Arrecife producciones, 1999, p. 36.

²⁵ VILLORO, J., cit., p. 27.

Tiempos concéntricos: saturación del futuro y presencia del pasado

Según Maurice Halbwachs (1968), la memoria está directamente relacionada con la entidad colectiva llamada grupo o sociedad. Para el sociólogo francés, lo que se denomina memoria tiene siempre un carácter social:

[...] cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades de las que hemos formado parte²⁶.

La dicotomía entre solipsismo y esfera colectiva de la memoria se concilia en la formulación de Ricoeur del concepto de conciencia histórica como una noción dinámica que se orienta a lo largo del tiempo a través del horizonte de espera, afectando correlativamente el espacio de experiencia sea para enriquecerlo o empobrecerlo. Al respecto, señala el filósofo «sólo puede existir espacio de la experiencia si éste está proyectado en el horizonte de espera; ambos irreductibles el uno en el otro, constituyen la conciencia histórica»²⁷. La dimensión de historicidad, de este modo, no se puede reducir a una mera cronología, puesto que el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado no se encuentra desligado del futuro sino que puede configurar el futuro –o viceversa– desde un presente vivo en el que convergen ambas memorias: individual y colectiva.

El protagonista encarna un ser que no se sabe en el tiempo, es decir, que no tiene una conciencia histórica de sí mismo entendida como instancia dialógica entre los tiempos, ni un horizonte de espera. En este sentido, no parece una casualidad que la fractura en la percepción del pasado que el sujeto sufre, y la consecuente suspensión en el vacío de un eterno presente, se dé dentro del espacio de acción de un *resort*, que responde a la tipología de los que Marc Augé define como no lugares: «espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, [...] promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico»²⁸. Producto de la época sobremoderna, el complejo turístico encarna el exceso de tiempo que la caracteriza, como sobreabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo²⁹.

²⁶ HALBWACHS, MAURICE, *La memoria colectiva*, Bergara, UNED, 1968, p. 38.

²⁷ RICOEUR, P., *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, cit., p. 30.

²⁸ AUGÉ, MARC, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 83.

²⁹ AUGÉ, MARC, *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona, 2007.

Dicho exceso de tiempo lleva a su ausencia por saturación, lo que representa la cara especular de la pérdida del sentido del tiempo y del vínculo del sujeto con el pasado. La Pirámide se describe como un espacio laberíntico, lo cual, por un lado, constituye el emblema de la racionalidad submoderna, por el otro, gracias a su estructura arquitectónica, permite frecuentar la geografía del imaginario relacionado con la memoria caótica del protagonista: «Las tardes se habían vuelto calurosas. Yo rehuía la intemperie y caminaba por los pasillos climatizados de La Pirámide. Algunos tenían un trazo helicoidal, de rampas ascendentes, que me hacían perder la orientación. De tanto en tanto, me sentaba en uno de los sillones circulares colorados frente a los elevadores»³⁰. En este sentido, el complejo hotelero a la vez que refleja la relación alterada con el tiempo, responde a la característica del no lugar de contribuir a conformar «un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional, a lo efímero, al pasaje»³¹.

Retomando el concepto de Augé, Zygmunt Bauman identifica los no-lugares como espacios privados de expresiones simbólicas de identidad, de relaciones y de historia, como los aeropuertos, las autopistas, las anónimas habitaciones de hotel y los medios de transporte y cuyos más habituales frequentadores son los turistas. Espacios públicos pero no civiles, desalientan la idea de vivir en ellos y borran las idiosincrasias de sus pasajeros. Independientemente del tipo de actividad que se debe hacer en los no lugares, cualquiera que esté allí tiene que sentirse como si estuviera en su casa, pero nadie debe portarse como si estuviera en su casa³².

La novela lleva al extremo este concepto, puesto que no sólo las idiosincrasias de los turistas en este caso específico se borran, sino que también su relación con el tiempo queda alterada. El desfase temporal que califica el no lugar se extiende a todos los habitantes del complejo turístico, cuyas vidas se caracterizan por no tener ningún horizonte de espera: «Resultaba insólito hablar del pasado en La Pirámide. Todos estábamos ahí porque algo se había jodido en otra parte. Una de las más agradables convenciones del hotel era que nadie sentía curiosidad por la vida anterior»³³. Para citar otro ejemplo, hablando del Gringo Peterson, se lee: «[...] su hijo se ahogó en el lago y su mujer murió de una intoxicación tal vez voluntaria. Su vida se convirtió en algo que ya había sucedido. Lo demás, el futuro, no existía»³⁴. En este sentido, en La Pirámide, el tiempo no sólo deja de ser un principio de inteligibilidad,

³⁰ VILLORO, J., cit., p. 57.

³¹ AUGÉ, M., *Los no lugares...*, cit., p. 84.

³² BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999, pp. 112-113.

³³ *Ibi.*, p. 16,

³⁴ VILLORO, J., cit., p. 33.

sino que, más aún, no se puede inscribir en él un principio de identidad. Parafraseando a Augé, se busca el desciframiento de lo que uno es a la luz de lo que no es³⁵.

En consecuencia, la dimensión artificial y atemporal del complejo hotelero determina la sustancia «líquida» de la identidad³⁶, puesto que hace posible que uno pueda ser lo que quiera, acordarse de cualquier cosa, convertirse en cualquier cosa. Hablando del amigo Mario, el narrador afirma que «su verdadera y única pasión era La Pirámide, donde podía ser un Dios ordenado y caprichoso, dueño del control y del miedo. Los mundos que habíamos imaginado viendo portadas de discos de rock estaban ahí»³⁷, y más adelante, se lee «[...] sólo él conoce la locura que ha creado. Se ha vuelto Dios, el alcalde del paraíso»³⁸.

Más allá de ser un espacio de tránsito, sin embargo, el *resort* se convierte en espacio de vida, puesto que Antonio no se limita simplemente a trabajar en él, sino que lo habita. El no lugar, de este modo, se vuelve morada y reflejo del personaje que lo habita. En el texto se lee: «[...] no trabajábamos [...] *Vivíamos* en la Pirámide: el *resort* representaba La Ciudad. Estábamos aislados, al margen. Más allá de nuestros límites la vida se registraba con radares»³⁹.

El *resort* en que se mueven los personajes traduce aquella inmortalidad técnica de la que habla Baudrillard, y se convierte en símbolo del exilio de los personajes de la sociedad en desintegración, a la vez que representa su participación en la aniquilación que la caracteriza.

De este modo, la novela apunta al poder sobre el individuo de los medios de la sociedad sobremoderna, poniendo en escena la intuición de Jean Baudrillard de una «huelga de los acontecimientos» en su estudio homónimo. Con este sintagma el filósofo expresa la gradual pérdida de sentido y de realidad que los acontecimientos sufren a partir de la década de los años 80, sustituidos por hechos que se conocen a través de los medios de comunicación, y ante los que el hombre se rinde por la evidencia de la imagen, su credibilidad, que nada tiene que ver con la verdad ni con la realidad pero sí con la simulación. «Cuanto más tratamos de volver a dar con lo real o con la referencia – afirma el filósofo– más nos abismamos en la simulación»⁴⁰.

Según Baudrillard, la promiscuidad universal de las imágenes por un lado hace que los eventos se precipiten en el vacío y, por el otro, determina el

³⁵ AUGÉ, M., *Los no lugares...*, cit., p. 32.

³⁶ Se toma en préstamo el adjetivo utilizado por Zygmunt Bauman en el sintagma «modernidad líquida» del homónimo estudio.

³⁷ VILLORO, J., cit., p. 63.

³⁸ *Ibi.*, p. 170.

³⁹ *Ibi.*, p. 13.

⁴⁰ BAUDRILLARD, JEAN, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 102.

alejamiento de los hombres de las referencias y la pérdida de la historia, privada de su fin: «Como no hay ningún fin concebible, ni siquiera el de la historia, no nos queda más remedio que manipular el más allá del fin, la inmortalidad técnica, sin haber pasado por la muerte, por la operación simbólica del fin»⁴¹. En la novela se explica que:

La Pirámide se regía por el reposo entendido como aislamiento y la diversión entendida como riesgo. Un sitio donde las luces y la música ambiental creaban una realidad suspendida y los programas de diversión aceleraban el pulso de la sangre. Era común ver turistas con heridas menores, aunque a veces parecíamos una estación de esquí (en los bares y en las terrazas abundaban las personas con férulas, muletas, escayolas). Las lesiones parecían incrementar el buen humor de los visitantes. Eran señas de que el riesgo existe y ha sido superado⁴².

En una sociedad donde los excesos de modernización vuelven innecesarios los eventos, se hace indispensable crear la ficción de que algo acontezca: «La zona estaba destinada al deterioro, pero Mario encontró una solución: un trópico con adrenalina, arañas venenosas, excursiones que creaban la ilusión de sobrevivir de milagro y la necesidad de celebrar en forma tempestuosa»⁴³. El rasgo distintivo de La Pirámide es el ofrecer «algo que no hayan visto los demás turistas»⁴⁴, es decir, turismo extremo a través de programas de entretenimiento que contemplan la simulación de acciones de guerrillas que permitieran a los huéspedes probar la emoción de vivir un peligro y salvarse.

He aquí como se llevan a lo extremo las consecuencias de la que Antonio Scurati llama la edad de la «compiuta inesperienza»⁴⁵, concepto especular de aquella «crisis de la experiencia» de la que hablaba Benjamin a propósito de la historia. La violencia se vende; la agresión, y la diversión que supone, se transforman «en algo deseable»⁴⁶ y en atracción turística. Más adelante, el narrador asiste a uno de los muchos episodios de violencia fingida característicos del complejo turístico:

En otro pasillo cuatro o cinco encapuchados cargaban a dos turistas rubias, amordazas y atadas de manos. Pataleaban y sonreían al mismo tiempo (las arrugas en sus ojos delataban diversión y sus risas podían

⁴¹ *Ibi.*, p. 105.

⁴² *Ibi.*, p. 45.

⁴³ Villoro, J., cit., p. 43.

⁴⁴ *Ibi.*, p. 62.

⁴⁵ SCURATI, ANTONIO, *La letteratura al tempo dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 15.

⁴⁶ VILLORO, J., cit., p. 54.

oírse a través de los pañuelos). Fueron llevadas a una ventana. Los guerrilleros tiraron de una sogá. Un harnés llegó hasta ellos. Las mujeres aceptaron salir por la ventana, atadas a los arneses. Los encapuchados las siguieron. [...] *Der Meister* habló con extraño orgullo de la maniobra. Luego aclaró que los secuestros formaban parte del programa de entretenimiento. Los huéspedes aceptaban tener sobresaltos de ese tipo. Aunque siempre había una dosis de riesgo, al final de la jornada los turistas disfrutaban de una tequila sunrise y, sobre todo, del pánico convertido en un recuerdo, un accidente digno de ser contado⁴⁷.

La novela muestra un mundo donde dominado por el «hiperrealismo de simulación», es decir, la satelización de lo real y la elevación de la proyección y de la simulación: «lo que solía vivirse en la tierra como metáfora, como escena mental o metafórica, a partir de ahora es proyectado a la realidad, sin ninguna metáfora, en un espacio absoluto que es también el de la simulación. Significa la entrada en órbita de nuestra misma esfera privada»⁴⁸. Al hablar de los logros de *La Pirámide*, Mario le dice a Tony:

—Moverse en las ciudades va a ser un trabajo para especialistas, para choferes, mendigos y repartidores de pizzas. Lo mismo va a pasar con los viajes. Los ricos comprarán sensaciones en Internet. Sólo los jodidos irán a los sitios desagradablemente reales. ¡Los aviones del futuro van a tener ratas!⁴⁹

Es interesante notar cómo, al mismo tiempo, a la discontinua relación con el pasado que el protagonista y los habitantes de *La Pirámide* sufren se opone la coexistencia de distintos planos temporales que caracteriza México, definido como un país que «se parece demasiado a sí mismo. Ofrece pasado, pasado y pasado»⁵⁰. El pasado y el legado mítico del territorio mexicano coexisten con un presente submoderno, puesto que el mismo edificio principal del complejo turístico está inspirado en el Templo de las Inscripciones de Palenque:

Las escalinatas que desafiaban el vértigo en la fachada y sólo servían de decoración, los arcos triangulares, los bajorrelieves con glifos, las esculturas del dios Chac Mool desperdigadas en los jardines y la reiterada presencia del logotipo con las cuatro direcciones del cielo, daban a esa ciudadela de descanso el curioso aire de un sitio histórico. Un bosque

⁴⁷ *Ibi.*, pp. 58-59.

⁴⁸ BAUDRILLARD, JEAN, *El éxtasis de la comunicación*, en FOSTER, HAL (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2010, (pp. 187-197), p. 190.

⁴⁹ VILLORO, J., cit., p. 141.

⁵⁰ *Ibi.*, p. 62.

subtropical enmarcaba el lugar. Su verdadera función consistía en ocultar las cercas electrificadas⁵¹

En el texto aflora el sincretismo temporal que afecta la realidad mexicana. Hablando de su experiencia en la guerra de Vietnam y de las huellas psicológicas dejadas por la derrota de Estados Unidos, Peterson afirma: «Eres mexicano, Tony. Ustedes no necesitan una guerra para intoxicarse. Aquí la realidad ya está alterada»⁵²; más adelante, se hace referencial a la herencia de la civilización maya en el mismo complejo turístico, donde los antiguos chamanes se convierten en camareros del hotel: «Juliancito, extraño chamán maya, puso la canción por tercera vez [...]»⁵³. Perdida su linealidad, el tiempo resulta estancado y dilatado, de manera que en el cielo al ocaso produce «uno de esos momentos sin hora definida típicos del Caribe: una luminosidad que no correspondía al horario habitual, demasiado endeble para significar un amanecer o un crepúsculo, una luz anémica, intermedia, que aguardaba un golpe de viento para definirse»⁵⁴.

A la hora de ahondar en la problemática temporal objeto del presente estudio, la reflexión que Antonio y Mario hacen acerca del calendario maya y de su previsión del fin del mundo resulta central:

Los mayas calcularon que el mundo terminaría en 2012. [...] A partir de esa fecha límite, organizaron su tiempo hacia atrás. Lo que más le cautivaba a mi amigo en su faceta de *Der Meister* era la organización del tiempo en reversa. «Sus recuerdos estaban previstos antes de suceder», decía en las noches de insomnio en que manteníamos encendidas las luces de su oficina y yo me llenaba de memorias sorpresivas⁵⁵.

Si la memoria vacía de Antonio remite a la ausencia de pasado, la tradición maya, en cambio, apunta a un futuro que se ha vuelto pasado, programado desde un tiempo aún más pretérito. La actividad memorial de Antonio se mueve hacia atrás, en cuanto sus recuerdos se reconstruyen desde el futuro, mientras que la del pueblo maya sufre un movimiento hacia delante, puesto que constituyen un futuro pre-organizado desde el pasado.

La novela se articula, de este modo, como un juego de espejos, puesto que la dicotomía entre veridicidad del recuerdo e imaginación que sufre y denuncia el protagonista encuentra un reflejo en los otros personajes así como en los episodios de violencia fingida e ilusiones de los que el complejo

⁵¹ *Ibi.*, p. 45.

⁵² *Ibi.*, p. 36.

⁵³ *Ibi.*, p. 54.

⁵⁴ *Ibi.*, p. 158.

⁵⁵ *Ibi.*, p. 65.

turístico es teatro. A su vez, el *resort* está ubicado en una zona del territorio mexicano donde pasado histórico y atemporalidad mítica se funde y conviven en el presente, con lo cual se subraya que el lugar y el no lugar son polaridades falsas, puesto que «el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación»⁵⁶.

A la ruptura con el pasado personal le corresponde una sobreabundancia de futuro en un lugar producto de una sociedad tecnificada, a su vez situado en un espacio caracterizado por la coexistencia de distintas épocas. La escritura, de este modo, se articula alrededor de espacios concéntricos que representan distintas cronotopías, actuando simbólicamente como cajas de resonancia que restituyen amplificados los problemas temporales del protagonista.

En el fin y el origen, la muerte

La resolución de la discontinuidad temporal y la recuperación de la conciencia histórica se hace posible para el personaje a través de la experiencia de la muerte. Mario, enfermo de cáncer, lleva a Tony a una base militar y le habla de Irene, hija que tuvo con una bailarina cubana asesinada por narcotraficantes:

—¿Ves a tu hija? —La he visto, pero no sabe quién soy. No tiene caso. No quiero joderla con un papá que aparece y se muere. Tú sabes lo que significa que un padre desaparezca. Ella necesita a alguien que le dure, alguien que sepa todo de mí, alguien que sea Mario Müller —me vio a los ojos. —¿De qué hablas? —De mi mejor amigo, el que me salvó en la casa abandonada, el que tenía a la madre más cogible y más histérica de todas, el que tocó conmigo y se jodió y ahora está aquí y tiene todos mis recuerdos. —¿Ni siquiera tengo los míos, Mario! —No te substimes. En este año te has convertido en un acumulador de memoria. Para mi hija puedes ser Antonio Góngora y Mario Müller. Te dije que quería enloquecer antes de morir. Ésta es mi locura: vas a adoptar a mi hija; es lo más cerca que ella puede estar de mí. No es necesario que mastiques hojas de arbustos; recordarás que a mí me gustaba masticarlas⁵⁷.

Mario le pide a Antonio que adopte a la niña: «Eres un drogadicto que veía lagartijas de colores. Te salvaste aquí. Ahora puedes salvar a una niña. Tu vida, querido Tony, tiene un propósito»⁵⁸. En la falta de presente, en un espacio intertemporal sin tiempo entre un pasado incierto y un futuro posible, la

⁵⁶ AUGÉ, M., *Los no lugares...*, cit., p. 84.

⁵⁷ VILLORO, J., cit., p. 156.

⁵⁸ *Ibi.*, p. 158.

proximidad del acontecimiento de la muerte de Mario abre en la vida de Tony un horizonte de espera que antes no había, y que, como se ha afirmado, constituye para Ricoeur una de las condiciones fundamentales para el desarrollo de la memoria. El narrador reflexiona:

Mi estancia en el Caribe adquiriría otro sentido. [...] Después de tantos años lo más curioso es que él me necesitara. Le sobraban parientes; podía buscar a uno de sus hermanos, pero me eligió a mí. ¿Lo hizo para llenar mis lagunas con imágenes de su cosecha, recuerdos inducidos que yo podría transmitirle a la niña? [...] pensé que Mario no me buscaba por mis virtudes sino por mis carencias: yo no tenía otra cosa que hacer que cuidar a su hija. [...] no tener padre era mi mejor argumento para convertirme en padre⁵⁹.

He aquí donde empieza el rescate de la pérdida del pasado y el trastocamiento axiológico en la historia. Si Mario encarna el pasado de Antonio, real o ficticio que sea, éste ahora puede convertirse en lo que él no puede ser, es decir, su futuro: «Me haría cargo de esa niña. ¿Qué vida tendría, qué dolores, ilusiones, amantes, oficios, deseos latían en esos ojos que miraban a la cámara? La acompañaría, sería Mario Müller para ella»⁶⁰. Al encontrar a Irene, la niña le pregunta a Tony: «[...] ¿Y tú cómo te llamas? [...] –Tony, pero me dicen Mario. –¿Mario es el apodo de Tony? –A veces [...]»⁶¹, y, más adelante, se lee: «Décadas después, *Der Meister* inventó mi paternidad»⁶².

La novela se cierra con la partida de Antonio, Irene y su niñera Laura rumbo a Estados Unidos: «Laura dio unos pasos hacia los bultos. Luego se detuvo y se volvió hacia mí, interrogándome con la mirada. –Estoy muerto– le dije. –¿Otra vez? –sonrió. –Para siempre– contesté, y fui con ella»⁶³. El umbral iniciático representado por la muerte de Mario Müller transfigura la muerte simbólica de Antonio y su renacimiento a una nueva vida, caracterizada por la recuperación de la relación con el tiempo como flujo cronológico. La novela se cierra cuando el protagonista deja de intentar llenar los huecos de su pasado y empieza a vivir su nueva existencia.

Según Martin Heidegger, experiencia fundamental para acceder al fenómeno de la temporalidad es el precursar-la-muerte, que no constituye la *ratio essendi* de la temporalidad, sino su *ratio cognoscendi*, puesto que, en palabras del mismo filósofo, «fenoménicamente se tiene la experiencia original de la temporalidad en el ser-total propio del *Dasein*, en el fenómeno del estado-de-

⁵⁹ *Ibi.*, p. 159.

⁶⁰ *Ibi.*, p. 183.

⁶¹ *Ibi.*, p. 230.

⁶² *Ibi.*, p. 234.

⁶³ *Ibi.*, p. 239.

resuelto⁶⁴. Esto significa que las experiencias de relación con la muerte aunque no afectan a la temporalidad, sí inciden en el modo de acceso a ella.

El desarrollo completo de la constitución temporal del ser pone de manifiesto que el advenir equivale a la proyección de la muerte como límite a partir del cual cualquier otra posibilidad es vivida y comprendida como precursora de ella. Como dice Heidegger, el precursar la muerte es la liberación de la vida de su entrega a

[...] la multiplicidad sin fin de las primeras posibilidades que se ofrecen, la posibilidades de darse por satisfecho, tomar las cosas a la ligera, rehuir los compromisos y traer al “ser ahí” a la simplicidad de su “destino individual” [...] bajo esta forma es el “ser ahí” en cuanto “ser en el mundo”, abierto para “dar la bienvenida” a las circunstancias “felices” y para la crueldad de los accidentes⁶⁵.

La experiencia de la muerte como experiencia originaria de la finitud de la existencia le proporciona a Antonio un horizonte de espera, asignándole de este modo un lugar que tomar y un deber ser que cumplir. A partir de la conciencia del límite, se hace posible para el sujeto recuperar el sentido de historicidad de la vida individual, pero no en tanto representación del pasado como objeto de conocimiento del presente, sino en cuanto responsabilidad que implica el acto de resolución por obra del cual el ser es llevado adelante. Reanudar el tiempo histórico y garantizar su continuidad recaen en el poder de decidir del sujeto, quien, al aceptar cuidar a la hija de su amigo tras su muerte, supera el bloqueo temporal y reactiva la proyección en el futuro. En este sentido, la muerte constituye el principio y el fin de la escritura, el silencio memorial del cual el discurso se origina, a la vez que el acontecimiento simbólico que permite su resolución.

⁶⁴ HEIDEGGER, MARTIN, *Lógica, Lecciones*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 330.

⁶⁵ *Ibi.*, p. 414.

PEDRO MEIRA MONTEIRO

PRINCETON UNIVERSITY

DESAFAZENDO GÊNERO: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, ENTRE POESIA E HISTÓRIA

A discussão em torno da poética, ou da *construção* do ensaio clássico de Sérgio Buarque de Holanda, faz parte de uma reflexão bastante mais ampla, que deve resultar proximamente num livro cuja principal e mais angustiante questão é a seguinte: como, no tecido ensaístico de *Raízes do Brasil*, a autosuficiência do signo nacional é mortalmente ferida? Responder a tal pergunta permitirá que se compreenda, em profundidade, o caráter paradoxal de um texto que, sendo sobre as “raízes”, não consegue jamais encontrá-las.

Mas o que é *Raízes do Brasil*, senão um texto situado na fronteira dos gêneros? Afinal, se de fato um gênero pressupõe regras de enunciação e de recepção, ditando portanto *como a voz e os ouvidos devem comportar-se*, há no entanto uma pergunta, sempre fascinante, sobre o momento em que essas mesmas regras podem falhar, quando o gênero se aproxima de algo que lhe é estranho, flertando com outros gêneros e, no limite, compondo-se com eles. O curioso é que, diante dessa aproximação do gênero literário em relação a outro gênero, alguém treinado numa dialética estrita, e um tanto marcial, poderia imaginar que, ao defrontar-me com o diferente, eu termino por reafirmar uma unidade original: o gênero, ao chegar às bordas que chamamos de “limite”, refluiria e reforçaria a sua integridade original.

Entretanto, pode-se avançar uma outra perspectiva, já que o momento em que o gênero chega aos seus limites representa também uma experiência transformadora, quando as regras do gênero experimentam uma soltura que o escritor não pode senão trabalhar com delicadeza. (Tudo que está prestes a se soltar deve, aliás, ser trabalhado com delicadeza.) Além disso, a proximidade do limite permite que o escritor trabalhe com a potencial falência de tudo aquilo que sustenta originalmente o seu discurso. O gênero passa a ser, então, uma espécie de *degeneração*, cujo aspecto mórbido, ou produtivo, cabe avaliar.

No caso específico de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (publicado em 1936 e depois revisto em edições sucessivas) há, como o título

sugere, um compromisso com algo a que poderíamos chamar o ensaio identitário, que no Brasil tem uma tradição tão larga quanto venerável. O problema é que, justamente na incapacidade de cerrar-se como discurso identitário, o ensaio buarquiano se revela ambíguo também em sua própria identidade, *indeciso*, por assim dizer, entre poesia e história.¹

Talvez seja possível buscar uma chave de leitura também para os gêneros híbridos. Lembro aqui uma pequena reflexão, deslocada mas interessante, do escritor portorriquenho Luis Rafael Sánchez que, com livros como *La Guarachita del Macho Camacho* ou *La Importancia de Llamarse Daniel Santos*, habita, com sua escrita, um terreno que ele não tem vergonha de chamar de mestiço:

Los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela. Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, los post-géneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos. A pesar de la marginalidad, a pesar del asiento en la periferia, ellos reclaman, también, una sugerencia de lectura, una llave de acceso.²

É uma passagem brilhante, por diversas razões. A que aqui me interessa tem a ver com a ideia paradoxal de que, mesmo quando fugimos aos gêneros, ocupa-nos o *fato*, ou o destino de todo texto, que é o oferecimento dessa tal “chave de leitura”. A metáfora é convidativa, porque supõe haver um quarto secreto a aguardar-nos, embora seja também necessário encontrar o segredo para entrar nele, isto é, encontrar as “chaves” que lhe dão acesso. Eis então que, chegando ao limite dos gêneros, o leitor imaginava-se mais livre, mas... não! O que há é outra chave, uma chave compósita, ou talvez, se nos permitirmos usar esse adjetivo tão carregado, e que tantas confusões já causou, trata-se de uma chave *mestiça*.

Penso então em duas chaves de leitura, duas interpretações fecundas e recentes do ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, ambas reclamando a compreensão do cruzamento entre história e poesia: a de Silviano Santiago, num

¹ Lembro aqui que a *indecisão* é a marca freyriana (a Península Ibérica como o lugar de um “povo indefinido entre a Europa e a África”, já no início de *Casa-grande & senzala*) que Sérgio Buarque de Holanda desenvolveria de forma seminal, no início, igualmente, de *Raízes do Brasil*, com o reclamo desse “território-ponte” que era a Península Ibérica. Cf. FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 80. Cf, também, HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 20.

² SÁNCHEZ, LUIS RAFAEL. *La importancia de llamarse Daniel Santos: fabulación*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989, p. 5.

livro dedicado a Octavio Paz e Sérgio Buarque de Holanda (*As raízes e o labirinto da América Latina*), e a de Raúl Antelo, num pequeno artigo intitulado, a propósito, “Rizomas del Brasil”³. Antes, porém, noto que as duas leituras que parecem sondar os paradoxos do ensaio de Sérgio Buarque de Holanda vêm, justamente, de dois importantes críticos que, no Brasil, portam uma voz carregada com aquela conhecida potência desconstrucionista de certa crítica francesa. É claro que não se trata de mera coincidência.

Mas como Silviano Santiago lê *Raízes do Brasil*? Para compreendê-lo, é preciso primeiro entender como ele lê *El laberinto de la soledad*. Em seu livro sobre o poeta e o historiador, Silviano Santiago não deixa jamais de encantar-se com a ideia de uma *espiral*, que não só é uma homenagem à poética de Paz, mas é também um convite a perceber que o mecanismo de produção de sentido se liga ao poder criador da palavra. De fato, no ensaio do grande escritor mexicano, as palavras aparecem e desaparecem, ingressam e regressam, revelam e escondem a um só tempo; elas vão e vêm. Mas, sobretudo, elas regressam obsessivamente: trata-se, em Octavio Paz, da rachadura (*la chingada*), da máscara, do *pachuco*, da solidão, e da Revolução como grande signo.

São palavras que não descansam, vivendo numa espécie de torvelinho que faz pensar no momento em que a forma ensaística se aproxima da poesia. Nesse sentido, as observações de Silviano Santiago são especialmente importantes, porque a matéria da revelação, em Octavio Paz, passa por uma inspiração originalmente ligada ao surrealismo, que o crítico detecta e desenvolve com argúcia. Como se só o poeta, entregue ao transe das palavras autônomas e soltas, pudesse realmente revelar algo. E nem Octavio Paz, nem o jovem Sérgio Buarque de Holanda, estiveram imunes ao canto dos surrealistas.

Haveria então, no ensaio de Paz, uma revelação ligada àquela potência do surrealismo, que é por sua vez a continuação de um projeto romântico que reserva, ao poeta, o papel fundamental de profeta, ou de feiticeiro da tribo. Claro está que essa revelação se liga ao plano mítico, e não só porque os mitos fundadores são revisitados, retomados e, em alguns casos, ressignificados em *El laberinto de la soledad*, mas também porque o mito é, por sua natureza mesma, o plano de um retorno constante, ou aquilo a que, no horizonte nietzschiano que Silviano Santiago reclama para Octavio Paz, chamaríamos de *eterno retorno*.

O “eterno retorno” não é, evidentemente, o regresso do mesmo. O que encanta a imaginação pós-estruturalista de Silviano Santiago é a ideia de que esse regresso (res)guarde a diferença, aquela *différance* que faz com que a repetição seja também outra coisa, ou seja, que a repetição não seja pura re-

³ SANTIAGO, SILVIANO. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. ANTELO, RAÚL. “Rizomas del Brasil”. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 5, Fall 2007, p. 211-225.

petição. O plano mítico não é então exclusivamente o quadro estático das figuras/figurações fundadoras, mas é o próprio quadro da escrita, da poesia, que reclama atenção ao potencial “anagramático” de um texto em que as repetições obedecem a uma *compulsão*, que Silviano Santiago compreende a partir de um *insight* freudiano.⁴

Reduzindo, com alguma brutalidade, o argumento de Silviano Santiago a uma única fórmula, poderíamos afirmar que, na obsessão com certas palavras, esconde-se a dança do escritor com seus demônios. Deixo a quem quiser dar-se ao prazer da leitura de *As raízes e o labirinto da América Latina* a tarefa de acompanhar as iluminações por que se guia o crítico, para quem a imagem fixada no ensaio é só aparentemente imóvel, porque no fundo, como na observação de Breton sobre uma fotografia de Man Ray, a imagem convida ao movimento, e nela o corpo explode. No caso dos dois ensaios, o de Sérgio Buarque de Holanda e o de Octavio Paz, essa imagem fixa, que guarda em seu fundo uma explosão de significados, é a *máscara*.⁵

Não entro aqui no âmago da interpretação que Silviano Santiago faz de Sérgio Buarque de Holanda. Apenas alerto que o crítico aposta na ideia de que haveria, no fundo de *Raízes do Brasil*, uma reação ao desequilíbrio social – reação que, em Sérgio Buarque, resultaria na busca pelo amparo da autoridade, e na reafirmação (“em nada republicana”, segundo o intérprete⁶) do transplante da cultura europeia para os trópicos, como se ao final houvesse, em *Raízes do Brasil*, uma espécie de defesa inconfessável daquelas raízes ibéricas, armadas e mobilizadas contra todo e qualquer desequilíbrio.

A aproximação de Sérgio Buarque de Holanda de uma matriz romântica, e mesmo de um horizonte conservador, é possível apenas quando se busque as origens de seu pensamento nas décadas de 1920 e 1930, para flagrar aquilo que seria uma insólita combinação de “disciplina e método”, de um lado, e “plasticidade”, de outro.⁷ Note-se que rondamos aqui um compromisso entre opostos: de um lado, a *fundação* a que convida o imaginário orgânico; de outro, a *soltura* própria a um universo de palavras livres, como se o *lógos* pudesse flutuar irresponsavelmente, como aliás naquelas iluminações de corte surrealista, vistas pelo crítico ao ler Paz e Buarque de Holanda. Não me detenho aqui sobre a questão, que exigiria outro desenvolvimento e espaço, mas faço a ressalva de que é possível imaginar que Sérgio Buarque de Holanda talvez não se incline tanto, nem tão claramente, pelas raízes ibéricas, ainda que passe todo o seu livro a cultivá-las...

⁴ SANTIAGO, SILVIANO. *As raízes e o labirinto da América Latina*, op.cit., p. 221.

⁵ Idem, p. 222.

⁶ Idem, p. 234.

⁷ EUGÊNIO, JOÃO KENNEDY. *Ritmo espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Teresina: EDUFPI, 2011, p. 135.

É curioso, em todo caso, que exista quase sempre, tanto em Sérgio Buarque de Holanda quanto em Octavio Paz, uma totalidade perdida, um todo que quer abrigar aqueles homens solitários que estão no centro de *Raízes do Brasil* e de *El laberinto de la soledad*. Valeria a pena, enfim, revisitar uma passagem do “Apêndice: La dialéctica da la soledad”, que se parece impressionantemente ao final de *Raízes do Brasil*, e cuja sombra hegeliana não escapará ao leitor:

La sociedad se finge una totalidad que vive por sí y para sí. Pero si la sociedad se concibe como unidad indivisible, en su interior está escindida por un dualismo que acaso tiene su origen en el momento en que el hombre se desprende del mundo animal y, al servirse de sus manos, se inventa a sí mismo e inventa conciencia y moral. La sociedad es un organismo que padece la extraña necesidad de justificar sus fines y apetitos. A veces los fines de la sociedad, enmascarados por los preceptos de la moral dominante, coinciden con los deseos y necesidades de los hombres que la componen. Otras, contradicen las aspiraciones de fragmentos o clases importantes. Y no es raro que nieguen los instintos más profundos del hombre. Cuando esto último ocurre, la sociedad vive una época de crisis: estalla o se estanca. Sus componentes dejan de ser hombres y se convierten en simples instrumentos desalmados.⁸

Substitua-se “los instintos más profundos” por aquilo que Sérgio Buarque de Holanda chamara de “necessidades específicas” e “essências mais íntimas”, e teremos um quadro eloquente de como o futuro, para os dois autores, está marcado pela impossibilidade de uma resposta. A política passa a ser, portanto, o terreno de uma inconclusão, de uma irrealização, ou de um eterno desencaixe entre as “formas superiores” da sociedade e algo que, no último e antológico parágrafo de *Raízes do Brasil*, parece resistir a toda forma de ordenação:

Se no terreno político e social os princípios do liberalismo têm sido uma inútil e onerosa superafetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade. Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. Já temos

⁸ PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 218.

visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se à ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve resolver-se em um contraponto para que o quadro social seja coerente consigo. Há uma única economia possível e superior aos nossos cálculos para compor um todo perfeito de partes tão antagônicas. O espírito não é força normativa, salvo onde pode servir à vida social e onde lhe corresponde. As formas superiores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais de escolhas caprichosas. Há, porém, um demônio pérfido e pretensioso, que se ocupa em obscurecer aos nossos olhos estas verdades singelas. Inspirados por ele, os homens se veem diversos do que são e criam novas preferências e repugnâncias. É raro que sejam das boas.⁹

Não haverá quem deixe de ver, neste último parágrafo, o desenho de uma solução mágica, espécie de alquimia em que as razões interiores de um povo, subterrâneas como as raízes, esperam o momento de sua realização suprema, quando aquelas “formas superiores” viessem a adequar-se completamente, sem choque nem ruído, a elas. Como se as raízes fossem, como se pode compreender da análise de Silviano Santiago, o sinal de um refluxo, do retorno do recalçado, do desejo, em suma, de regressar àquele ponto em que a autoridade perdida se reinstaura. Avançando a hipótese: como se o fundamento da Lei fosse o ponto cego a partir do qual regressa, com insistência, o sonho de uma sociedade coesa, sem fissuras. É uma leitura possível. Mas não é a única.

Quanto a Raúl Antelo, não me parece equivocado supor que ele reconheça, em Sérgio Buarque de Holanda, o coração pulsante de um problema que é a *denominação* (o poder dos nomes, ou das palavras), o que, bem interpretadas e desconstruídas as coisas, revelaria ao fim o lado “funcionalista” de Sérgio, e seu compromisso com a identidade nacional, ou com aquilo a que, lacianamente, o crítico argetino-brasileiro chama “a Coisa”.

Entretanto, apesar desse compromisso com a Coisa, haveria, é verdade, uma espécie de potencial rizomático (a referência é evidentemente deleuziana) em *Raízes do Brasil*, já que a alegorização barroca de Sérgio Buarque de Holanda (quando, pensando em célebre sermão do Padre Vieira, ele opõe o semeador ao ladrilhador) revelaria ao fim, e paradoxalmente, uma saída para o “funcionalismo” buarquiano, isto é, para o seu compromisso com o discurso identitário nacional. Discurso – ou gênero – identitário que a crítica “acéfala” de Raúl Antelo pretende pôr sob absoluta suspeita. Mas é ainda esse lado barroco de Sérgio Buarque que porventura o aproxima, *malgré lui*, daquilo

⁹ HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. *Raízes do Brasil*, op.cit., p. 208.

que Antelo, discutindo o Seminário de Lacan sobre a Ética, chama de “un lenguaje de ruptura imanente”.¹⁰

Os argumentos de Raúl Antelo mereceriam também, como os de Silviano Santiago, uma aproximação mais demorada e bem armada (ironicamente, talvez ambos merecessem uma crítica mais bem estruturada). Mas é possível, ainda nos limites deste pequeno artigo, supor que Raúl Antelo procure – numa busca que evidentemente não é de hoje – o ponto de fissura no discurso que sustenta um compromisso com a perfeição do símbolo nacional, a qual apontaria, justamente, para aquele “estado de exceção” que a investigação sobre a biopolítica, de Foucault a Agamben, sugere marcar a ordem do político.

Haveria portanto, seja no reclamo “autonomista” (o compromisso com a estrutura do discurso e com o poder agregador da palavra), seja no desrecalque da herança colonial (onde reside o elogio da cordialidade, por exemplo), um compromisso, digamo-lo com simplicidade, com a representação nacional. E o que surge de alvissareiro (do ponto de vista de Raúl Antelo) é esse ponto de ruptura que estaria na investigação sobre o barroco e o poder criador da linguagem, que de alguma forma conspirariam contra aquela autossuficiência terrorista do signo nacional, que a tudo subsume e explica.

“Poder criador”, entenda-se bem, que não é simplesmente o poder de criar um novo mundo (o que seria o regresso do fantasma autonomista que o exorcismo pós-estruturalista de Raúl Antelo tenta espantar). Penso no “poder criador” no sentido de que a linguagem cria, a rigor, seu próprio *limite*. É esse limite que tanto interessa a Raúl Antelo (e também a Silviano Santiago, diga-se de passagem), embora ele veja esse mesmo limite na formação moderna (leia-se “modernista”, no mau sentido da palavra) de Sérgio Buarque de Holanda. Um limite que se pode ver como *alcance*, ou como *limitação*. Limite que, na interpretação de Raúl Antelo, marca até onde vai Sérgio Buarque de Holanda, como se ele parasse ali, logo *antes*, justamente, da constatação de que a Lei (que dita o significado) não tem fundamento, e de que na construção e na estruturação do Estado (e da linguagem que o sustenta) está o arbítrio absoluto. Uma pena, em suma, que Sérgio Buarque de Holanda jamais tenha lido Giorgio Agamben...

Minha reação, rápida mas vigorosa (e que merecerá mais cuidado no quadro da pesquisa mais longa a que me referia, no início deste artigo), faz supor que o problema da linguagem criadora de limites é uma instância de onde se pode ver praticamente a obra toda de Sérgio Buarque de Holanda, sempre *a partir de Raízes do Brasil*. Mas aí seria preciso pensar não só na “recuperação do barroco” ao longo da obra buarquiana, a qual justamente vindicaria o “sequestro” que os concretos atribuíram a Antonio Candido, nas

¹⁰ ANTELO, RAÚL. “Rizomas del Brasil”, op.cit., p. 221.

várias formas de inscrever a literatura brasileira em sua história. Seria preciso, ainda, lembrar, para além das interpretações brilhantes de Raúl Antelo e de Silviano Santiago, que a reflexão buarquiana sobre a *fronteira* é mais que a resposta a um tema historiográfico, simplesmente. São as fronteiras da linguagem, ou as fronteiras experimentadas pela linguagem, que estão em questão. Aliás, a investigação sobre as “raízes” do Brasil me parece tudo, menos “autonomista”, no sentido que Raúl Antelo empresta à palavra.

Talvez valha a pena lembrar, como resposta à crítica de Raúl Antelo (e aqui me aproximo de Silviano Santiago, embora não coincida com ele), que o tom sóbrio de *Raízes do Brasil* dificilmente se deixa entender sem um toque melancólico, que não é simples desânimo em relação ao que a pátria poderia ser, ou ao que “nós, brasileiros”, poderíamos fazer com as nossas raízes. Talvez a melancolia de fundo, que está em Sérgio Buarque de Holanda, ligue-se muito mais à incompletude, ao fato de que uma inquirição sobre as raízes paradoxalmente não logra encontrá-las e muito menos localizá-las perfeitamente. Por fim, a imagem do desterro (que está em Euclides da Cunha, muito antes de Borges) não é apenas o sintoma de um descompasso, daquilo que nos *falta*. A imagem do desterro, em Sérgio Buarque de Holanda, é a figuração possível do campo da linguagem, daquele espaço em que *pertencer* é sempre um problema, e em que sustentar a palavra Brasil é também perdê-la.

Sustentar a palavra Brasil é sondar não apenas o que ela pode significar (que seria o caminho amalucado de Gustavo Barroso, por exemplo¹¹), mas sim sondar tudo o que ela *não pode significar*. Ou seja, sondar o que a linguagem não é capaz de completar. E justamente porque não completa, a linguagem (com)porta a ruptura.

Falar do desterro, nesse sentido (e aqui volto definitivamente minhas baterias contra a argumentação de Raúl Antelo), é instaurar a ferida na Coisa, na representação nacional. Em termos também e ainda psicanalíticos, seria algo como inaugurar, no discurso nacional, a própria fronteira do erótico, que tem a ver com o enfrentamento da Coisa, ou da própria lei, a qual por sua vez não faz mais que chamar a atenção sobre a Coisa, estabelecendo o terreno da interdição, num gesto, em suma, arbitrário.

Mas quais são, salvo engano, os pressupostos de Sérgio Buarque de Holanda? Talvez, dito simplesmente, o que *Raízes do Brasil* traz, a despeito do

¹¹ Valeria a pena, em todo caso, contrapor a “hiperficción sobre la isla Brasil” que promove Barroso (cf. “Rizomas del Brasil”, op.cit., p. 216) às recorrentes investigações de Sérgio Buarque de Holanda sobre o mito da Ilha Brasil, para além de *Visão do paraíso*. Cf. HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. “Um mito geopolítico: a ilha Brasil” in *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 61-84. Lembremos que Sérgio Buarque de Holanda e Gustavo Barroso compartilharam, muito jovens, uma simpatia em torno de Goethe, conforme se pode ler consultando a correspondência passiva de Sérgio Buarque, hoje guardada na Unicamp.

que diz, ou do que dizem, é a possibilidade de dizer o interdito. A palavra – *interdito* – já foi largamente glosada, e sabemos que o inter-dito é também o que se “diz entre”¹². Mas vale sempre a pena rememorar o que dispara a ideia do interdito, porque “dizer entre” ainda é, para todos os efeitos, a única e precária forma de escapar dessa Coisa que é o discurso nacional.

OBRAS CITADAS

- ANTELO, RAÚL. “Rizomas del Brasil”. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol.5, Fall 2007, p. 211-225.
- EUGÊNIO, JOÃO KENNEDY. *Ritmo espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Teresina: EDUFPI, 2011.
- FINAZZI-AGRÒ, ETTORE. “Caminhando entre fronteiras” in Monteiro, Pedro Meira e João Kennedy Eugênio (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas/ Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/ Eduerj, 2008, p. 413-423.
- FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. “Um mito geopolítico: a ilha Brasil” in *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 61-84.
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SÁNCHEZ, LUIS RAFAEL. *La importancia de llamarse Daniel Santos: fabulación*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- SANTIAGO, SILVIANO. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

¹² Penso aqui naquilo que, lendo Ettore Finazzi-Agrò, podemos enxergar como uma abertura, na obra de Sérgio Buarque de Holanda, a partir de *Raízes do Brasil*: “Colocado entre *Raízes do Brasil* e *Visão do Paraíso*, enfim, *Caminhos e Fronteiras* é aquilo que o seu título pré-escreve: um andar labiríntico pelos caminhos espinhosos, enredados de um território cultural colocado entre confins que se multiplicam; uma procura incansável daquilo que surge de improviso entre experiência e fantasia, entre as raízes do presente e as visões do passado, e que só uma memória nostálgica e teimosa pode guardar do esquecimento. Porque é ali, justamente, nessas encruzilhadas simbólicas que o Tempo apagou e o Poder contorna, que pode ser surpreendido e nos surpreender um sentido terceiro e eventual, um saber banido e abandonado, uma verdade ‘trivial’, afinal, pondo em xeque as nossas certezas e mostrando, finalmente, o inter-dito que continuamente é ‘dito entre’ qualquer oposição ideológica ou social, qualquer fronteira racial, qualquer possível delimitação cultural.” FINAZZI-AGRÒ, ETTORE. “Caminhando entre fronteiras” in Monteiro, Pedro Meira e João Kennedy Eugênio (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas/ Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/ Eduerj, 2008, p. 422.

RECENSIONI

FÉLIX SAN VICENTE Y M^a LUISA CALERO VAQUERA, *Discurso de género y didáctica. Relato de una inquietud*. Bologna/Córdoba, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2012, 272 pp.

En este volumen se recopilan los trabajos de una veintena de lingüistas pertenecientes a distintas universidades españolas e italianas. Partiendo de la idea de que las obras que tratan de describir las lenguas vienen marcadas en sus contenidos –como expresión humana que son– por cierto sesgo ideológico, estos autores y autoras analizan aquí algunos textos, la mayoría de carácter didáctico, pertenecientes a épocas y tradiciones muy variadas, con el fin de detectar en ellos la presencia de rasgos y estereotipos de género y hacernos reflexionar, de paso, sobre las asimetrías que en cuestiones de sexo/género han predominado desde tiempos inmemoriales en la sociedad.

Tras una detallada presentación explicativa y justificativa de la obra por parte de sus coeditores, los profesores Félix San Vicente (Univ. de Bolonia) y M^a Luisa Calero (Univ. de Córdoba), se abre la primera parte (“Perspectivas y planteamientos”) con una *Visión histórica de la teorización del género gramatical y consecuencias en su aplicación a los materiales de enseñanza de ELE*, de M^a Ángeles Calero Fernández (Univ. de Lleida), una de las mayores especialistas españolas en temas de género tratados desde la perspectiva lingüística, quien hace un repaso histórico por diversas gramáticas del español (desde Nebrija hasta las actuales, pasando por la GRAE) para mostrar el tratamiento que en ellas se da al morfema de género, centrándose finalmente en las repercusiones prácticas que esta caracterización tiene en la enseñanza del español a estudiantes extranjeros. A la vista de los resultados, que la autora considera muy mejorables, aboga por una renovación en el tratamiento de este morfema, lo que supondría también un avance para la enseñanza/aprendizaje del concepto “género” en las aulas de ELE; tal renovación –afirma– vendría de la mano de un enfoque más psicolingüístico, esto es, centrándose en cómo se lleva a cabo el proceso de adquisición de este morfema. Por su parte, Francisca del Mar Plaza Picón (Univ. de La Laguna) se ocupa de *La mujer y el estudio del latín en la Europa moderna*: teniendo como marco este período histórico (desde el desarrollo del Humanismo y el Renacimiento hasta el siglo XIX), la autora analiza antiguos tratados pedagógicos en los que se aconsejaba el aprendizaje del latín a las mujeres, las lecturas que se sugerían y los textos que se proscrubían, centrándose en las motivaciones esgrimidas por los tratadistas para incentivar el estudio de esta lengua clásica en la educación femenina; tales motivaciones quedan plasmadas en una doble vertiente: como forma de instrucción moral y religiosa de la mujer, y como vía de acceso a la cultura en general. Tomando como marco un

periodo más cercano, M^a Dolores Gimeno Puyol (Univ. Rovira i Virgili) estudia, de forma contrastiva, dos propuestas diferentes de instrucción para las mujeres publicadas en los años de la Ilustración: el muy conocido *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790), de Josefa Amar y Borbón, donde se reivindica la educación de las mujeres en general para lograr un cambio del sistema, y el menos estudiado *Comentario...* (1796) de José I. Morales, un texto con propuestas educativas más tradicionales dirigido en particular a una joven de una noble familia vasca. De tono muy diferente es la contribución de Florencio del Barrio de la Rosa (Univ. de Venecia), titulada *“Queridísima esposa”: Mecanismos lingüísticos de intensificación en cartas de despedida destinadas a mujeres*, donde el autor pretende analizar la influencia del factor “sexo” en la actuación lingüística de los hablantes: en este caso, los “hablantes” son presos condenados a muerte durante la última guerra civil española, quienes en sus cartas de despedidas, dirigidas a mujeres de su familia, tienden a utilizar más ciertos mecanismos lingüísticos de intensificación. La última contribución de esta parte es aportada por M^a Luisa Calero Vaquera (Univ. de Córdoba), con el título *El lugar de las mujeres en la Universidad española*: se trata de una muestra de estudio estadístico sobre la presencia de las mujeres en la actual Universidad española, como alumnas, como profesoras y como dirigentes, cuyos resultados dan paso a una reflexión por parte de la autora sobre la necesidad de nuevos cambios sociales que ayuden a alcanzar la paridad, aún inexistente pese a los avances conseguidos en las últimas décadas, logros actualmente en recesión por la situación de crisis económica que vive la sociedad española.

La parte más extensa del libro (“Estereotipos e ideología en la tradición de manuales y gramáticas”) se inicia con el estudio conjunto de Daniel M. Sáez Rivera y Margarita Borreguero Zuloaga (Univ. Complutense) sobre *La presencia de la mujer en los métodos y las gramáticas de ELE (1492-1726)*, donde tratan el modo como las gramáticas y manuales para la enseñanza de español a extranjeros, en ese período de la denominada “gramática clásica”, transmiten una determinada imagen de la mujer (como representación iconográfica de la lengua, como destinatario en las dedicatorias, como personaje en el diálogo escolar...) que, en su mayor parte y salvo honrosas excepciones, refleja concepciones estereotipadas entonces vigentes. Por su parte, Carmen Castillo Peña (Univ. de Padua) centra su interés en el *Análisis ideológico del discurso metalingüístico: la mujer en las gramáticas de español para italianos del siglo XVI*, donde estudia las dos gramáticas de español para italianos más importantes del s. XVI (el *Paragone della lingua toscana et castigliana* de G. d’Urbino, 1560, y las *Osservazioni della lingua castigliana* de J. de Miranda, 1566), para demostrar “cómo el propio enunciado metalingüístico puede llegar a ignorar completamente la existencia de la mujer como objeto del discurso o como actor de la comunicación” (p. 126). Todavía en ese período histórico, Dolores Azorín, J. Joaquín Martínez y Antonia Martínez Linares (Univ. de Alicante) se detienen en analizar *La mujer como sujeto y objeto en los diálogos didácticos de los siglos XVI y XVII*, diálogos (muestras “de laboratorio” de actos conversacionales) donde se plasma el reparto de papeles y los estereotipos culturales propios de una época, que relegan a la mujer a un lugar secundario con relación al hombre; los autores aprovechan para señalar también algunos rasgos lingüísticos propios del habla de las mujeres. Y las mismas conclusiones encontramos en el trabajo de Luisa Chierichetti (Univ. de Bérgamo), *La representación de la mujer en los ejemplos de Il perfetto dialoghista italiano e spagnuolo y el Unico metodo accelerato razionale*, en el que se muestra cómo aparecen representadas las mujeres en estos dos métodos de español para italianos de finales del siglo XIX, los cuales “representan, reflejan y, al

mismo tiempo, prolongan y consolidan configuraciones culturales propias de la época", textos "donde la feminidad se construye como parte residual de la masculinidad" (p. 152) y donde el punto de vista siempre se proyecta desde el yo masculino. No podía faltar aquí un estudio sobre la influyente gramática de la Real Academia Española, realizado esta vez por la especialista Susana Rodríguez Barcia (Univ. de Vigo) bajo el título *El papel de los ejemplos en la construcción de estereotipos. Análisis del Compendio de la Gramática de la Lengua Española (Academia Española, 1931)*; la autora analiza el compendio gramatical de la RAE y su ejemplario en un momento histórico (1931) de gobierno progresista y republicano, pese a lo cual la ideología imperante en este manual dedicado a la segunda enseñanza se mantenía en el conservadurismo social más tradicional, también por lo que respecta a la imagen de las mujeres y su papel en la sociedad. Asimismo, los libros de lecturas para niñas merecen atención en este volumen: M^a Teresa Sanmarco Bande (Univ. de Santiago), en su *Origen y adaptaciones de La buena Juanita, libro de lectura para niñas*, analiza esta obra (su procedencia, sus características, la evolución de sus contenidos a lo largo de las varias ediciones realizadas) publicada por Saturnino Calleja a principios del siglo XX, para demostrar que constituye una muestra de la orientación moralizante que en la época era habitual en la educación infantil femenina. Y una última aportación en esta segunda parte, la de María Lozano Zahonero (Univ. de Roma), *Reflexiones en torno a contrastividad y género en la gramática de español para itálofonos*, centrada en una cuestión de práctica y metodología lingüísticas: qué enseñar sobre el género en una gramática de español como segunda lengua y, en particular, en una gramática de español para itálofonos, abogando en última instancia por el "uso", ese juez supremo reconocido por la tradición más antigua.

En la tercera y última sección del libro ("Estereotipos e ideología en la tradición del diccionario") la atención se dirige a cuestiones lexicográficas en su relación con el género. Carmen Marimón Llorca y M^a Isabel Santamaría Pérez (Univ. de Alicante) en *El estereotipo social femenino a través del léxico sobre las relaciones de parentesco: del Tesoro de Covarrubias a Autoridades* muestran hasta qué punto los cambios sociales ocurridos en un lapso de cien años aparecen reflejados en esos dos tempranos diccionarios del español, y se confirma que ambas obras "participaron en la legitimación de un orden social que discriminaba y marginaba a las mujeres" (p. 223). La misma intención se deja entrever en el trabajo de Bertha M. Gutiérrez Rodilla (Univ. de Salamanca): *Lecturas femeninas especiales: los diccionarios médicos de divulgación de la España decimonónica*, que constituye un ilustrativo estudio parcial de la "lexicografía de divulgación" que floreció en el s. XIX y en la que surgieron obras de médicos y políticos, fundamentalmente, que pretendían "adoctrinar a las mujeres en unos valores muy concretos para que pudieran ejercer correctamente sus funciones de esposas y madres" (p. 232). De tema más actual, y cerrando esta sección tercera y última del volumen reseñado, Stefan Ruhstaller y Francisco Molina Díaz (Univ. Pablo de Olavide) analizan *La cuestión del género en el diccionario monolingüe de aprendizaje del español como lengua extranjera*: sobre la base de una muestra de cuatro diccionarios monolingües de aprendizaje del español como L2, se ha estudiado en concreto el tratamiento de los lemas *hombre* y *mujer*, siendo el resultado la detección de una importante carga sexista en estos textos, pese a tratarse de obras de publicación reciente. Para remediar en parte este sesgo ideológico, los autores recomiendan con buen criterio el empleo sistemático de marcaciones lexicográficas (del tipo 'coloquial', 'peyorativo', etc.) que orienten al aprendiz en el uso adecuado de estos términos.

Un volumen muy recomendable, pues, por la diversidad de temas propuestos en el ámbito del género, por el interés que suscitan, por lo ameno de la exposición y, sobre todo, quizás lo más novedoso que aporta, por el análisis paralelo de dos culturas, la italiana y la española, que ofrecen una visión contrastiva de los discursos y su enseñanza en relación con el género.

Anna Freixas Farré

* * *

JORDI GRACIA - DOMINGO RÓDENAS, *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, in *Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, vol. VII, Barcelona, Crítica, 2011, xv + 1180 pp.

Il volume è il settimo dei nove che configurano la storia della letteratura spagnola diretta da José-Carlos Mainer e pubblicata dal 2010. Si tratta di un progetto che per ambizione storiografica, rigore metodologico, rilievo intellettuale e levatura degli studiosi coinvolti propone un quadro descrittivo e interpretativo con un livello di qualità che nella tradizione critica spagnola non si riscontrava da circa trent'anni, dall'uscita del primo volume, nel 1980, della *Historia y crítica* diretta da Francisco Rico. Non sarà un caso che sia dato cogliere più di qualche elemento di continuità tra le due proposte. Il più macroscopico, la identica casa editrice, è per certi versi il più ingannevole, se ci attardiamo a considerare quanti cambiamenti abbiano subito negli ultimi anni il mondo editoriale in Spagna e, in particolare, i destini dello specifico marchio, ormai assorbito da un gigante dell'editoria. In verità, in questa iniziativa rifulgono concrete figure di editori e di intellettuali. La nuova serie di volumi si deve ancora una volta allo stimolo iniziale di Gonzalo Pontón Gómez, fondatore di Editorial Crítica e suo direttore fino al 2009 (ne ha preso idealmente il testimone il figlio, Gonzalo Pontón Gijón, curando il coordinamento del progetto e firmando sezioni nei voll. II e VIII). Gli stessi Mainer e Gracia avevano a loro volta coordinato un volume (*Modernismo y 98*, 1994) e un supplemento (*Los nuevos nombres. 1975-2000*, 2000) della a lungo insostituibile storia letteraria promossa da Rico. Viene riproposta, infine, nella pubblicazione di cui ci occupiamo, una sezione antologica, sebbene ora sia corredata anche da testi primari ed extraletterari e non sia una mera silloge di pagine critiche. Ma gli elementi di continuità e le analogie finiscono qui. Una novità inerente il piano globale dell'opera è che a una tradizionale suddivisione in periodi storico-culturali e secoli (riguardante i voll. 1-7), non priva di intenti di rinnovamento tassonomico, si aggiungono due volumi trasversali dal titolo *Historia de las ideas literarias en España* e *El lugar de la literatura española*, l'uno inteso, con la sua analisi di concetti estetico-filosofici, come ideale ripresa di un imprescindibile studio di Menéndez Pelayo, l'altro, dal taglio comparatistico, interessato a definire il concetto di letteratura nazionale spagnola e a esplorarne il dialogo con altre tradizioni. Inoltre, come vedremo occupandoci nello specifico del volume di Gracia e Ródenas, una delle caratteristiche qualificanti del progetto risiede nella fruibilità dei contenuti, sorretti da una prosa che denota volontà di stile e ricerca di organicità nella esposizione, laddove in passato si è privilegiato il compendio di una

ricca informazione bibliografica. Non è difficile indovinare dietro la scrittura degli autori un accorto lavoro di cesello e una tensione continua verso una sintesi che risultasse accattivante e non troppo riduttiva.

L'architettura tripartita del volume che ci interessa è, nelle sue articolazioni generali, affine per impostazione a quelle che informano gli altri volumi di ispirazione più apertamente storiografica: una prima sezione (*Historia y sistema literario*) provvede all'analisi dell'ambito letterario e paraletterario e comprende la rassegna ragionata della relazione tra sostrato ideologico e testi, tra lingua d'uso e linguaggi letterari, e tra questi e le altre arti; la seconda (*Autores y obras*), s'incentra sulla serie delle opere, tenendo conto della loro caratura estetica, e sul mondo degli scrittori, passando al vaglio il loro individualismo o coscienza di gruppo, il loro livello di professionalizzazione e di riconoscimento pubblico; l'ultima (*Textos de apoyo*) offre un'ampia selezione di documenti rappresentativi (sul piano estetico, sociologico e ideologico) delle costanti dell'epoca presa in esame. La bibliografia finale, articolata in opere primarie (*Obras*) e studi (*Contextos*), è generosa ma volutamente non esaustiva. Rappresenta anch'essa, come il corpo del volume, un tentativo di discernere criticamente i contributi e di produrre una sintesi piuttosto che una schiacciante e quasi ingestibile mole di dati.

Come hanno proceduto, in quasi tre anni di fatiche, i contemporaneisti Jordi Gracia, della Universitat de Barcelona, e Domingo Ródenas, della Universitat Pompeu Fabra nella materialità della scrittura, in particolare per quel che riguarda i due blocchi fondamentali? Ora si sono divisi il lavoro e ora hanno intrecciato i loro vimini. A Gracia vanno ascritti i tre capitoli che compongono la parte I; a Ródenas i capitoli 1 e 2 della parte II, mentre il capitolo culminante della sezione (*La literatura en la democracia*) è frutto del lavoro comune. La tripartizione dell'impianto globale del volume trova un riflesso nelle tre fasi individuate dall'analisi: il dopoguerra, gli anni Sessanta-Settanta, il periodo democratico. Il modello adottato per il loro trattamento abbandona il convenzionale taglio manualistico per acquisire i ritmi e il respiro del saggio. La volontà di affrontare criticamente l'impegnativo compito di mettere ordine in una materia ingente, lo sforzo di coagulare intorno a categorie interpretative la fluidità dell'informazione si rendono manifesti sin dal titolo del libro, che, stando ai suoi ideatori, è «descrittivo come interpretativo» (p. 9).

Nello sviluppo del testo viene evitata la mera suddivisione per generi o la trattazione dell'opera complessiva del singolo autore non appena appare la sua figura. Si privilegia una angolazione diacronica entro la cornice, ampiamente intesa, delle mutazioni politiche, socio-culturali e intellettuali, secondo un metodo che manifesta un forte debito verso l'approccio sociologico promosso dagli studi di Pierre Bordieu e la sua visione del fatto letterario come evento storico posto all'interno di un sistema di spinte diverse, non ultime quelle economiche. Questa scelta di campo non è scevra di conseguenze. Molti scrittori si sono infatti cimentati, com'è ovvio, in più generi oppure sono stati particolarmente prolifici o longevi (Cela, Delibes, Sastre...). Gli uni e gli altri vengono dunque trattati a più riprese e il fatto che riappaiano nelle tre tappe cronologiche in cui si è distinto il percorso ai più può sembrare una ripetizione limitante. Il vantaggio è che in questo modo viene privilegiata la visione d'insieme, l'osservazione contestuale di ogni fase storico-letteraria s'impone sulla messa a fuoco del singolo autore e si possono percepire con più nitidezza le linee di forza di contaminazioni e condizionamenti.

Del resto, a nessuno sfuggono i peculiari problemi posti dalla storicizzazione della letteratura contemporanea: la inevitabile esiguità della prospettiva storica, con la corrispondente difficoltà a stabilire una periodizzazione definitiva; l'elevato numero di autori

e opere, rafforzato anche dalle rinnovate dinamiche editoriali e dalla diffusione, in anni più prossimi, delle nuove tecnologie; la difficoltà a non farsi obnubilare da pregiudizi e complicità, da vincoli inconfessati e da sinergie mercantili. Ci si misura, insomma, con una condizione magmatica (di «estado líquido» ha parlato Ángel L. Prieto de Paula in una sua recensione al libro che qui trattiamo).

Gli spunti di riflessione che vengono forniti nel volume sono comprensibilmente numerosi. Solo di qualcuno si può tener conto qui. Riprendendo e approfondendo concetti già manifestati in lavori precedenti (come *Estado y cultura*, 1996 e soprattutto 2006; *La resistencia silenciosa*, 2004; *A la intemperie*, 2010), Gracia coglie indizi di un faticoso ed embrionale recupero della tradizione liberale già negli anni Cinquanta, e dunque in opposizione al presunto monolitismo imposto dall'ideologia nazional-cattolica del franchismo, che aveva inteso epurare l'università e orientare la società, cancellandone i valori liberali e laici: la tensione etica, la ricerca di un linguaggio nuovo, l'attività di riviste e di case editrici configurano segnali di resistenza che vennero percepiti anche dagli intellettuali in esilio. La radicalizzazione del dissenso antifranchista potrebbe aver finito per ostacolare, fino ad anni relativamente recenti, la percezione storiografica di quei germi di rinnovamento.

Preparato da autori già attivi negli anni Cinquanta (tra cui, Sánchez Ferlosio, Sastre, Aldecoa e lo scoppiettante gruppo di Barcellona), il flusso del cambiamento sarà palpabile nel decennio successivo, nel quale spicca l'attività di Barral come diffusore di autori latinoamericani. Appare motivata la ragione per cui il 1975 non sia ritenuto uno spartiacque della storia culturale del paese: il movimento di rinnovamento dei linguaggi era profondamente maturato sin dalla seconda metà degli anni Sessanta, dando vita a «una paradójica literatura democrática sin democracia» (p. 6). Gracia e Ródenas fanno dunque coincidere la periodizzazione letteraria con il movimento delle idee estetiche, delle quali l'affioramento di opere costituisce la manifestazione storica e documentale, convinti che la modernità non nasca con la democrazia bensì che quest'ultima sia figlia della modernità.

Dopo l'avvento della democrazia, e il tentativo di riscattare la memoria di qualcuno degli esiliati, la Transizione letteraria si presenta con le facce della molteplicità e si emancipa dagli obblighi dell'impegno politico e della militanza aperta, rifugge autorità inviolabili e si apre all'influenza straniera, presentandosi come una tra le più vivaci produzioni del *fin de siglo*, in grado, a detta degli autori, di dialogare con quelle del resto d'Europa. Insomma, non sarebbe più in questione la compartecipazione della Spagna alla modernità europea, intendendo con tale nozione un insieme di posizioni estetiche, procedimenti tecnici e processi sociologici (dal riconoscimento dell'autonomia dell'opera d'arte alla libera esplorazione dei linguaggi, dalla flessibilità e permeabilità delle modalità espressive alle frizioni tra mercato e produzione letteraria) che già era affiorato nei primi decenni del XX secolo, prima di essere frenato dalle circostanze storiche e dalle posizioni ideologiche. In definitiva, una accezione di modernità che accosta la Spagna attuale agli altri paesi del continente e che rende conto di un esempio di cambiamento socioculturale unico nell'Europa contemporanea, essendo avvenuto in appena mezzo secolo. Certo, bisogna ricordare che fuori della Spagna (non considerando i paesi ispanoamericani) la letteratura in lingua castigliana fatica a imporsi sul piano delle vendite. Talvolta si pubblica più di quanto non si legga e conosca (e penso allo specifico caso italiano, ma anche alle resistenze del mercato anglosassone, con le eccezioni di Marías e Cercas).

Dinanzi al titanismo e ai meriti del lavoro ha senso individuare qualche squilibrio? Si potrebbe segnalare che per la *generación de medio siglo* sarebbe stato auspicabile

accordare maggiore spazio all'analisi della graduale penetrazione del neorealismo italiano e della letteratura esistenzialista francese; oppure che l'esplorazione del rapporto tra territori autonomi, lingue e culture sarebbe potuto andare oltre la giusta attenzione rivolta alla importante produzione in castigliano di autori catalanofoni o al di là della trattazione di alcune opere di scrittori di rilievo nazionale pubblicate in altre lingue peninsulari; la mancata configurazione di una letteratura scritta da donne pare invece condizionata da un panorama di per sé non ricchissimo. Si tratta, tuttavia, di rilievi minori, che non possono inficiare la portata della pubblicazione. A cominciare dai suoi pregi formali: i destinatari ideali del libro sono la comunità degli studiosi e quella parte di pubblico colto desiderosa di intravedere le tendenze che caratterizzano il sistema letterario degli ultimi settanta anni. Ma ciascun lettore non potrà fare a meno di apprezzare la godibilità della narrazione, l'assenza di un taglio meramente compilatorio, la ricchezza di aneddoti. Alla scrittura fluida va aggiunto lo straordinario grado di compenetrazione formale tra i due autori. E poi ci sono i meriti di contenuto: ho letto che Gracia e Rodénas avrebbero consacrato eccessivo spazio alla letteratura degli anni della democrazia; per quanto sia probabile che la limitata prospettiva storica porterà a rivedere più di una valutazione, ascriverei, piuttosto, alle qualità del lavoro il rischio che i coautori si sono consapevolmente assunti. E ancora: gli studiosi hanno tenuto in debita considerazione, negli anni dell'autarchia, la produzione di alcuni scrittori repubblicani in esilio; hanno riservato particolare attenzione al genere memorialistico e a quello saggistico (ammirevoli le pagine dedicate alla ferocia di un Ferlosio e all'amena incisività di un Savater, pp. 677-686); hanno mostrato equilibrio nei loro giudizi. Alcuni, più decisi, sono condivisibili, che riguardino singole opere (*La familia de Pascual Duarte*, p. 354, è: «novela ... endeble desde el punto de vista de la verosimilitud de su trama o de la coherencia psicológica de sus criaturas»), determinati autori (di Fernando Arrabal, p. 561, si dice che «su capacidad para pulsar la tecla sacrílega o blasfema era superior a sus cualidades estrictamente novelísticas») o gruppi come i componenti della *Generación Nocilla*, altresì chiamata *Afterpop* («más atractivos y sugerentes que literariamente valiosos», p. 971).

Allo stesso modo, si può sottoscrivere la seguente affermazione di Gracia e Rodénas, e anche la cautela con cui viene realizzata: «Es tentador leer un círculo que se abre con la guerra como campo de batalla y con ella se cierra como campo mítico, pero quizá es una concesión excesiva a la geometría imaginaria de la historia. En todo caso, si alguna forma geométrica dibuja el largo proceso literario que examina este libro es la de una espiral ascendente que ha estabilizado sus vueltas en los últimos veinte años de democracia [...]» (pp. 8-9). Una spirale illuminata da questo lavoro, la più lucida analisi generale a nostra disposizione della letteratura spagnola dal dopoguerra ad oggi.

Enrico Di Pastena

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, *Las ideas literarias (1214-2010)*, en *Historia de la literatura española*, dir. JOSÉ-CARLOS MAINER, vol. VIII, Barcelona, Crítica, 2011, 915 pp.

Este volumen constituye una novedad digna de encomio en la bibliografía sobre literatura española, que carecía hasta hoy de una historia de la crítica literaria completa y actualizada, aunque sí dispusiera de intentos parciales (dentro de historias de la

literatura o en historias de la teoría generales, sin olvidar la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo). Cabe por ello felicitar tanto a J.-C. Mainer, director de la *Historia de la literatura española* a la que pertenece este volumen, como a J. Mª Pozuelo, su director.

La organización del volumen ha superado una primera dificultad en la elección del título mismo. Pozuelo ha acertado de lleno al escoger el sintagma *ideas literarias*, prescindiendo por un lado del adjetivo *estéticas*, que disolvería lo literario, y prefiriendo *ideas* a sustantivos como *teoría*, *crítica* y *poética*, tan anacrónicos aquellos por excesivamente modernos como este último por antiguo, incapaces todos de dar razón plena del difuso conjunto de textos que, a lo largo de los siglos, constituyen, en otro hábil sintagma, los *géneros del comentario* (pp. XVIII-XIX). También tiene que ver con el título otro escollo: el modelo historiográfico, pero la obra consigue esquivar la monotonía de la sarta de monografías o la abstracción de la historia de conceptos, combinándolos con eficacia.

Otro mérito de Pozuelo ha sido la elección de colaboradores de probada competencia en distintas épocas y géneros de la literatura española así como en diferentes campos de la Teoría de la Literatura. Los siete volúmenes en que la *Historia* recorre la literatura española se reducen ahora a cinco capítulos, cada uno con un sugestivo título y unas fechas de inicio y final del período: F. Gómez Redondo se ocupa de la Edad Media en “Los orígenes del pensamiento literario (1214-1513)”; G. Pontón de los siglos XVI y XVII en “Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)”; R. M. Aradra del siglo XVIII en “Clasicismo, Ilustración y nueva sensibilidad (1690-1826)”; C. Fernández Prieto del siglo XIX en “Literatura y nacionalismo español (1808-1900)”; y, finalmente, J. Mª Pozuelo estudia todo el siglo XX y llega hasta la actualidad en “Filología, crítica, teoría (1900-2010)”.

Si la periodización se adapta a la sucesión de siglos, las fronteras cronológicas de algunos períodos se han ajustado con sutiles solapamientos: el primero se abre en 1214, fecha en que se empieza a explicar la *cuaderna vía* en el estudio palentino, y termina en 1513, año en que se publica el *Cancionero* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, hito en la consolidación de la norma poética castellana (pp. 141-142); el segundo período (que, como se ha dicho, abarca los siglos XVI y XVII) se abre en 1499, fecha de publicación de *La Celestina*, obra que luce moderna con respecto a aquella norma; el tercer período (s. XVIII) se alarga hasta 1826, fecha de publicación del *Arte de hablar en prosa y verso*, de José Gómez Hermosilla, testigo explícito de la pervivencia de la norma neoclásica hasta bien entrado el siglo XIX, mientras que el cuarto (s. XIX) se abre en 1808, una fecha más histórica que literaria, pues se refiere a la eclosión del nacionalismo español como reacción a la invasión napoleónica.

La coherencia de esta obra está asegurada, sostiene Pozuelo, por las «condiciones comunes» de la reflexión literaria a lo largo de ocho siglos, siendo la primera de ellas la «cuestión nacional», que permite, a su vez, dar cuenta del «complejo trasiego de conflictos entre lo propio y lo ajeno» o la «contraposición entre lo popular y lo culto» (p. XXI). Como toda historia “nacional” se ha destacado el pensamiento original (Lope de Vega, Ortega y Gasset, por ejemplo) y se han examinado algunas influencias notorias (las de J. G. Herder o A. W. Schlegel, por ejemplo, o la muy notable de K. C. F. Krause), pero han quedado en la sombra algunas fuentes medievales y renacentistas o figuras tan influyentes como Ch. Batteux y H. Blair.

Si bien no deja de llamar la atención la desigual extensión de los capítulos, que oscila alrededor de las 140 páginas en los tres primeros, para bajar a poco más de 100 en el cuarto y subir a más de 160 en el último, no se puede hablar propiamente de

desequilibrios que, de serlo, en ningún caso perjudican al conjunto. El tratamiento de las condiciones de la producción de las ideas literarias y su expresión en los diferentes géneros del comentario ocupan una porción apreciable de cada capítulo, permitiendo seguir la evolución tanto del objeto de reflexión (la poesía primero, la literatura después) como del mapa de disciplinas que de él se ocupan, atendiendo tanto a la retórica como a la preceptiva sin olvidar la enseñanza, cada vez más importante. Esta disposición es manifiesta en los capítulos de Gómez Redondo y Pontón, siendo tan dignos de mención el minucioso análisis de un “entendimiento receptivo” (p. 3 y capítulo 4) de aquel como los sólidos “deslindes de un sistema” de este (pp. 147-164). Aradra expone con eficacia la cristalización del moderno concepto de literatura y su institucionalización, en la que toma cuerpo el canon literario español (pp. 425-435), mientras que Fernández Prieto ofrece una “perspectiva general” tan densa como sugestiva (pp. 439-441) previa a una exposición en que se pone de manifiesto el cada vez más estrecho lazo entre nación y literatura. En el examen de un extenso siglo XX (1900-2010) Pozuelo ha logrado sintetizar la labor de filólogos (e historiadores), críticos y teóricos, destacando de manera singular el papel modernizador que la teoría ha tenido en la universidad española en los últimos cuarenta años, según el criterio de la importación, asimilación y aplicación de las teorías más actuales.

Una eficaz sección de “Textos de apoyo” (pp. 713-801), una utilísima bibliografía, distribuida por siglos, con excelentes introducciones a la selección de ediciones y estudios (pp. 803-867), y un índice de nombres siempre de agradecer, contribuyen a que *Las ideas literarias (1214-2010)* sea una obra llamada a convertirse en referencia obligada, ya sea para profundizar en sus aportaciones como para revisarlas, para cualquier estudio riguroso sobre el pensamiento literario español que se emprenda en el futuro.

Enric Sullà

ADRIANO PROSPERI, *Il seme dell'intolleranza. Ebrei, eretici, selvaggi. Granada 1492*, Roma-Bari, Laterza, 2011, IIª 2012, pp. 180.

La parola *raza*, *razza* (secondo Spitzer dal latino *ratio-onis*, *calcolo*, poi *indole*, *specie*, ma, più probabilmente, secondo l'etimologia di Contini, dal francese *barras*, allevamento, generazione, *generatio*), nello spagnolo, o meglio nel castigliano medievale non esisteva, se non come *raça*, difetto del tessuto, poi difetto, colpa, macchia; con cui si confuse quando la parola, con il significato di *casta*, *generación*, si introdusse nella lingua (forse dall'italiano attraverso il portoghese o il catalano), assumendone tutto il carattere negativo di «differenza di seme nella riproduzione come discrimine invalicabile tra i diversi tipi di umanità», macchia del sangue, persino *colpa*, in quanto applicata eminentemente a *moros e judíos*, poi ai *conversos* (Cervantes: «raza de confeso»); carattere negativo col quale si è diffuso in seguito e troviamo tuttora in vigore.

Nel prezioso volumetto di Prosperi possiamo seguire, attraverso le vicende della storia spagnola, la nascita del concetto di «razza» quale «razza spregevole», di «non uomo» (l'ebreo, come gli animali, veniva impiccato a testa in giù), difetto di umanità, «macchia originaria» che porta all'invenzione di una barriera naturale della diversità, che oggi ancora vediamo «riaffacciarsi nel discorso pubblico» (vorrei aggiungere un mio ricordo: ancora negli anni '50 del '900 – certo, in pieno franchismo – Valbuena

Prat, nella sua famosa storia della letteratura spagnola, a proposito del poeta *converso* Antón de Montoro, scriveva testualmente: «Era el verdadero tipo de judío en lo que se puede entender por el carácter solapado, zalamero y pérfido que en ocasiones suele dar la raza»), barriera che nei nostri giorni si va facendo di nuovo più frequente e violenta.

Mi limiterò, qui a seguire i punti essenziali del libro di Prospero, riguardanti le forme dell'antisemitismo in Spagna, prescindendo da una più ampia disanima sugli «infedeli», siano essi eretici, o popolazioni d'oltremare, conquistate e rese schiave, quali non- o sotto-uomini, trattati dai conquistatori ed evangelizzatori a livello di animali o peggio, di cui fare un ignobile commercio.

Se in Spagna, come in altri paesi europei, si era creato e diffuso nella popolazione, soprattutto attraverso le fanatiche predicazioni dei frati mendicanti, francescani e domenicani, l'odio verso l'ebreo, appartenente al popolo che aveva ucciso l'uomo Cristo, predicatori che peraltro giunsero in seguito a inventare le leggende più sanguinarie di uccisioni e sacrifici rituali di bambini (basti, tra le molte, come esempio la leggenda famosa, che verrà ripresa ancora alla metà dell'800 da Amador de los Ríos, del «*Beato niño de la Guardia*») da parte degli ebrei per celebrare la pasqua ebraica e rievocare la crocefissione, usando per i loro rituali ostie consacrate o sangue umano, oltre che bambini crocefissi; ma si trattava, all'inizio, pur sempre di odio religioso, che affettava coloro che, per la loro religione non credevano al Dio fatto uomo, (o ancora attendevano il Messia).

Con la creazione da parte di Fernando d'Aragona del Tribunale della Santa Inquisizione, nata da una violenta pressione esercitata sul monarca dal suo creatore, Juan de Torquemada, uomo potentissimo, confessore di Fernando, ed avallata dal potere a questi concesso dal papa spagnolo Alessandro VI Borgia, l'odio contro gli ebrei (come eretici, in quanto per combattere ogni eresia era nato il Tribunale) si rafforzò avendo tale valido supporto: in realtà l'ebreo era invisibile alla popolazione non tanto o non solo per ragioni religiose, ma per i mestieri da essi legalmente esercitati, sotto la protezione degli stessi regnanti, di esattori di imposte e gabelle e di usurai, o meglio di *prestamistas*, professione questa proibita ai cristiani, e allora odii e rancori, magari dovuti a ragioni di denaro, si tradussero in delazioni al Tribunale dell'Inquisizione.

Nel frattempo la real consorte Isabella regina di Castiglia si dedicava anima ed eserciti a combattere i mori nei loro regni in Andalusia, facendone una guerra di religione, una crociata, sino a raggiungerne la cacciata con la conquista di Granada giusto nel 1492. E qui interviene il discorso politico: politica espansionistica all'interno della Spagna (*Reconquista*) e soprattutto nelle nuove terre oltremare scoperte da Colombo e dalle successive spedizioni, e conquistate a prezzo di enormi carneficine di popolazioni indigene; ma immense miniere di ricchezze in preziosi metalli e pietre, e meno preziosi corpi ridotti in schiavitù. Ma soprattutto, politica di stretti rapporti e alleanze con la Chiesa, con la benedizione di un potentissimo papa spagnolo, il famoso e famigerato Rodrigo Borgia, da cui Fernando ed Isabella si meritavano il titolo di *Reyes católicos*: mentre il cristianesimo diviene sempre più bellicoso, il potere del re prende il posto del potere papale per difendere la religione in Spagna.

All'unificazione del regno, seguì, vorrei dire quale conseguenza della politica reale, lo sforzo rivolto all'unificazione religiosa: conversione dei «mori» (musulmani) rimasti in Spagna, cui seguirà più tardi l'espulsione, evangelizzazione dei «selvaggi» idolatri, e per quanto riguarda gli ebrei, dapprima battesimi forzati, poi, per i renitenti alla conversione, sempre sotto l'egida e dietro istanza di Torquemada, la cacciata. Nel 1492.

Quando, spontaneamente o forzatamente, gli ebrei spagnoli, si convertono ed assumono il battesimo, vengono per questo, per l'abiura alla loro religione, seppure imposta, paradossalmente disprezzati, i *conversos*, convertiti, o *confesos* o *cristianos nuevos*, vengono sprezzantemente chiamati *marranos*, maiali, porci (con probabile allusione al cibo vietato dalla loro religione, perciò 'immondo'); nome con cui poi si passò ad indicare anche coloro che, dopo il battesimo, erano tornati segretamente alla primitiva religione («come il cane torna al proprio vomito»), o non l'avevano mai abbandonata, o solamente venivano sospettati di «giudaizzare». Ed erano questi ultimi, moltissimi, che, mediante delazione, venivano condotti davanti al Tribunale dell'Inquisizione, e sotto tortura, costretti alla confessione e, particolare di non poca importanza, se condannati, tutti i loro averi confiscati passavano alla Corona. Dopo l'espulsione, in un clima di «cupa religione dell'onore e del sangue» (come lo definì Dionisotti), ha inizio perciò un lungo, lunghissimo, periodo di odii, sospetti, delazioni, e non solo contro gli ebrei, ma verso chiunque potesse avere *sangre* non perfettamente *limpia*, ovvero nella cui famiglia o tra i cui ascendenti vi fossero ebrei, che avrebbero sporcato col loro sangue immondo l'ascendenza anche delle più nobili famiglie del regno. Nacquero libelli infamatori quali il *Tizón de la nobleza* o il *Libro verde de Aragón* (ricordo che qui si insinua che all'origine a 'sporcare' il sangue dei potenti di Spagna sia stato un tal Ruy Capón (soprannome che riflette il consueto gioco in cui la circoncisione viene legata alla castrazione, l'impotenza o spesso la sodomia) ma non è così che tal Ruy Capón avrebbe insozzato la nobiltà cristiana: il tramite pare fossero le molte belle figlie che gli vengono attribuite!

Ma non è la *limpieza de sangre* un argomento su cui scherzare: i Re cattolici, dopo aver unificato il regno, vollero unificare, sotto il segno della chiesa e del papato, la religione dei loro sudditi, siano essi selvaggi da catechizzare, eretici da convincere o soprattutto da bruciare negli *autos de fe*, mori e ebrei da convertire mediante il battesimo forzato o, se lo rifiutavano, da cacciare. Ma se almeno apparentemente avevano 'ripulito' la religione del regno, con la questione dei *conversos*, soprattutto se segretamente *judaizantes*, non ne avevano reso *limpia la sangre*. La 'purezza' o 'pulizia' del sangue dei cristiani deriverebbe dalla comunione, sacramento il cui il cristiano 'mangia' o 'beve' il sangue di Cristo, ne diviene 'consanguineo', nel «misticismo del sangue di Cristo» il cristiano stringe un patto con la Divinità, mentre gli ebrei, perfidi e infidi, portavano nel loro sangue la 'macchia' (la *raça*), di averlo disprezzato, di averlo venduto, di averlo crocefisso, di non averne riconosciuto la divinità: macchia che porteranno per sempre. A questo si aggiunga la grande esaltata devozione mariana, la Vergine concepita senza macchia originaria e che partorì senza il seme dell'uomo: «affermazione della differenza razziale nella trasmissione delle male inclinazioni [la perfidia ebraica] attraverso il seme virile»: la *limpieza de sangre* diviene un'ossessione.

È questo il punto centrale del libro di Prosperi: è qui che si passa dall'odio religioso all'odio di sangue, è qui che «nacque il primo seme di un frutto avvelenato: quello che sui fondamenti dell'antigiudaismo tradizionale vide la costruzione della prima forma moderna dell'antisemitismo».

Davvero bello e avvincente il piccolo denso libro di Adriano Prosperi, e non certo soltanto per gli 'addetti ai lavori', redatto in una scrittura di chiarezza esemplare, e, di conseguenza, di grande eleganza ed incisività.

Marcella Ciceri

Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Secoli XVII-XIX, Vol. II, a cura di Felice Gambin, Collana di Antropologia, Firenze, SEID, 2010, XIII-XXVI, 1-333 pp.

Il volume raccoglie i contributi presentati nel corso della seconda edizione del convegno internazionale svoltosi a Verona dal 14 al 16 febbraio 2008, sui rapporti tra comunità maggioritarie e tre minoranze etnico-linguistiche: mori, ebrei e zingari. Anche stavolta l'incontro è stato caratterizzato da un taglio multi-disciplinare, per ricostruire in tutte le sue sfumature la costituzione delle diverse identità nazionali europee, attraverso la prospettiva storico-culturale, artistica, letteraria nel corso dei secc. XVII-XIX, col compendio di un concerto di musica arabo-andalusa (dell'Ensemble Jamal Ouassini) e la rassegna musicale *Al Kafila (La carovana). Percorso musicale da Bagdad a Cordova* ed è proprio in Andalusia che il meticcio – anche musicale – si fonde con le espressioni delle comunità locali, anche ebraiche e gitane.

Aprono il volume le pagine introduttive di Felice Gambin, che sintetizza l'apporto dei contributi presentati, sottolineando l'approccio interdisciplinare degli interventi e l'articolazione di una miscellanea che riflette e rende conto della complessità dei temi affrontati. Segue l'introduzione dei lavori di Silvia Monti, che sottolinea la contiguità di due nozioni, quella di Europa e di Mediterraneo, centrali nei rapporti tra comunità maggioritarie e minoritarie nel corso dei secoli, per la ricchezza delle implicazioni che hanno comportato sia a livello socio-politico sia economico, sia culturale nel senso più ampio del termine.

Sulla storia e le vicende dei *moriscos* e delle loro comunità intervengono alcuni studiosi.

Emilio González Ferrín presenta nel suo contributo il tema di al-Andalus come primo Rinascimento europeo, che si irradierà oltre i confini della Penisola grazie anche all'attività dei Traduttori di Toledo e al fenomeno della diaspora sefardita.

Giulia Poggi dedica il suo intervento alla figura del *morisco* in Cervantes. Il tema è sviluppato dal *Coloquio de los perros* fino al *Persiles*. In particolare, il moro Ricote nel *Quijote* incarna un peculiare intreccio di motivi economico-politici e religiosi, che da un lato rimanda all'integrazione dei *moriscos*, dall'altro ne sottolinea le specificità.

Felice Gambin si sofferma sul motivo dell'oro dei *moriscos*, presente nella narrativa cervantina e in alcuni *romances*. La minoranza *morisca* è spesso associata ai temi del denaro e delle ricchezze, tratto questo che contribuisce a tracciarne il profilo identitario.

Gianni Ferracuti studia due testi di Lope che sviluppano la vicenda dell'*Abencerraje* (1551): la prima delle *Novelas a Marcia Leonarda* e la commedia *El remedio en la desdicha*, che esprimerebbero un dissenso silenzioso ma incisivo circa l'espulsione dei mori dalla Spagna, garanzia – attraverso la maschera – di un margine di libertà.

Juan Carlos Villaverde Amieva si concentra su alcuni manoscritti *aljamiados*, che dimostrano la presenza di comunità musulmane in territorio spagnolo. Si tratta di testi di solito miscelanei (quelli analizzati trasmettono contenuti di carattere medico e terapeutico), composti in una varietà linguistica romanza e trascritti in caratteri arabi. Il contributo offre l'analisi linguistica di questi testi e l'indagine relativa alle fonti islamiche e cristiane, da cui emerge la volontà di differenziarsi sia dall'identità islamica sia da quella cristiana, per affermare la propria.

Sulla minoranza ebraica in area iberica si soffermano alcuni dei contributi raccolti nel volume.

Davide Bigalli illustra il caso del gesuita portoghese António Vieira, fautore di un progetto di pacificazione che investiva la sfera economico-politica come quella pastorale e missionaria. Nella sua *História do Futuro* identificava un legame tra il destino dei portoghesi e del popolo ebraico, indicando il Portogallo come il luogo da cui sarebbe partita la cristianizzazione universale.

Valentina Nieder si concentra sulla figura del drammaturgo Antonio Enríquez Gómez, esiliato in Francia. La sua produzione di tema veterotestamentario mostra la capacità dell'autore di soddisfare sia il pubblico cattolico sia quello ebraico e filoebraico e di trattare temi attuali quali la cultura e la religiosità del *cristiano nuevo*, il suo presunto cripto-giudaismo o la conversione definitiva, come dimostra *La culpa del primero peregrino* (1644).

Matteo De Beni analizza la carta erudita di Benito Jerónimo Feijoo dedicata all'Ebreo errante, tentando di conciliare verità di fede e scienza sperimentale e giungendo a smascherare quella che definisce una mera superstizione.

Silvia Monti inquadra il tema degli amori interetnici nella tragedia neoclassica spagnola, concentrandosi in particolare sulla *Raquel* di García de la Huerta, sulla relazione tra Alfonso VIII di Castiglia e la bella ebrea di Toledo, ma rifacendosi anche all'*Hormesinda* di Moratín padre, *La muerte de Mumuza* di Jovellanos, il *Pelayo* di Quintana e altre opere, che riflettono amori contrastati tra mori e cristiani, testimonianze, tutte, di un certo spirito di tolleranza in linea con la sensibilità del tempo.

All'alterità del modello socio-culturale degli zingari è dedicata una parte dei contributi presentati.

Niccolò Guasti passa in rassegna la trattatistica seicentesca spagnola di tipo giuridico ed economico-politico, che affronta la questione da una prospettiva repressiva. La necessità dell'espulsione si profila quindi in modo netto, connotandosi nei confronti dei gitani in modo ancora più netto rispetto alle altre due minoranze.

Elisa Novi Chavarria indaga la presenza del radicamento degli zingari nel Mezzogiorno d'Italia. Molti di essi, maestranze qualificate, si integravano nelle comunità locali, fino alla crisi di queste attività manifatturiere. Lo studio delle fonti settecentesche consente di gettare nuova luce sulla mobilità o piuttosto sulla sedentarietà degli zingari.

Henriette Asséo mette a fuoco la differenza tra l'immagine della zingara nell'arte e nella cultura barocca e l'atteggiamento di ostilità che verso questa figura nutrivano la società francese moderna, come testimoniano gli atti legislativi e i materiali d'archivio del tempo. Su questo sfondo di staglia la figura tipologica della bella zingara, che viene ammessa persino a corte e seduce nobili e artisti.

Paola Ambrosi analizza la figura del gitano nel teatro popolare andaluso della prima metà dell'Ottocento, in cui si fa ricorso anche al *caló*, la lingua dei gitani, e in cui la figura del gitano subisce una stereotipizzazione e finisce per assumere tratti del teatro dei burattini, per trasformarsi nella maschera duttile che catalizza i timori e le paure nei confronti di questa minoranza.

Michela Canteri studia alcuni *récits de croyance* diffusi oralmente nella regione del Delfinato, che lasciano trasparire il pensiero e le paure degli abitanti rispetto agli zingari e si concretizzano in topici quali la diversità linguistica, la difformità fisica, i poteri magici.

Ivan Caburlon ripercorre il dibattito sulla nascita del flamenco, la cui complessità si deve anche alla scarsità di fonti documentali scritte. L'autore giunge alla conclusione che nella genesi e diffusione del flamenco vanno integrate anche altre componenti socio-culturali oltre a quella gitana.

Leonardo Romero Tobar studia la figura del gitano nel romanzo e negli articoli *costumbristas*: lo scenario di solito è andaluso e il gitano appare come la sintesi di una serie di topici (è presentato come ladro, nomade e insofferente rispetto alle regole della società dei *payos*); i gitani, infatti, vengono 'classificati' in base al genere, fino alla creazione del *cliché* della bella e giovane zingara in grado di sedurre e scatenare passioni incontrollabili.

Marc Bordigoni analizza l'opera di m.me Charles Reybaud dal titolo *La dernière bohémienne* (1856), alla cui protagonista viene riservato un destino fatto di vita di strada, in una società in cui ogni processo di assimilazione è evidentemente rifiutato e dove gli zingari sono relegati all'ultimo gradino della scala sociale.

Leonardo Piasere si sofferma sul primo libro sugli zingari in Italia: *Origini e vicende dei zingari* (1841) di Francesco Predari. Gli zingari vengono visti come l'ultima nazione scellerata, le cui origini affondano nella preistoria e non sono 'italianizzabili' secondo l'autore, un attivista nazionalista comasco.

Alle modalità e alle conseguenze dell'incontro-scontro tra zingari, mori, ebrei e comunità maggioritarie sono dedicati alcuni contributi raccolti nel volume.

Pietro Ioly Zorattini studia il ruolo delle Case dei Catecumeni per ricostruire una storia della conversione. La Pia Casa dei Catecumeni di Venezia o quella di Roma sono un ottimo esempio di come queste istituzioni concretizzassero la politica conversionistica inaugurata dalla Chiesa della Controriforma.

Raffaella Sarti offre un censimento degli ultimi casi di schiavitù nella penisola italiana e passa in rassegna gli ultimi episodi documentati nel corso del XIX sec., in base a una tradizione ormai priva di fondamento giuridico, nello Stato Pontificio, nel Regno di Napoli e in Sicilia.

Giovanni Ricci si concentra sul ruolo svolto dal genere e dalla sessualità nella costituzione dell'intreccio identitario nelle relazioni tra le diverse culture, spesso deformato in senso leggendario e al contempo stereotipato, come nel caso dei disordini sessuali attribuiti ai musulmani, dalla sodomia dei Turchi alle mollezze dell'harem.

Chiude il volume l'Indice dei nomi a cura di Paola Belloni.

Veronica Orazi

LOPE DE VEGA, *Comedias. Parte XI*, Edición crítica de Prolope, Coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012 (2 vols., pp. 1074 + 1025).

A distanza di soli tre lustri dall'uscita, nel 1997, della prima *Parte* delle commedie di Lope, verso la fine del 2012 ha visto la luce l'undicesimo tassello di questo rilevante progetto editoriale: dopo dieci *Partes*, 26 tomi e un centinaio di *pièce* pubblicate dall'Università Autònoma di Barcellona in collaborazione con la casa editrice Milenio, sono ora i tipi di Gredos ad accogliere il frutto del lavoro del gruppo Prolope. Nel panorama complessivo delle *Partes*, l'undicesima riveste speciale importanza; si tratta del terzo testo consecutivo (assieme alla nona e alla decima parte) che Lope poté curare in prima persona, e anch'esso riporta infatti la dicitura — riferita alle commedie — «sacadas de sus originales» che, come osservano nell'introduzione i curatori Laura Fernández e Gonzalo Pontón, «aunque hay que tomar con cierta distancia, apunta en

todo caso al rasgo que se pretendía destacar: los textos eran, en su conjunto, conformes a la voluntad original de Lope» (tomo I, p. 4).

I due volumi raccolgono i seguenti dodici titoli: *El perro del hortelano* (ed. di Paola Laskaris), *El acero de Madrid* (ed. di Luis Gómez Canseco), *Los ramilletes de Madrid* (ed. di Elizabeth Wright), *Obras son amores* (ed. di Carlos Mota), *Servir a señor discreto* (ed. di José Enrique Laplana), *El príncipe perfeto* (ed. di Judith Farré Vidal), *El amigo hasta la muerte* (ed. di Josefa Badía Herrera), *La locura por la honra* (ed. di Florence D'Artois), *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* (ed. di Teresa Ferrer Valls), *El Arenal de Sevilla* (ed. di Manuel Cornejo), *La fortuna merecida* (ed. di Ana Isabel Sánchez) e *El bautismo del príncipe de Marruecos* (ed. di Gonzalo Pontón). Come si può osservare, convivono in questa *Parte* alcune delle opere più note e studiate dell'énix, come *El perro del hortelano* o *El acero de Madrid*, accanto a commedie che, pur essendo state pubblicate durante il XIX e il XX secolo, attendevano un'edizione critica annotata e affidabile (è il caso di *Los ramilletes de Madrid*, *Obras son amores*, *La locura por la honra*, *El Arenal de Sevilla* o *La fortuna merecida*). Le commedie scelte dal drammaturgo — i cui possibili criteri di selezione vengono illustrati da L. Fernández e G. Pontón alle pp. 12-17 (tomo I) dell'introduzione generale — rappresentano un ampio spettro di sottogeneri: si va dalla commedia di ispirazione ariostesca (*La locura por la honra*), a quella palatina (*El perro del hortelano* e *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*) a quella «de asunto histórico» (*El príncipe perfeto*), passando per la «comedia urbana» (*El Arenal de Sevilla*, *Servir a señor discreto* o *Los ramilletes de Madrid*) e il «drama de la privanza» (*La fortuna merecida*). A queste si aggiungono testi più difficilmente catalogabili in modo univoco (si veda ad esempio *El amigo hasta la muerte*, come illustra J. Badía Herrera nell'introduzione all'opera, tomo II, pp. 3-6).

Da un punto di vista cronologico, sebbene il volume sia stato pubblicato nel 1618, alcune delle commedie furono composte anche più di un decennio prima: si pensi a *El bautismo del príncipe de Marruecos*, che l'editore G. Pontón, sulla base dell'interpretazione di alcuni dati interni, colloca nel biennio 1602-1603, o a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, databile attorno al 1604-1606, o ancora a *El acero de Madrid*, che può essere fatta risalire agli anni 1607-1609. Nel caso de *El Arenal de Sevilla*, poi, la data di composizione può essere fissata con certezza tra il gennaio e il maggio del 1603, mentre altre commedie vanno collocate più a ridosso della pubblicazione, come ad esempio *Los ramilletes de Madrid*, conclusa nel dicembre del 1615. In prospettiva diacronica, dunque, nella *Parte XI* è rappresentata una fase centrale nella traiettoria della produzione drammatica lopesca, che copre il primo quindicennio del XVII secolo.

Nello studio introduttivo (tomo I, pp. 1-37), i due curatori ricostruiscono dettagliatamente il processo lopiano di selezione e raccolta delle dodici commedie e la successiva stampa, nel periodo che va dalla metà di settembre 1617 alla metà del maggio 1618. Oltre all'analisi delle circostanze che portarono alla pubblicazione della *parte*, L. Fernández e G. Pontón prestano speciale attenzione alla contestualizzazione dell'opera nell'ambito degli eventi biografici di Lope di questo periodo, mettendo altresì in evidenza la «vorágine editorial» dell'anno scarso che intercorre tra l'estate del 1617 e la primavera del 1618. Seguendo i criteri generali dell'intero progetto editoriale di Prolope, lo studio introduttivo di ogni commedia segue la medesima organizzazione strutturale: dopo un'ampia introduzione, in cui vengono analizzate la genesi e le caratteristiche principali di ogni *pièce*, nella sezione intitolata «problemas textuales» vengono recensiti i diversi testimoni della commedia e viene ricostruita la storia del testo, considerando anche le edizioni moderne; chiudono la parte introduttiva una dettagliata sinossi argomentale e una tavola metrica riassuntiva.

I singoli studi si rivelano estremamente interessanti nella misura in cui vi si evidenziano non solo gli aspetti peculiari di ogni testo, ma anche le affinità e le analogie dello stesso con altre commedie di Lope, o con la produzione teatrale coeva al Fénix. Così, ad esempio, P. Laskaris segnala alcune analogie riscontrabili tra *El perro del hortelano* e altri testi (tomo I, pp. 58 e 157n), L. Gómez Canseco annota le affinità strutturali e tematiche tra *El acero de Madrid* e *La discreta enamorada* (tomo I, pp. 265, 272, 275-276 e 300n), C. Mota evidenzia le somiglianze tra *Obras son amores* e altre commedie lopiane (tomo I, pp. 618-619), così come fa J. E. Laplana per *Servir a señor discreto* (tomo I, pp. 767-768); T. Ferrer Valls, infine, sottolinea e commenta gli elementi che accomunano *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* e *El perro del hortelano* (tomo II, pp. 324-327). Questa prospettiva, adottata uniformemente da tutti gli studiosi, permette di contestualizzare e meglio valutare le dodici commedie di Lope — e, in definitiva, la *Parte XI* nel suo insieme — all'interno del contesto letterario dell'epoca. Oltre a ciò, negli studi che precedono ogni *pièce* si analizzano le caratteristiche strutturali preponderanti delle commedie, approfondendo i peculiari usi stilistici legati alla metrica, alla riscrittura di ipotesti conosciuti (appartenenti ora alla produzione letteraria colta, ora a quella popolare) e alla presenza di fonti note che Lope rielabora in modi diversi (si veda, tra gli altri, lo studio introduttivo di F. D'Artois a *La locura por la honra*, tomo II, pp. 181-186).

Il testo delle commedie, fissato secondo i rigorosi criteri filologici stabiliti dal gruppo Prolope, persegue l'obiettivo di offrire al lettore «unos textos lo más cuidadosos posible, para que tanto los expertos como los lectores interesados puedan acceder a las obras de Lope con total confianza», come afferma il direttore, Alberto Blecuá, nella breve nota introduttiva al volume. Nei casi in cui si rendano necessarie ulteriori precisazioni, i criteri di edizione adottati — illustrati dai curatori in apertura dell'opera (tomo I, pp. 30-37) — sono ripresi e commentati negli studi introduttivi delle singole commedie. L'apparato critico, di tipo positivo, è presentato in calce al testo; ciò — assieme alla decisione di includervi anche le varianti delle *éditiones descriptae* e delle edizioni moderne — rende agile la consultazione e permette di ricostruire rapidamente e fedelmente la storia testuale. Anche le note a piè di pagina, che per lo più glossano il significato di termini o espressioni altrimenti di difficile comprensione, risultano di facile lettura e costituiscono un utile strumento di interpretazione del testo.

La copiosa bibliografia (tomo II, pp. 967-1020) che chiude i due volumi, da un lato mostra la vastità delle letture affrontate dagli editori delle commedie, dall'altro offre una selezione dei contributi critici incentrati specificamente sulla *Parte XI* e sulle *pièces* in essa contenute, costituendo un eccellente punto di partenza per navigare nel *mare magnum* della bibliografia lopesca. Per amore di completezza segnaliamo la presenza di alcuni refusi, che appaiono fisiologici in un'opera così vasta e in cui è raccolto il lavoro di tredici collaboratori diversi; si tratta quasi esclusivamente di sviste di carattere tipografico che, com'è ovvio, non inficiano minimamente la qualità del lavoro condotto dai curatori e dai singoli studiosi. Nella maggior parte dei casi, infatti, gli errori riguardano le note a piè di pagina, che rimandano talvolta a un verso diverso da quello effettivamente glossato o che sono collocate nella pagina precedente o successiva rispetto al verso commentato.

Nel dedicare la *Parte XI* a Bernabé de Vivanco y Velasco, Lope la presentava persino come migliore dei libri «de materias altas», giacché questa «se puede abrir acaso y leer sin cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus cria-

dos materias de consideración y advertimiento» (tomo I, p. 42). Il lettore moderno può oggi fruire di quest'accurata opera certo che il lavoro degli editori del gruppo Prolope non solo restituisce i testi nella forma più vicina all'originale volontà dell'autore, ma fornisce anche gli strumenti critici, filologici ed ermeneutici necessari per una corretta interpretazione delle *comedias*.

Daniele Crivellari

ALFONSO SASTRE, *Il bavaglio*, traduzione e studio introduttivo a cura di Enrico Di Pastena, testo originale a fronte, Edizioni Il Campano – Arnus University Books, Collana Librincorso, 2011, LI + 99 pp.

Il volume offre la versione italiana (con l'opportuno compendio del testo originale a fronte) de *La mordaza* (1954) di Alfonso Sastre, preceduta da uno studio introduttivo (pp. VII-XLV, sul teatro spagnolo degli anni '50, sull'autore e sull'opera), da una nota al testo (pp. XLVII-XLVIII) e da indicazioni bibliografiche (pp. XLIX-LI). L'opera, di grande rilevanza nel panorama drammaturgico del tempo e nella produzione sastriana, segue di un anno l'allestimento di *Escuadra bacia la muerte* (1953) che, assieme a *Historia de una escalera* (1949) di Buero Vallejo e *Tres sombreros de copa* (1952) di Mihura, segna una svolta significativa nella storia del teatro spagnolo (sia del 'teatro serio' che comico-umoristico), una rinascita che porterà nella seconda metà del Novecento alla rifondazione e al consolidamento della drammaturgia ispanica contemporanea.

Dopo tre lustri di dittatura franchista, nel Paese si intensificano le manifestazioni d'insofferenza nei confronti del regime, a vari livelli e in settori diversi (si pensi all'ambiente universitario degli anni '50, percorso da sussulti anti-dittatoriali sempre più frequenti, come aveva segnalato un rapporto governativo del '57, non senza una certa preoccupazione per la virata marxista delle coscienze in ambito accademico, ma non solo), controbilanciate dai tentativi di arginamento più o meno efficaci attuati da una censura che pare agire talvolta secondo criteri non esattamente coerenti, finendo quindi per esercitare una pressione diseguale, attraverso le cui fenditure è possibile far passare il messaggio di dissenso, più o meno velato, più o meno contenuto. Così l'opera, e ovviamente anche l'opera teatrale, diventa il contenitore di potenziali voci di protesta, che riescono in qualche modo a passare il muro di silenzio imposto dal totalitarismo franchista e a slegare quel 'bavaglio' simbolicamente assunto a metafora e che Sastre sceglie come titolo della sua *pieza*, come biglietto da visita per il suo dramma carico di implicazioni incrostate tra le pieghe del testo, che si fa denuncia tutto sommato trasparente.

E sono proprio le opere come *La mordaza* di Sastre a permettere di intendere la difficoltà (soggettiva prima ancora che indotta dalla censura) di concretizzare gli ideali etici ed estetici che animano questi drammaturghi, nella contrapposizione più apparente che oggettiva tra il privilegiare una concezione strettamente sociale (dunque neo- o iper-realista) del teatro o piuttosto un'altra venata anche da una certa valenza simbolica (sempre attivabile come meccanismo di auto-identificazione per la sua universalità). Insomma, sono proprio le opere come quella recensita a far capire che le posizioni a sostegno del Possibilismo (Buero Vallejo) o dell'Impossibilismo (Sastre) spesso nella battuta da recitare, poi fissata sulla pagina stampata, finiscono per avvicinarsi in modo significativo, nonostante la polemica scoppiata nel 1960 sulle pagine

della rivista *Primer Acto* (numeri 14, 15 e 16) a livello ideale (o ideologico, dalla prospettiva sastriana) e teorico.

La mordaza, in particolare, si rivela un testo chiave, sia per capire la produzione dell'autore sia per sottolineare quanto la contrapposizione tra *Posibilismo* e *Imposibilismo* si riveli meno assoluta di quanto la riflessione sul ruolo sociale del teatro possa indurre a pensare, come dimostrano i testi.

Dopo la prima barcellonese de *La sangre de Dios* (1955), infatti, Sastre aveva precisato di essere sempre la stessa persona che aveva sottoscritto il *Manifiesto del Teatro de Agitación Social*, in risposta a chi era rimasto deluso dallo scarso spessore sociale del suo teatro successivo, aspettandosi più impeto rivoluzionario, più anticonformismo. Ai perplessi il drammaturgo chiedeva di pazientare, perché solo una minima parte della sua produzione approdava sulla scena. In queste affermazioni Buero Vallejo aveva ravvisato la *posibilitación* nelle opere allestite da Sastre – contrariamente a quanto egli affermava nei suoi contributi teorici –, di contro all'Impossibilismo più rigoroso dei drammi non rappresentati. Se così non fosse stato, insisteva Buero Vallejo, egli avrebbe rivendicato la forza del suo teatro rappresentato e non si sarebbe difeso adducendo la maggiore carica contundente delle opere non allestite.

Così, *La mordaza*, al di là del messaggio più immediatamente percepibile, si riferisce a situazioni sociali ben precise ma strategicamente adombrate in un'opera che Sastre stesso aveva definito *cripto-drama*, aggiungendo di non essere interessato a questo genere di teatro e ammettendo quindi di essersi discostato dalla denuncia dura e aperta, come il testo dimostra...

Non si tratta di formulare un giudizio di valore sulla produzione sastriana, ma di rilevarne – continuava Buero Vallejo – la contraddittorietà rispetto agli stessi presupposti teorici dell'Impossibilismo, perché in ultima analisi almeno parte dell'opera di Sastre finisce per *posibilitar* il teatro *imposible*. Come avviene nell'opera recensita.

Ecco, pur limitandosi a brevi accenni alla riflessione teorica sulla drammaturgia di quegli anni, alla contrapposizione tra i due grandi protagonisti della rinascita del teatro spagnolo contemporaneo e alle esternazioni apparse sulle riviste specializzate, è facile capire l'importanza de *La mordaza* come chiave di lettura della produzione sastriana, della polemica su Possibilismo e Impossibilismo e di ciò che approda sulla scena in un'epoca cruciale.

Lo studio introduttivo inquadra la figura dell'autore nel panorama drammaturgico in cui egli svolge la sua attività, di cui si ripercorre la traiettoria e il ruolo centrale, sottolineandone il prezioso contributo di efficace innovatore. Poi, dal contesto della drammaturgia degli anni '50, in cui Sastre muove passi significativi come autore, teorico, fondatore di gruppi e sottoscrittore di manifesti, si passa al decennio successivo, che vede evolversi il profilo sastriano attraverso il concetto di 'tragedia complessa', fino all'ispessirsi ulteriore della componente rivoluzionaria – filo rosso dell'intera drammaturgia di Sastre – negli anni '70, sia a livello di opere scritte, pubblicate e quando possibile allestite che di militanza politica.

Nel corso degli anni, però, la difficoltà di vedersi rappresentato e di trovare interlocutori partecipi ha segnato in modo profondo l'attività del drammaturgo, sebbene non siano certo mancati i segnali positivi, come il conferimento del "Premio Nacional de Teatro" nel 1985 e il "Premio Nacional de Literatura" per la sezione Letteratura Drammatica nel 1993, la pubblicazione dell'intero *corpus* della sua opera nella collana "Biblioteca Alfonso Sastre" per i tipi della Editorial Hiru sotto la direzione di Eva Forest - moglie dell'autore -. Seguono poi altri riconoscimenti, sia in Spagna sia all'estero, ad esempio in Italia, dove la produzione di Sastre viene rappresentata nel corso degli an-

ni '90 e all'inizio del nuovo millennio, poi la pubblicazione di nuove riflessioni teoriche e saggi critici (dal 2000 al 2008) e *piezas* ancora inedite datate 2008 e 2009.

La mordaza, però, resta tra le opere centrali dell'intera produzione sastriana, proprio perché offre la metafora trasparente della Spagna del tempo, trascesa in un messaggio in fin dei conti atemporale, universale: la figura dispotica del protagonista, il capofamiglia Isaías Krappo incarna il potere oppressivo e tirannico, che l'uomo impone all'intera famiglia. Ex-combattente durante un non meglio precisato conflitto, viene cercato da un uomo che intende vendicarsi di lui ma che finisce per essere ucciso, sotto gli occhi della nuora del protagonista, testimone involontaria, costretta all'omertà dalle pressioni del suocero, così come accade agli altri membri della famiglia. La situazione arriva al culmine quando la nuora si rifiuta di subire oltre il condizionamento del suocero, parla, lo denuncia, ne provoca l'arresto (e la fine del suo strapotere brutale sulla famiglia) e indirettamente la morte, non rappresentata ma narrata dal figlio Juan.

Sastre stesso a proposito dell'opera aveva affermato: «Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: "vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento". No lo conseguí. La obra fue autorizada sin ningún problema y tranquilamente vista como un 'drama rural'» (cfr. A. Sastre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, vol. I, p. 283).

Oltre a ciò, alcuni tratti mostrano una certa prossimità tra le figure del caporale Goban, protagonista di *Escuadra hacia la muerte*, e il capofamiglia dispotico protagonista de *La mordaza*: stessa coercizione violenta del prossimo (ora portata alle estreme conseguenze, con l'omicidio), stessa volontà di condizionarne pesantemente la condotta e di conculcarne la libertà personale, annientando ogni forma di diritto e possibilità di libera espressione. Entrambe sono figure-simbolo, come avrebbe detto Buero Vallejo sono la *posibilitación* del teatro *imposible* e dei suoi temi scottanti nel contesto socio-politico degli anni della dittatura. Rispetto al primo *estreno* sastriano, però, *La mordaza* presenta alcuni interessanti elementi di novità, come la creazione di una figura negativamente carismatica, ologramma di ogni possibile dittatore, che rende ancora più significativa la ribellione che porta al suo abbattimento. Nell'opera si profila una volontà di denuncia più mirata, pur nella sua dimensione di adombramento della realtà contingente: la figura di un padre-padrone, un 'dittatore' più 'preciso' e meglio delineato rispetto al più 'generico' oppressore incarnato dal caporale Goban, da contrastare e sconfiggere, come accadrà nell'epilogo della *pieza*; il superamento simbolico della dimensione individuale, domestica e locale, per proiettarsi nella dimensione atemporale del messaggio che va oltre il 'qui e ora' con la sua vigenza durevole, rivendicazione incontenibile di libertà e rispetto della dignità della persona, sempre e ovunque. D'altra parte, la volontaria e ancora una volta simbolica indeterminatezza del luogo, del momento storico in cui si svolge la vicenda – così come indistinto resta il conflitto che ha visto coinvolti il protagonista e il commissario –, demarcano il potenziale universalismo del tema trattato.

La violenza cui opporsi resta sempre un motivo costante, la metafora più efficace per rappresentare un potere oppressivo; perché Isaías è di fatto una sintesi violenta: stupra e uccide durante la guerra e non esita a uccidere neppure per liquidare l'uomo che è venuto a cercarlo anni dopo per vendicarsi. Una violenza che si irradia nei gesti quotidiani, nel linguaggio e da violenza fisica diventa violenza anche verbale, clima di diffusa violenza in famiglia. Se in *Escuadra hacia la muerte*, però, la riflessione si imperniava sull'azione collettiva e sulle reazioni soggettive che invece ne conseguono, adesso ne *La mordaza* Sastre mette a fuoco un personaggio – Luisa, la nuora – che è

solo di fronte alla sua scelta, alla necessità, all'obbligo morale di prendere posizione anche di fronte all'omertà, alla connivenza, alla complicità imposta con quella stessa violenza contro cui il singolo può e deve trovare il coraggio di ribellarsi, per iniziare a sgretolare quel muro incrollabile solo in apparenza, per sensibilizzare le coscienze, mostrare e dimostrare all'altro che il cambiamento è possibile e ogni singolo ha il dovere etico e sociale di attivarlo, insieme, in una prospettiva di opposizione condivisa.

La circolazione dell'opera drammaturgica di Sastre, come di molti altri, è stata condizionata dalla censura durante la dittatura e penalizzata da un certo disinteresse da parte dei circuiti teatrali ufficiali nella fase post-franchista: proseguire nell'operazione di *rescate* della sua produzione è irrinunciabile, proprio come contribuisce a fare il volume presentato, se si vuole fruire e capire sino in fondo il ruolo centrale di questo indiscusso protagonista della scena spagnola contemporanea.

Veronica Orazi

* * *

JOSÉ C. MOYA (EDITED BY), *The Oxford Handbook of Latin American History*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 526.

Gli studi storici sull'America Latina come spazio culturale e di pensiero integrato sono senza dubbio il prodotto della ricerca storica anglosassone, più che di quella autoctona. Quest'ultima ha elaborato, certamente, preziose sintesi di impianto cronologico ed approfondimenti tematici, limitando la propria visuale, tuttavia, all'ambito regionale o 'nazionale'. Il volume curato da José Moya segue, aggiornandolo, un paradigma che sin dagli anni '80 – quando si è prodotta la prima fioritura di studi, largamente incentivata dal parallelo boom letterario – ha contribuito sensibilmente a modificare la secolare percezione dell'emisfero occidentale latino quale contenitore passivo di idee e fenomeni maturati in Europa, soggetto distaccato dal resto dell'Emisfero occidentale o, peggio ancora, parte di esso in costante 'ritardo' rispetto all'Europa ed al Nord America anglosassone.

Scopo principale dell'opera è senza dubbio la disamina dello stato della ricerca sui temi e problemi più sensibili e dibattuti negli studi scientifici più recenti, il che presuppone la definizione – concisa e lineare sin dall'Introduzione del curatore – di un aggiornato strumentario metodologico e la conseguente acquisizione di una terminologia adeguata.

Non è un caso che José Moya scelga di sottolineare, nell'incipit del suo intervento introduttivo, i limiti del termine "America Latina" – "an inaccurate but convenient label for books and maps", insomma una "artificial and arbitrary invention" – e di introdurre una più articolata e corretta suddivisione dell'intero continente americano in tre "geographical/ethnohistorical regions". La prima di esse corrisponde alla cordigliera andina, luogo della più alta concentrazione delle popolazioni amerinde, la "Indo- or mestizo America"; la seconda comprende le regioni costiere tropicali o più vicine ai tropici (incluso il meridione orientale degli odierni Stati Uniti), e le isole caraibiche, molto meno popolate dell'interno in era precolombiana e segnate storicamente dallo sterminio dei nativi e dalla massiccia 'importazione' di schiavi africani (*Afro-America*). La terza, divisa tra il Nord ed il Sud delle Americhe, e corrispondente alle zone temperate – tanto marginale economicamente nei primi secoli della colonizzazione, quanto egemone oggi, anche sotto il profilo culturale –, ricomprende le mete privilegiate dei flussi migratori di massa europei (*European America*).

Profondamente integrata nello spazio economico e politico occidentale, l'Iberoamerica, senza dubbio una colonia, si distingue tuttavia dagli altri 'mondi coloniali' per

gli effetti pervasivi della penetrazione culturale europea – che si estrinseca, ad esempio, nella preponderanza schiacciante di ispanofoni e lusofoni sul piano linguistico e dei cattolici su quello religioso (L. Johnson e S. Socolow, *Colonial Spanish South America*) – tale da modificare profondamente anche il territorio oltre che, naturalmente, le attività produttive e da renderla capace di ‘importare’ idee e costumi, ma anche di precorrere fenomeni cruciali e di lunga durata che hanno interessato il vecchio continente: la lotta per l’indipendenza nazionale (J. Adelman, *Independence in Latin America*; F. Mallon, *Indigenous Peoples and Nation-States in Spanish America*), la lotta politica di genere, il liberalismo come movimento di massa, la creazione del *welfare state* (D. Armus e Pamela Voekel, *Disease, Medicine, and Health*), l’inurbamento di aliquote sempre più consistenti della popolazione.

Nell’economia di una trattazione per temi, numerosi sono i contributi incentrati sulla storiografia recente e sulle prospettive della ricerca: K. Terraciano e L. Sousa, *Historiography of New Spain*; S. Schwartz, *The Historiography of Early Modern Brazil*; E. van Young, *Rural History*; J. Brennan, *Latin American Labor History*; N. Milanich, *The Historiography of Latin American Families*; J. Coatsworth e W. Summerhill, *The New Economic History of Latin America: Evolution and Recent Contributions*; R. Román e P. Voekel, *Popular Religion in Latin American Historiography*.

Attraverso di essi, il volume curato da Moya, senza rinunciare a rendere conto dell’imponente complessità della disciplina, riesce tuttavia a definire con chiarezza questioni dibattute e nodi ancora irrisolti e attuali (quali i riflessi della schiavitù e della rigida gerarchizzazione etnico-sociale, fenomeni tipici dell’epoca coloniale o da essa ereditati, sulle società ibero-americane contemporanee), offrendo spunti di riflessione, oltre che di ricerca, ampiamente fruibili anche dal grande pubblico dei non addetti ai lavori.

Michele Rabà

JOSÉ CARLOS ROVIRA Y EVA VALERO JUAN (EDS.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 526.

Il volume ora curato da José Carlos Rovira e da Eva Valero Juan conferma quanto dico a proposito del libro collettaneo curato da Trinidad Barrera circa la solidità scientifica e l’intensa attività dell’ispanoamericanismo spagnolo, del quale proprio il Rovira è uno dei più qualificati esponenti, dalla sua cattedra dell’Università di Alicante.

Imponente e fondamentale è, infatti, il volume *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, che riunisce ben trentacinque saggi di autori diversi, oltre a una sostanziosa introduzione – che presenta anche una originalissima interpretazione di *Clarivigilia primaveral* di Asturias, quale esempio di ricupero moderno del mito –, il tutto frutto del Congresso omaggio a José Maria Arguedas nel centenario della nascita, tenutosi all’Università alicantina dal 21 al 23 novembre del 2011. Proprio da questo Congresso è scaturito anche il diciassettesimo numero di *América sin nombre*, del 2012, specificamente dedicato ad Arguedas.

Il merito di entrambe le pubblicazioni va riconosciuto all’impegno di ricerca concretatosi nel progetto scientifico relativo a *La formación de la tradición hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales*, diretto dal professor Rovira, coadiuvato da una prestigiosa *équipe* dell’Università di Alicante, della

quale fa parte la Valero Juan, direttrice ora anche del *Centro Mario Benedetti* della citata Università.

Dar conto dettagliato di tutti i saggi presenti nel volume esula dal mio proposito, soprattutto per il numero di essi. Il volume è in sé una fonte straordinaria di suggestioni, ma mi limiterò a presentare la struttura della pubblicazione, per richiamare l'attenzione degli studiosi, non solo del "curioso lector", che pure avrebbe abbondante modo di soddisfarsi.

Tre grandi settori raggruppano i numerosi interventi. Il primo riunisce gli studi dedicati ai miti preispanici nel periodo della Colonia, iniziando dalla funzione del mito in alcune cronache della conquista del Perù, in particolare i *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso (M. Sozzi), passando poi alla *Crónica de la Nueva España* di Cervantes de Salazar (V. M. Sánchez Amat), ai miti di varie popolazioni indigene, tayronas, chibchas, visti nelle loro analogie con quelli europei e asiatici (M. Serna), al "legado" mitico preispanico nella letteratura di evangelizzazione (M. Ruiz Bañuls), al conflitto tra divinità per lo spazio sacro (L. Rivera Domínguez), ai miti sulle donne nell'America della Colonia (M. Langa Pizarro), alla mitizzazione del passato messicano in Eguirar y Eguren (C. Comes Peña). Una messe di grande rilevanza, come si vede, che costituisce un efficace ampliamento delle conoscenze in un ambito ancora non del tutto esplorato.

Ai miti preispanici nella letteratura latinoamericana contemporanea è dedicata la parte preponderante dei saggi del volume: otto per Messico e Guatemala, altri otto per il Perù e l'Ecuador, mentre ad altri paesi sono rivolti sei studi. Il primo gruppo inizia con la trattazione di poeti quali Asturias e Cardenal (Stefano Tedeschi); seguono: uno studio sulla poesia di Ak'bal (A. Astvaldsson), la trattazione dell'origine del *Kukulkán* (S. Choin), la presenza di Venere o Xurávet in *El canto de la grilla*, di Ramón Rubín (E. Calero del Mar), della "hierofanía y el símbolo" in *Los días enmascarados*, di Carlos Fuentes (W. Gacinska), del "malinchismo posmoderno" nel *Diablo Guardián* di Xavier Velasco (M. Caballero), della Llorona come rinnovamento o morte (T. González Zavala), e infine dei *c'angadbos*, "pietre speciali e sacre", della tradizione indigena "hñahñu", nella letteratura regionale della valle messicana Mezquital (V. Kugel).

Circa il Perù e il Messico i saggi si rivolgono ugualmente a una molteplicità di temi, partendo dallo studio della mitologia peruviana nel Romanticismo (E. Valero), proseguendo con il mito dei "fratelli Ayar", dalle cronache indie ai racconti incaici di Valdelomar (M. E. Martínez-Acacio Alonso), cui seguono lo studio della cosmovisione incaica nei racconti di Ventura García Calderón (B. Flhol), il ruolo dell'indigeno e del paesaggio nell'avanguardia peruviana (M. Ortiz Canseco), il rilevamento della presenza dei miti andini in *El pez de oro* di Gamaliel Churata (H. Uzandizaga), seguito dall'esame della "politica della paura" nel citato libro (M. Hernando Marsal), dallo studio circa la cultura quechua in *Boletín y elegía de las mitas*, di César Dávila Andrade (D. E. Chazarreta), e infine di come arrivò Medea nelle Ande (H. Gómez Navarro).

Ad altri paesi sono dedicati, come detto, altri sei saggi: il rilievo delle presenze mitiche nella letteratura cilena (C. Bolognese), l'esame di *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, di Marcio Veloz Maggiolo (FR. Bustamante Escalona), la morte "viva", mito e violenza nell'America Latina (B. Elías García), l'esame di *Pedro Blanco, el negrero*, di Lino Novás Calvo, a proposito di superstizione e religiosità nella "factoría, el barco negrero y el ingenio" (J. Gómez de Tejada), l'analisi della presenza di Shumpall, "dueño o señor de las aguas", nella poesia mapuche (I. M. Lozano Olivas), infine di "Las Ménades" in *Final del juego*, di Cortázar, tra mito classico e pulsione ancestrale (R. Serra Salvat).

Il terzo gruppo di saggi riuniti in “Varia” presenta altri sei interventi, a partire da quello sulle configurazioni eterogenee dei miti preispanici nella narrativa neoindigenista (Carmen Alemany Bay), al quale seguono: l’esame delle *Maravillas americanas*, della Baronessa di Wilson, tra leggenda e mito (B. Ferrús Antón), quello della strategia narrativa di prossimità dello scontro tra due mondi, ricorso al “narrador excluido” (M. Kazmierczak), de *La novela del Indio Tupinamba*, di Eugenio Granell, distruzione e ricostruzione del discorso storico ispano (J. Lameiro Tenreiro), l’individuazione della figura dell’indigeno nella letteratura dell’Indipendenza e la costruzione nazionale (R. Mataix), concludendo con i miti preispanici “en viñetas”, un avvicinamento dalla didattica alla letteratura (J. Rovira Collado).

Conclude il volume una utilissima informazione circa gli autori dei diversi saggi e la loro attività.

Come si vede, un volume fondamentale, il cui merito va non solo agli autori dei vari interventi, ma ai curatori del libro che tali interventi raccolgono.

Giuseppe Bellini

TRINIDAD BARRERA (ED.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*, Bern, P. Lang, 2013, pp. 323.

Il volume collettaneo curato da Trinidad Barrera, cattedratica dell’Università di Siviglia, rappresenta un ulteriore prezioso apporto dell’ispanoamericanismo spagnolo alla conoscenza della letteratura della Colonia, qui specificamente della Nueva España, quasi alla vigilia dell’indipendenza. Con il testo di González Boixo, *Letras virreinales de los siglos XVI y XVII*, l’edizione delle poesie di Caviedes da parte della stessa Barrera, lo studio del satirico peruviano da parte di Antonio Lorente, il presente volume conferma, se mai ve ne fosse bisogno, l’elevata categoria scientifica dell’ispanoamericanismo spagnolo, che così fondamentali frutti ha dato nel tempo al nostro settore di studi, alcuni dei quali ho avuto il privilegio di pubblicare nelle collane da me dirette.

I saggi presenti nel volume curato dalla Barrera si rivolgono a documenti di recente scoperta, oppure ad aspetti poco approfonditi della produzione letteraria novoispana. Per il primo aspetto è il caso della narrazione *La heroína mexicana*, breve romanzo o narrazione, allegoria del Messico prossimo all’indipendenza, cui dedica la sua attenzione la stessa Barrera. Per i successivi valgono gli studi di Pascual Buxó sulla *Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla...*, difesa del teatro; quello di José Carlos Rovira dedicato all’opera di Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*, in rapporto con una complessa iconografia; di María Isabel Terán Elizondo a proposito del *Sueño de sueños*, di José Mariano Acosta, rispondente alla preoccupazione di carattere religioso, anche attraverso il ricorso alla satira. Testi tutti sui quali il discorso è proficuo di risultati inediti. Il gruppo di interventi è riunito dalla curatrice all’insegna di “Fantasías jocosas y alegóricas a fines del período novohispano”.

Appartengono al successivo settore “Juegos ficcionales. Entre lo pastoril y lo religioso”, tre studi che affrontano autonomamente *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, di Bernardo de Balbuena, autore celebre soprattutto per la *Grandeza Mexicana*: Gema Areta rivolge la sua attenzione alla “novela pastoril” del Balbuena come macchina d’artifici e affermazione di una coscienza creola in opposizione al sistema imperiale, mentre Eduardo Hopkins svolge il tema dell’acqua nel testo, sottolineando i riferimen-

ti autobiografici dell'autore; da parte sua José Antonio Mazzotti, rifacendosi alla descrizione di una sorta di submundo della città di México sottolinea il risultato di un paesaggio globale, dall'*urbe* alla selva e viceversa, che accomuna il *Siglo de Oro* e la *Grandeza mexicana*.

Ben quattro autori intervengono, poi, nell'esame di singoli aspetti de *Los sirgueros de la Virgen*, di Francisco Bramón: Beatriz Aracil, con grande competenza, sviluppa il passaggio dal tema pastorale alla relazione dei festeggiamenti nello scritto del Bramón, egolatrico personaggio, sul tema del dogma dell'Immacolata concezione di Maria, che interpreta quale relazione di un fatto teatrale; Beatriz Barrera Parrilla tratta del medesimo testo come festa barocca, sottolineandone lo spazio ameno; Giulia De Sarlo sottolinea dell'opera l'americanità; infine Jaime Martínez tratta della permanenza e della decadenza del romanzo pastorale in America attraverso un documentato esame del romanzo bramoniano.

Due sono gli studi dedicati a *El Pastor de Nochebuena* di Juan de Palafox, vescovo poi viceré del Messico: mentre Ana Sánchez de Acevedo si occupa di rilevare la presenza della tradizione allegorica nel testo, Miguel Zugasti ne sottolinea la natura di trattato di ascetica, come del resto recita il titolo completo dell'opera, *El Pastor de Nochebuena. Práctica breve de las virtudes, conocimiento fácil de los vicios*, e qualifica l'opera "libro que se inserta en un alto nivel imaginativo y de genuina creación literaria sin precedentes en el obispo angelopolitano".

Un ultimo settore, "De la fantasía a la realidad", presenta un acuto saggio di Antonio Lorente Medina dedicato a *Los infortunios de Alonso Ramírez*, di Carlos de Sigüenza y Góngora, secondo le ultime scoperte, un personaggio partecipe dei valori della società novoispana.

Giuseppe Bellini

Latin American Theatre Review, 46/1, 2012, pp. 223.

Il numero autunnale della *Latin American Review*, dedicata dal Centro di Studi Latinoamericani dell'Università del Kansas alla produzione teatrale dell'America ispanofona e lusitanofona, è un omaggio a George Woodyard, per le cure del neodirettore, Stuart Day, insieme a Jorge Dubatti e Beatriz Rizk. La pubblicazione, come richiamato dalla curatrice nelle pagine introduttive, è il proseguimento ideale della sessione dedicata a Woodyard, «Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas», all'interno del *XXVI Festival internacional de teatro* svoltosi a Miami nel luglio del 2011.

Degli interventi presentati in Florida è qui presentata una selezione, oltre ad un'opera inedita del cileno Marco Antonio de la Parra, *Las primas*, introdotta da Nieves Olcoz. Al Cile sono pure dedicati i saggi: «Poética del encierro en una sociedad re-democratizada: nuevas miradas sobre viejas heridas» di María Soledad Lagos e «Isidora Aguirre y la renovación del teatro de tema histórico en Chile», di Osvaldo Obregón. Beatriz Rizk privilegia per il suo saggio un autore statunitense di ascendenza ispano-cubana: «Jose Yglesias: el cronista / dramaturgo de Ybor City (Tampa)», mentre al cubano Abel González Melo dedica uno studio, «Chamacos en el sur global», Lilian Manzor. Di ambito messicano sono invece i contributi di Enrique Mijares, «La violencia en

la dramaturgia femenina de la frontera norte de México», e di Kirsten Nigro, «Algunas meditaciones sobre la representación de la violencia contra las mujeres: el caso de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez». Chiudono il numero e l'excursus geografico due contributi volti all'area rioplatense: «Para no olvidar: teatro y guerra sucia en Argentina y Perú», di Laurietz Seda, e «La crisis del teatrista «ilustrado» en la escena argentina contemporánea», di Jorge Dubatti.

A corollario del volume è un profilo poliedrico del fondatore della rivista. La consorte, Eleanor Woodyard, ripercorre brevemente il vorticoso ma felice cinquantennio di matrimonio con lo studioso in «George and Me – Fifty Years of a Wonderful Life», mentre un ritratto più istituzionale è quello offerto da colleghi ed amici. Introduce Dubatti con «George Woodyard, Maestro: Seven Testimonies», seguito da Adam Versényi, «George's Helping Hands», Jorge Huerta, «George Woodyard, ¡PRESENTE!», Jacqueline Bixler, «Lessons for a Lifetime», Jean Graham-Jones, «Remembering George», Kirsten Nigro, «A Few Words about George», Beatriz Rizk, «...And, Above All, Friendship: Thanks, George!» e, per finire, Stuart Day con «George Woodyard and «Kansas International».

Chiudono il numero una rassegna di Courtney Elkin Mohler, sull'innovativo allestimento statunitense di *Giulietta e Romeo*, ad opera di Laird Williamson, e sette recensioni sul teatro argentino, messicano, guatemalteco e ispanoamericano in generale.

Patrizia Spinato Bruschi

EMANUELA JOSSA, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 355.

Il presente volume di Emanuela Jossa, ricercatrice di Letteratura ispanoamericana presso l'università della Calabria, rappresenta un affascinante itinerario nel mondo 'animale' «che rimanda all'identità dell'uomo e alla sua posizione nel mondo» (p.11). Attraverso le diverse tappe, proposte dall'analisi della letteratura ispanoamericana, il lettore è introdotto in mondi e in realtà molteplici, inseguendo animali reali e fantastici, domestici o selvatici, antropomorfi o umanizzati, che si impongono per la loro forza narrativa. Tale microcosmo, strettamente vincolato alla natura da cui trae origine e forza vitale, posto dalla tradizione in una situazione di alterità, fornisce il pretesto per riconsiderare il concetto di 'differenza'. D'altra parte, nell'attuale società postmoderna, in cui ogni cosa ed essere sono decentrati per la perdita di punti di riferimento, esaltare la 'diversità' diviene una necessità assoluta. Ne sono consapevoli gli attuali scrittori che, nel considerare tutto ciò che sta 'al margine', siano essi uomini/donne, o animali, ripensano alla culture precolombiane e alla spiritualità orientale, ponendosi in una situazione di 'apertura', mentre evidente è il loro atteggiamento critico nei confronti della tradizione occidentale.

La studiosa, pertanto, focalizza la sua ampia ed approfondita analisi su tre aspetti particolari, suddividendo il volume precisamente in tre parti. *La Parte I. Pensare l'animale*, ripartita in due capitoli, denominati rispettivamente *L'occidente* e *Le culture native americane* è un'accurata disamina sulle contraddittorie concezioni che stanno alla base del rapporto uomo-animale. Mentre la tradizione occidentale – in cui prevalgono le componenti ebraica, greca, romana, cristiana –, lo percepisce nella variante conflittuale ed antitetica, per le culture precolombiane – maya, náhuatl, mochica, inca, guaraní, mapuche – esso è innanzitutto «un discorso sulla prossimità» (p.11). Non può essere al-

trimenti, in quanto gli animali sono considerati parte integrante della realtà quotidiana e cosmica a tal punto che il loro valore simbolico si fonde e si confonde con la forza vitale delle origini. Alla situazione di dominio, esercitata dall'uomo occidentale, si contrappone, pertanto, un criterio variabile di vicinanza nella diversità, ben visibile dagli esempi presi a campione all'interno della storia letteraria ispanoamericana.

Nella Parte II, *Accanto agli animali gli scrittori*, vengono trattati i seguenti argomenti: *L'ineludibile frontiera del linguaggio*. Leopoldo Lugones; *La comunità biotica di Horacio Quiroga*; *Dall'individuo alla specie*. Jorge Luis Borges; *Ipotesi per un incontro*. Julio Cortázar; *L'assenso alla vita*. Francisco Coloane. Si tratta di cinque scrittori che, tramite strategie narrative diverse, affrontano la presenza dell'animale in maniera più o meno diretta e vicina, essenziale e continuativa. Alcuni animali, spronati da un amore profondo nei confronti del padrone, compiono azioni davvero eroiche come lo scimpanzé che – in disubbidienza all'ancestrale rifiuto della parola messo in atto per non essere accecati dal potere come gli umani – finisce per parlare o come i cani che, per non lasciare solo il padrone, diretti inconsapevolmente verso la morte, accettano un destino di sofferenza e di fame. Altri, invece, come il cavallo impavido, si assoggettano all'uomo rinunciando alla libertà, esclusivamente per ragioni utilitaristiche, altri ancora vivono un rapporto quasi di simbiosi come l'anaconda, unita all'uomo dalla comune appartenenza al ciclo vita-morte. Ulteriori esempi sono forniti da animali, quali il bisonne, il lupo, il leone, la tigre, che, una volta percepiti nella loro individualità, rimandano alla sostanza primordiale per entrare nel nucleo stesso dell'origine e svelarne il mistero, o per restituire la fiducia nell'essere. Non solo; a volte l'alterità animale è talmente sfuggente e lontana da essere confinata nello spazio del fantastico, altre volte ancora è percepita nella sua totale fisicità che, nell'offrirsi involontariamente alla vista e all'udito, aiuta l'uomo ad affrontare le avversità della vita, infondendogli fiducia e speranza.

La Parte III. *Di fronte agli animali: percorsi tematici*, racchiude sei capitoli: *Bestiari novecenteschi*, *Sovraesposti nello zoo*, *Fatti per l'uomo: caccia, pesca e allevamento*, *Visti da lontano*, *Visti da vicino*, *Bestiari del terzo millennio*. Nell'analizzare le diversi tematiche, attraverso riferimenti soggettivi, la studiosa propone ulteriori approcci letterari che rimandano volutamente a autori più o meno noti, ma ugualmente fondamentali allo sviluppo del discorso. La conclusione apre alla speranza: se il XX secolo si caratterizza per l'appropriazione e per la riduzione degli animali affiancata dalla minaccia di estinzione dovuta a politiche irresponsabili dell'uomo, la prima decade degli anni duemila, ripercorre tale sentiero con una rinnovata «consapevolezza della responsabilità dell'uomo rispetto al destino del pianeta» (p.310).

Senza pretese di completezza, ma attraverso molteplici esempi, adeguati ed opportuni, Jossa indica una possibile lettura, percorrendo un itinerario critico, indubbiamente interessante e non privo di originalità. Il suo intento iniziale di verificare l'esistenza di scrittori consapevoli della 'diversità' del rapporto uomo –animale, o della «questione animale in termini non necessariamente tassonomici» (p.12), è ampiamente appagato. Nello spazio letterario è avvenuto, davvero, l'auspicato incontro con l'altro da sé, capace di comunicare, sia pure attraverso un proprio linguaggio emotivo.

La ricca bibliografia riportata alla fine del volume, l'indice dei nomi e quello degli animali, costituiscono, inoltre, un valido supporto anche per coloro i quali intendono approfondire uno o più aspetti, o semplicemente 'entrare' nelle opere che descrivono un mondo particolarmente amato dalla studiosa, come si può leggere tra le righe della sua esegesi.

Silvana Serafin

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO, *Letras virreinales de los siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 548.

Il volume di saggi dedicato dal professor González Boixo, noto ispanoamericano della Università di León, rappresenta un apporto di particolare rilievo agli studi del settore per i secoli XVI e XVII, con molte novità che valgono a sanare zone solitamente rimaste in ombra della produzione storica e letteraria dell'epoca. Il volume si compone di due parti, la prima dedicata alla cronaca delle Indie, la seconda alla ricezione del Barocco in America e ad opere o momenti significativi di tale ricezione.

Nella trattazione della cronaca delle Indie il discorso prende le mosse da Cristoforo Colombo, dal suo *Diario di bordo*, trasmessoci dal Las Casas, e il problema è distinguere tra realtà e invenzione. Non v'è dubbio, come afferma in sostanza lo studioso, che lo Scopritore vide nell'America attinta ciò che desiderava vedere, convinto dalle sue letture, dalle relazioni intorno al mondo asiatico, in primo luogo il *Milione* del Polo, ma che, nel concreto, rappresentò una colossale invenzione, così che, anche per quanto attiene al ruolo messianico assunto dal Genovese, tutti hanno ragione, chi lo nega e chi lo afferma, come, del resto, lui stesso lascia intendere. Scrive il González Boixo che domina la "ficción", ma che Colombo non ebbe intenzione di scrivere una "ficción", bensì "es el lector quien ve como *ficción* lo que para el autor no deja de ser *real*".

Il tema colombiano ritorna anche nel saggio successivo dedicato ai cronisti e al loro concetto di *meraviglioso*, dove la fantasia si esercita ampiamente sulla realtà americana. Qui interessa il tema delle aspettative dei cronisti circa le favolose ricchezze del Mondo Nuovo, contagiati dall'euforia dei conquistatori, pur se talvolta critici e preoccupati per le conseguenze sulla morale e la vita della società; in altri casi delusi per i fallimenti non solo nella ricerca aurifera, ma nel meraviglioso, che si estendeva a una molteplicità di ambiti: dalla natura alle forme umane, incluso il raro e il deforme, influenzati dalla precedente letteratura volta a terre asiatiche. Da qui i temi degli antropofagi, delle amazzoni, e ancora una lunga serie che il González Boixo illustra.

Interessante è pure il saggio dedicato alla "territorialità" del Nuovo Mondo, tra leggende e invenzioni, ricerca e fantasia: mitica Atlantide o isole, Esperidi e altre, come quella delle Sette città, in una successione vertiginosa. Ma lo studioso conclude che per i cronisti l'Atlantico non era ormai più un luogo mitico e le loro storie iniziavano dall'esistenza concreta delle isole e delle coste continentali, punto di partenza per l'esplorazione interna del continente: "El Océano era ya solamente un lugar de tránsito, la verdadera historia se iniciaba cuando se llegaba a puerto".

L'ultimo saggio della parte prima del libro tratta il tema della definizione della cronaca indianista, partendo dalla nomina di Oviedo all'incarico ufficiale di *Cronista de las Indias*. Nel suo discorso lo studioso denuncia la diversità d'atteggiamento e d'interesse tra lo storico e il critico letterario nei confronti dei testi storiografici indianisti, poiché il letterato trasforma in letterarie opere che tali non sono. Ma appare logico che il letterato veda nelle cronache manifestazioni interessanti della fantasia, apprezzi il mistero, l'aura di meraviglia, leggendo di terre ignote, di genti non prima conosciute, di civiltà insospettate, di imprese epiche singolari che, in un modo o nell'altro, attestano il protagonismo dell'uomo nella nuova epoca, come era avvenuto nell'antica: nel bene e nel male sempre un eroe.

La seconda parte del volume di González Boixo si volge, come detto, a temi che attengono alla creazione letteraria, in alcuni casi poco trattati dalla critica. Egli si sofferma, nel primo saggio, sul preteso barocchismo come caratteristica della letteratura

ispanoamericana, ma in particolare sull'accesso del barocco e delle sue forme nell'America ispana, tra i secoli XVI e XVII.

Di particolare interesse è, poi, nel saggio successivo, l'esame dei *Sucesos de fray García Guerra*, commemorazione funebre dovuta all'autore del *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán, scritto di originalità propria, impostato sul ricorrente "avviso della morte" quale annullatrice delle grandezze umane. Le disavventure dell'arcivescovo, poi viceré del Messico, sono esemplari in tale senso, ma con il messaggio è sottolineata la novità della struttura: entrambi differenziano radicalmente lo scritto dalle consuete celebrazioni funebri per apporti personalissimi dell'autore al tema di radicale "desengaño" e pessimismo: non un panegirico funebre, ma un "resumen ideológico y testamento literario" di uno dei maggiori scrittori del Siglo de Oro, perduta anch'egli, forse, ogni speranza in terra americana.

Nel successivo saggio il González Boixo si addentra nella produzione romanzesca e narrativa messicana del secolo XVII, esaminando tre momenti di essa: il *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile*, di Balbuena, entro la tradizione del romanzo pastorale e l'influenza dell'*Arcadia* del Sannazaro, la tecnica dell'imitazione e il mito dell'età d'oro; *Los sirgueros de la Virgen*, di Francisco Bramón, recupero dell'*estatismo* sannazariano; *El Pastor de Nochebuena*, di Juan de Palafox y Mendoza, opera tra l'ascetico e il romanzo; gli *Infatunios de Alonso Ramírez*, scritto autobiografico, tra la cronaca e il romanzo. Opere tutte che presentano una "notable" qualità letteraria.

Acuto è anche l'esame, nel saggio successivo, dell'influenza gongorina in Juan de Espinosa Medrano, del quale il González Boixo esamina *l'Apologético en favor de Góngora*, illustrando la vasta fortuna del poeta spagnolo in America, affrontando poi il dramma *Amar su propia muerte*, ispirato alla *Bibbia*, del quale sottolinea il prevalente interesse dell'aspetto comico su quello drammatico, rilevando le influenze gongorine e calderoniane, concludendo con un esame pure della prosa barocca dell'ecuadoriano.

Chiude il volume lo studio dedicato al femminismo e all'intellettualità di Sor Juana, un esame approfondito della sua poesia di tema amoroso, che afferma avulsa da ogni legame reale con la vita della monaca, della quale sottolinea il carattere indomito, rivoluzionario nei confronti di una società tirannicamente maschilista. Quanto all'improvvisa rinuncia della suora agli studi, sul finire della sua vita, dopo la lettera di Sor Filotea, cui oppose la nota *Respuesta*, il González Boixo conviene con la Sabat Rivers, la quale affermava che una donna che tanto e così a lungo aveva lottato per difendere i suoi diritti non si sarebbe piegata se a ritirarsi non l'avesse inclinata un "convencimiento intimo". Giudizio da sempre condiviso.

Libro di grande rilievo, questo dello studioso leonese, dotto e ricco di riflessioni suggestive, al quale è proficuo ricorrere per conoscere momenti fondamentali del percorso letterario ispanoamericano dei secoli XVI e XVII.

Giuseppe Bellini

LORELEY EL JABER, *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora-Universidad Nacional de Rosario, 2012, 365 páginas.

El descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo supuso viajar, recorrer, peregrinar, caminar, navegar, acciones que encontraron su complemento en

otra: escribir. La publicación del libro *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas de Río de la Plata (Siglos XVI y XVII)* de Loreley El Jaber, Investigadora del CONICET y Docente de la Universidad de Buenos Aires, propone una lectura rigurosa de un fascinante corpus escrito durante el proceso de constitución de la historia cultural y literaria de América Latina y en particular del Río de la Plata. El sugestivo título proyecta un territorio que se construye en el imaginario como tierra de promisión pero que deviene en suelo maldecido y signado por la desgracia y las desilusiones.

El libro analiza en toda su complejidad e instancias tres obras que construyen, amplían y reescriben las miradas fundantes sobre el territorio rioplatense: Los *Comentarios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1555), el *Derrotero y viaje a España y las Indias* de Ulrico Schmidl (1567), y la *Argentina o Anales de las Provincias del Río de la Plata* de Ruy Díaz de Guzmán (1612). A los mencionados se incorporan escritos olvidados o desconocidos como la Carta de Luis de Ramírez (1528), la “Instrucción que Pedro de Mendoza dejó a Juan de Ayolas” (1537), la *Relación* de Domingo Martínez de Irala (1541), la probanza de méritos de Ruy Díaz de Guzmán (1605), la *Relación* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1545), la *Relación* de Pero Hernández (1545) y material documental referido a las expediciones.

La autora pone en diálogo estos textos pero no los recorre buscando continuidades generalizadoras si no que trabaja los matices e ilumina zonas menos frecuentadas por la crítica. Se detiene y teoriza la categoría de espacio en tanto práctica, posesión y discurso. Trabaja, desde el momento de descubrimiento el Río de la Plata, el proceso de representación del espacio geográfico atendiendo su trascendencia e impacto cultural, político e ideológico y las implicancias de la imposición del sistema colonial en suelo americano. Los sueños del oro, la ambición de riquezas y las congojas del desaliento se articulan en los textos que la autora recorre de modo inteligente y lúcido.

La investigadora examina en detalle los motivos y tópicos (los tradicionales y los nuevos) que atraviesan este corpus de crónicas sobre el Río de la Plata. El estudio destaca la manera en que el discurso cede espacio al “combate” como matriz productora de un campo semántico donde dialogan aspectos como la territorialidad, el ascenso personal, las posesiones, los guerreros, las hazañas y, por supuesto, los héroes. La investigadora analiza cada uno de estos tópicos, desarrollo que es uno de los mayores aciertos del libro.

Asimismo, introduce la categoría original de “discurso del padecimiento” para dar cuenta de la puesta en narración de la negatividad “que parte del espacio, ancla en el cuerpo y deriva en la percepción del sujeto que narra”. Esta categoría, superadora de la propuesta de Beatriz Pastor, expone el desamparo y un contexto que debilita los sueños promisorios. Las obras trabajadas reflejan la decepción ante el fracaso y la necesidad de continuar lo encomendado por la Corona, la ambición por alcanzar un objetivo fabuloso y el estado, muchas veces penoso, al que se ven reducidos cada uno de los cronistas.

La mirada fundante de Ulrico Schmidl abandona, progresivamente, el gesto de asombro ante lo nuevo y los parámetros estéticos europeos para ceder espacio narrativo a la frustración y el desengaño. Álvaro Núñez muestra la geografía del Río de la Plata pauta por la ambición, la codicia y el robo. En el siglo XVII, Ruy Díaz de Guzmán refiere, desde su condición de mestizo, un trayecto autobiográfico, que retoma las penurias padecidas por sus antecesores en la búsqueda incansable de riquezas. Lo malsano se expande en sus significaciones y El Jaber ejemplifica el modo en que los textos exhiben un territorio “dañoso” dominado por la carencia, el esfuerzo, la locura y el hambre. Los autores pretenden construir un relato legible, todos ellos buscan

distintos objetivos con sus respectivos textos, pero asimismo “todos pretenden alcanzar la legitimidad o legitimación particular”.

En todos los casos se exponen las complejas trayectorias de las escrituras para determinar el modo en que influyen en el proceso de representación mítica y utópica del Nuevo Mundo. Otro aspecto interesante que se analiza en el libro es la imagen, transmitida en los textos, con respecto al indígena. Problemática que se refleja en el vínculo con la mirada y posición política frente al proyecto imperial y que vincula a un aspecto interesante de los estudios coloniales: la relación entre Letra, Violencia y Poder.

El Jaber enriquece su libro con diferentes representaciones iconográficas y cartográficas. En primer término analiza, con acierto, la totalidad de los grabados que ilustran la edición del texto de Schmidl publicada por Levinus Hulsius en Nüremberg en 1599. El corpus de imágenes da cuenta del proceso de representación geográfica y etnográfica del nuevo territorio. Las ilustraciones que acompañan la escritura reponen lo novedoso y diverso para un lector europeo que imagina y recupera, desde la distancia, lo que otro cuerpo ha recorrido y observado. Del conjunto de relatos sobre el Río de la Plata que se revisan en el libro, el de Ruy Díaz de Guzmán es el único que incorpora material cartográfico. La autora examina el mapa trazado por el cronista mestizo como un instrumento de posesión territorial “impregnado de una fuerte visión imperialista”.

Es interesante destacar que se reponen las trayectorias vitales de los autores lo que evidencia un profuso recorrido bio – biobliográfico. La autora da cuenta, en el desarrollo de su estudio, de un apropiado y vasto marco teórico y de un profundo trabajo de exploración que implicó la consulta rigurosa de distintas ediciones de las obras analizadas así como la indagación filológica. Las citas textuales respetan la estructura y la ortografía originales de las obras consultadas.

Desolación, violencia, aridez, son los elementos que integran el proceso de construcción discursiva del Río de la Plata, del país malsano. El trabajo de Loreley El Jaber supone un valioso aporte al campo de los estudios coloniales, recupera escrituras complejas y fundantes que proyectan posturas ideológicas divergentes y reflejan un ejercicio de comprensión en y sobre el Nuevo Mundo. Sus elaboraciones conceptuales y conclusiones abren el diálogo hacia nuevas lecturas y recorridos teóricos dentro del área de la literatura colonial latinoamericana y en particular la rioplatense. La autora explicita en las primeras páginas el deseo de que su trabajo se transforme en espacio de reflexión crítico – literaria sobre las olvidadas crónicas del Río de la Plata, anhelo que *Un país malsano*, libro profundo y reflexivo, alcanza con creces.

María Jesús Benites

ANNA M. CERRELLA, *Malinche. L'aquila, il serpente e la farfalla*, Roma, Albatros, 2012, pp. 87.

La *Malinche*, una delle figure storiche e mitiche tra le più controverse, nel corso del tempo ha suscitato giudizi contraddittori: eroina o traditrice, donna fondamentale o passiva nella Conquista, è comunque considerata negativamente. Non a caso, come sottolinea Octavio Paz, nel capitolo “Los hijos de la Malinche” de *El laberinto de la soledad* (1950), tale controversia risponde al dualismo irrisolto dell'essere messicano,

frutto dell'unione tra spagnoli e aztechi, proprio 'grazie' a colei che per prima ha aperto la strada al meticciato. Accanto a questi "hijos" però, vi sono anche "las hijas de la Malinche", vale a dire una serie di scrittrici che hanno assegnato valenza positiva alla dualità. È il caso di Elena Garro con *La culpa es de los Tlaxcaltecas* (1964), di Rosario Castellanos con *Malinche* (1972), di Inés Arredondo con *Historia verdadera de una princesa* (1984), di Marisol Martín del Campo con *Amor y conquista: la novela de Malinalli, mal llamada la Malinche* (1999) e di Laura Esquivel con *Malinche* (2007).

Tra suddette opere s'inserisce il volume di Anna M. Cerrela, *Malinche. L'aquila, il serpente e la farfalla* in cui, a differenza dei testi citati, oscillanti tra la ricostruzione storica e la finzione letteraria, si privilegia lo stile narrativo per meglio comprendere l'immagine della donna. Attraverso un'analisi metodica compiuta sulla civiltà azteca e sulla storia della Conquista con strumenti concettuali nuovi –che poggiano sulla fenomenologia proposta da Husserl e da Conci–, Cerrela coglie il senso del pensiero mitico rituale degli Aztechi, liberandosi dalla struttura del pensiero eurocentrico. Sono mezzi che consentono di riscoprire, non solo la personalità di Malinche, inserita nella cultura, nella trama di simboli e di allegorie del suo popolo, ma anche di penetrare meglio la personalità di Montezuma e l'improvvisa fine della civiltà azteca. Di conseguenza, il discorso si allarga sulla vitalità dei movimenti che segnano il recente risveglio dei popoli latinoamericani.

Il volume si apre, pertanto, con la ricostruzione degli albori della spedizione di Hernán Cortés nella terra dei Maya e dell'incontro con Malinche; la risalita lungo le zone costiere e l'alleanza con i Totonaca; lo scontro nella zona centrale con i Tlaxcaltechi e la loro successiva unione con l'esercito ispano-totonaca; la battaglia contro i Toltechi e la marcia finale su Tenochtitlan. Il percorso è accompagnato dall'analisi degli elementi mitici che pervadono, per esempio, la fondazione della capitale Tenochtitlan da parte dei Mexica sul luogo in cui un'aquila ghermisce un serpente; il culto del dio Quetzalcoatl –simboleggiato proprio dal serpente–, protagonista del mito del Quinto Sole; il culto di Hochtiquetzal, la sorella del dio –rappresentata dalle farfalle– e dea della trasformazione; la complessa liturgia del rito che induce al contatto con il sacro.

Questi elementi chiariscono, secondo quanto segnala l'autrice, una serie di fattori: innanzitutto Cortés non poteva essere confuso, da Montezuma, con Quetzalcoatl e con la sua sacralità; è più probabile che il colloquio intercorso tra Malinche e Montezuma sia quello riportato dallo storico tlaxcalteco Diego Muñoz Camargo piuttosto che da Hernán Cortés e da Bernal Díaz del Castillo; infine, la nascita delle interpretazioni negative sulla Malinche è avvenuta dopo la Conquista sotto l'influenza del pensiero occidentale, determinato dalla morale cattolica e dalle concezioni etnocentriche e di genere.

Quest'analisi fenomenologica permette di cogliere i vissuti celati nel fondo dei segni culturali senza il pericolo che essi siano snaturati da elementi appartenenti a una cultura "altra", cioè a quella spagnola. Seguendo Husserl, Cerrela, *in primis*, attraverso la sospensione di ogni giudizio a priori, ha evitato contaminazioni e proiezioni. E forse è ciò che ha fatto lo stesso Martín Cortés, figlio di Malinche e di Hernán, primo meticcio latinoamericano, il quale, condotto in Spagna nei primi anni di vita, torna, appena quindicenne, in Yucatán con una spedizione che ha il compito di sedare una rivolta. Giunto sul luogo però, avverte il richiamo delle origini e vuole condividere le ragioni e le sorti dei nativi: catturato dagli Spagnoli, è impiccato insieme agli insorti. Questo "hijo de la Malinche", per riprendere il sintagma di Paz, rinuncia alla vita, pur di affrancarsi dalla cultura coloniale, di riappropriarsi delle proprie radici e di rivendicare il diritto di uomo e non di meticcio. In tal modo, la sua morte costituisce un esempio per ogni latinoamericano.

Ciò spiega, secondo Cerrella, al di là delle varie interpretazioni sulla scomparsa della civiltà azteca dopo la Conquista, la causa di una nuova presa di coscienza. Il loro annientamento è stato determinato dall'oppressione psicologica e dalla sospensione dei riti in grado di rigenerare la comunità. In tal modo, lontano dal significato attribuito all'esistenza dalle radici culturali, la popolazione si sente straniera nella propria terra. Soltanto grazie all'affiorare degli archetipi della memoria collettiva, si assiste alla fine a un risveglio dell'antica energia e della speranza e, nel riacquistare lo spirito, viene riscoperta l'identità.

Sembra, quindi, che i figli latinoamericani siano sulla buona strada per superare il conflitto della dualità, denunciato da Paz a metà del XIX secolo, ma vissuto sulla propria pelle dai progenitori fin da quando entra in scena la Malinche, scomparsa nel nulla alla fine della Conquista. Anna M. Cerrella, con questo bel volume, ha tentato di svelare il mistero di una donna, indubbiamente affascinante. Impresa non facile, ma grazie forse anche ai presagi di qualche aquila, serpente o farfalla, è riuscita a coglierne la complessità e a coinvolgere il lettore/trice nell'altrettanto intricato mondo latino-americano.

Rocío Luque

JUDITH PODLUBNE, *Escritores de «Sur». Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora - Universidad Nacional de Rosario, 2011.

La pasión que funda el texto desde los agradecimientos –mejor, desde la dedicatoria– señala que la vida, el cuerpo y el deseo de la ensayista están inscriptos allí, en la felicidad de esas páginas dedicadas a las pugnas y tensiones que le fascinan de la revista *Sur* y a dos escritores que sin dudas la inquietan, la interpelan, la seducen como sólo el fervor de su escritura atestigua. A partir de una atenta revisión de los presupuestos críticos desde los que hasta el momento se leyó a la célebre revista de Victoria Ocampo, este libro desentraña las notas íntimas al espíritu de *Sur*, que despiertan en el texto habladas por la voz sutil, elegante y precisa de Judith Podlubne. Un inteligente y novedoso estudio sobre el debate literario en la revista y su incidencia en los comienzos de José Bianco y Silvina Ocampo –como especifica el subtítulo de la tesis doctoral que este libro relea y reescribe–, pero sobre todo un atrayente ensayo sobre las pasiones que estas literaturas e ideas sobre la literatura despiertan. Una escritura de esa pasión.

El relato de sus avatares de tesista, con el que Podlubne abre la exposición, anticipa el recorrido que su lectura delinearé después. Desde esas primeras páginas, el estilo de la ensayista se define generoso. No me refiero sólo a una generosidad con el lector, a quien desde la introducción le deja leer sus puntos de partida y de llegada con la claridad y precisión que organiza sus enunciados, sino, de modo más amplio, a una escritura generosa que no mezquina el reconocimiento a los aportes ajenos que le inspiraron sus propios hallazgos ni cierra las posibilidades de problematizar sus presentes descubrimientos. Una escritora que abre el juego.

La autora reconoce en el entusiasmo por las diferencias que tanto Enrique Pezzoni como José Bianco manifestaron en sendas declaraciones a propósito del espíritu de *Sur*, el motor de su propio entusiasmo por dar respuesta al vacío que encontró en las

lecturas de aquellos: su investigación buscaría inscribir esas tensiones entre los miembros de la revista en un marco general que las interpretara, con la complejidad de los acuerdos y disidencias grupales, pero siempre a la luz de las singularidades individuales. La convulsión de *Sur*, de un lado, lo intransferible del estilo de sus escritores, del otro, balancean el *impulso amoroso* que moviliza la lectura de Podlubne, un impulso que podría enunciarse como *pasión por la divergencia*. Gusto por la inestabilidad, la diferencia, la singularidad y el desconcierto: éstos son los rasgos que caracterizan para ella a la literatura de Silvina Ocampo, y son también los que encuentra en el universo de *Sur* y la llevan a definirlo como un “terreno inestable” (p. 13) hecho de divergencias y tensiones.

El efecto inquietante de la literatura de Silvina Ocampo motivó en la ensayista un ingreso a *Sur* por el “camino lateral” (p. 12) que le abría ese gusto por el desvío, ese impulso hacia lo excéntrico, lo divergente. La singularidad de esa entrada redundó en la originalidad de su lectura. Como si su punto de vista sobre la revista se iluminara a partir de su modo de leer a Ocampo, Podlubne mira el horizonte de *Sur* con esa característica sensibilidad crítica suya para leer la diferencia esencial de un fenómeno. La capacidad de percibir y describir la posición excéntrica, el modo huidizo de ser que le atribuye a la literatura ocampiana, el que no se define ni por su cercanía con la línea Borges-Bioy ni por su distancia con ninguna otra, sino por su propia diferencia íntima, se reedita en la sutileza con que la ensayista aborda un nuevo enfoque sobre el debate literario en la revista: ni acuerdo generalizado (como en los estudios que priorizaron los entendimientos ideológicos entre sus miembros) ni puras diferencias (como en la afirmación provocadora de Pezzoni), un sistema complejo de íntimas afinidades y divergencias, definido en su irreductible lógica interna.

Podría conjeturarse que, así como la lectura fundadora de *Punto de vista* le atribuye a Borges el gesto de introducir en *Sur* “el sesgo que él y Gironde habían impreso a la vanguardia de los años veinte” (p. 14), Podlubne introduce en los estudios sobre *Sur* el sesgo excéntrico, desviado de Silvina Ocampo. Su lectura revoluciona el doble centro que pivotaba sobre un acuerdo ético general desde el que se había leído a *Sur*: un centro fuerte y mayoritario, el del humanismo, y uno menor y excéntrico, el del formalismo, en combate con el mayor. Con agudeza y rigor, la autora precisa la definición de esa pugna en términos de morales literarias en tensión, y saca a la luz ciertos intersticios de la discusión que dejaron desatendidos otras lecturas en su afán generalizador, para convertirlos en problemas fundamentales del debate en la revista y organizar así un nuevo mapa de posiciones. Este ensayo le devuelve a *Sur* la agitación que configuró su horizonte de debate como el de una constelación de sensibilidades artísticas singulares, horizonte que se encontraba un poco esclerosado en las lecturas anteriores por un “incómodo efecto de igualación” (p. 12) que diluía las diferencias esenciales entre sus escritores.

Una lectura de *Sur* que, exasperando su inicial enfoque *desviado* en Ocampo, supo convertir el sesgo de aquella primera intuición, aquel impulso amoroso, en metodología de trabajo. Una metodología que opta por lo alternativo, lo anómalo, lo heterogéneo. En esos focos de excepcionalidad se detiene la mirada atenta de Podlubne y desde ahí trastorna el esquema que habían definido las lecturas consagradas sobre la revista. Un modo radicalmente nuevo de pensar el problema, desde una ética de lo irreductible, que define su método y su novedad.

Desde un interés específico por aquello que desborda y resiste los parámetros usuales y las fórmulas reduccionistas, Podlubne caracteriza el lugar de Silvina Ocampo en la revista por su “impulso centrífugo” (p. 25), y define, a su turno, la posición de

Borges como la de una “alternativa en conflicto” (p. 21) con dos posiciones dominantes –el humanismo de *Sur* y el nacionalismo de sus adversarios en el campo intelectual– y no obstante irreducible al formalismo. Que la posición de Borges se manifieste, como la de los formalistas, contra la trascendencia estética que proclaman los humanistas, no basta, explica Podlubne, para identificarla con las banderas de la especificidad del procedimiento y la forma. Con una preocupación divergente, heterogénea respecto de las disputas morales, la de Borges es, para la autora, una defensa de la irreducibilidad de la experiencia literaria a cualquier moral.

En la misma dirección, define la singularidad de la moral humanista en *Sur* a partir de su posición “alternativa” frente a dos fenómenos: por un lado, los “*efectos deshumanizadores* que los escritores de *Sur* les imputaron a las escuelas de vanguardia” y por otro, “la *indiferencia hacia los grandes problemas del hombre* que le atribuyeron a las llamadas literaturas de propaganda” (p. 20).

Por último, el interés de la autora en el valor diferencial que le otorga a las literaturas de Silvina Ocampo y de José Bianco en el contexto de la revista está sostenido en un paralelismo que ella misma define como “anómalo”. De nuevo, un punto de vista que privilegia lo excéntrico y afirma su potencia en su propia rareza.

Toda la primera parte del libro analiza el período de mayor tensión entre las morales literarias de la revista, que Podlubne localiza en los años cuarenta, a partir de tres intervenciones críticas en apariencia dispares –el prólogo de Borges a *La invención de Morel*, de 1940, el “Desagravio a Borges” y el debate “Moral y Literatura” que aparecen en *Sur* en 1942 y 1945, respectivamente–, pero que el estilo argumentativo de la ensayista conjuga de modo original para arribar a conclusiones clave sobre el debate en la revista que habían pasado inadvertidas. Traza, así, un panorama que le permite fundamentar el modo en que, sobre un fondo esencialmente disonante, los integrantes de la revista coinciden en un acuerdo de base que coloca por esos años a la literatura de José Bianco en el centro de los intereses estéticos de *Sur*.

En la segunda parte del libro, Podlubne describe y caracteriza tanto este “movimiento centrípeto” (p. 25) hacia el núcleo de la revista que encuentra en los inicios literarios de Bianco, como aquel contrario “impulso centrífugo” (p. 25) con el que la indiferencia de Silvina Ocampo a las determinaciones de *Sur* delineó el lugar heterogéneo que inauguraban sus primeras narraciones.

Dos posiciones excéntricas, “centrífugas”, recorta este libro: la de Silvina Ocampo en el ámbito de *Sur*; la de su autora en el de las lecturas críticas sobre la revista. Judith Podlubne descentró la estructura de *Sur* organizada en torno a dos núcleos fuertes y al parecer únicos, para encontrar en su lugar una constelación en la que las figuras no alineadas componen un horizonte tanto más tenso y complejo como interesante.

Natalia Biancotto

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS Y GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA (EDS.), *El silencio y la palabra. Estudios sobre «La ciudad y los perros» de Mario Vargas Llosa*, Málaga, Cátedra Mario Vargas Llosa y Universidad de Málaga, 2012, 207 pp.

La obra que reseñamos ha sido el fruto de la colaboración entre la Cátedra Mario Vargas Llosa y la Universidad de Málaga, con motivo de la celebración de los cincuenta años de la concesión del Premio Biblioteca Breve a *La ciudad y los perros* de Mario

Vargas Llosa, hecho este que coincide también con el cuarenta aniversario de la fundación de la Universidad de Málaga.

Comienza con una presentación de la Rectora de la UMA, Adelaida de la Calle, y una introducción de los editores, donde se resumen de forma sucinta los contenidos que se van a tratar a lo largo de cada uno de los ensayos.

Este estudio, obra de ocho profesores vinculados a la Universidad de Málaga, se articula en ocho trabajos, el primero de los cuales, de Teodosio Fernández (pp. 15-30), nos sitúa en el contexto de la ciudad de Lima y los antecedentes literarios e históricos del joven Vargas Llosa. A continuación, Cristóbal Macías, en el segundo trabajo (pp. 31-54), estudia el componente biográfico sobre el que se sustenta la obra. Seguidamente, el ensayo de María de los Ángeles Durán (pp. 55-78) analiza los rituales de paso de la niñez a la adolescencia que se dan en la novela y sus posibles precedentes clásicos, mientras que Begoña Souviron (pp. 79-106) se detiene a comparar la novela con uno de sus modelos literarios. Por su parte, Pilar Linde (pp. 107-138) considera los personajes desde el punto de vista del héroe canónico de la literatura y sus diferentes variantes. En esta misma línea, Guadalupe Fernández (pp. 139-160) presta especial atención a la propia consciencia de los personajes y a las conclusiones simbólicas que se desprenden de ella. El penúltimo trabajo, obra de María Belén Molina (pp. 161-184), traza una panorámica general sobre el uso de los recursos estilísticos por parte de Vargas Llosa. Finalmente, Begoña Souviron, Emilio Ortega y Giovanni Caprara (pp. 185-207) se han detenido en la recepción de la novela en los ámbitos germánico, francés, anglosajón e italiano, como muestra de la rápida difusión de la misma fuera del ámbito hispánico. Vamos a analizar con más detenimiento cada uno de ellos.

En el ensayo de Teodosio Fernández, *El entorno peruano del joven Vargas Llosa*, se estudian las corrientes literarias contemporáneas que rodearon a Vargas Llosa durante los primeros años de su producción. El autor peruano se inscribe en la llamada “generación de los cincuenta”, caracterizada por una amplísima variedad de temas, fruto de la mezcla de influencias extranjeras con el neindigenismo poético de los primeros autores. No obstante, durante esta década, se fue imponiendo una estética realista cuyos escenarios eran tanto el campo como la ciudad. Sin importar el escenario, el estrato social más interesante era la clase media-baja. Como consecuencia, los problemas económicos serán otra constante en todas las obras de esa generación. El autor analiza también tanto los precedentes directos de otros autores, como el de Oswaldo Reynoso y su novela *Los inocentes*, como la primera obra del propio Vargas Llosa, *Los jefes*, donde destacan algunos rasgos novedosos que alcanzarán su madurez en *La ciudad y los perros*.

Por su parte, Cristóbal Macías, uno de los editores, en su trabajo *La novela como retrato de vidas*, trata de adecuar a los rasgos del género biográfico clásico los retratos de vidas, que constituyen uno de los pilares de la novela, vidas todas ellas que se articulan en torno a un suceso principal. De entrada, la biografía clásica se caracterizaba por ser el relato de un hombre ilustre que incluía su linaje y su infancia (con anécdotas que insinuaran su futura grandeza), su educación, su personalidad y una descripción física influida normalmente por el retrato moral, una narración de las hazañas y, por último, el relato de su muerte. Dentro de la novela, los personajes de los que tenemos algo parecido a una biografía son Alberto, el Jaguar y Arana, es decir, los protagonistas. Conocemos la vida de otros personajes como el teniente Gamboa en la medida en que se relacionan con los protagonistas y de algunos tan solo sabemos sus nombres. En la biografía de los personajes analizados adquieren particular importancia su infancia y su educación, antes del Leoncio Prado y en el propio

colegio. El trabajo termina con unas reflexiones sobre si *La ciudad y los perros* se puede considerar fatalista o determinista a la vista de las trayectorias vitales del Jaguar, Alberto y el teniente Gamboa.

En el trabajo de María de los Ángeles Durán López, *La educación antigua como referente en una fábula de la adolescencia*, se estudian los antecedentes y paralelismos del proceso educativo desarrollado en el Leoncio Prado con los que presenta la *República* de Platón. De este modo, las brutales escenas de las novatadas a las que son sometidos los “perros” son consideradas como *rites de passage*. Se presta atención también a los emisores de esa educación, tanto en el camino de la disciplina como en el de la perversión, y se establece un paralelismo entre algunos personajes que representan las mismas cualidades en un estadio diferente de la vida, como es el caso del Jaguar y el teniente Gamboa. Por último, la autora analiza brevemente la figura del Poeta, personaje que no ha conseguido superar los rituales impuestos y que se gradúa siendo aún un niño inmaduro.

En el ensayo de Begoña Souvirón, *El aprendizaje y sus modelos literarios. Escritura y diferencia*, se compara la novela *Las inquietudes del joven Törless*, de Robert Musil, con *La ciudad y los perros*, en tanto en cuanto son dos buenos ejemplos del desarrollo de la narrativa en el siglo XX. Así, se detiene en varios aspectos, comenzando con el concepto de escritura de ambas obras y su diferente proyección. Por un lado, ambas se centran en el período de formación del carácter narrado con un monólogo interior, pero lo hacen de manera muy distinta. La autora analiza las diferencias entre los personajes que guardan algún paralelismo en ambas obras, en este caso Alberto y Törless, y su aproximación a la escritura, en el segundo, como medio de evasión ante su propia hipersensibilidad, la utiliza como un refugio; en el caso de Alberto, esta afición será su perdición. Respecto a su desarrollo psicológico, destaca las principales diferencias respecto a su actitud y capacidad de enfrentarse al contexto social que les rodea. Compara también los espacios de transgresión de estos ambientes y la conciencia moral generalizada de la sociedad de ambos, pues en el caso de Törless su moral es positivista y relativista, mientras que en la novela del peruano el ambiente es opresivo y no existe una plena conciencia del mal, porque lo más importante es sobrevivir.

En *La hora del héroe*, de Pilar Linde, se estudian los personajes y el desarrollo de los acontecimientos a través de su relación con el heroísmo y el arquetipo de héroe romántico (que no siempre es bueno, sino ejemplo de la grandeza humana). Canon al que se opone Vargas Llosa con el concepto de antihéroe, un personaje mediocre alejado de los extremos de lo sublime y lo monstruoso. La autora realiza un análisis exhaustivo de los tres principales modelos del antihéroe que se encuentran en el Leoncio Prado: Alberto, el Jaguar y el teniente Gamboa. Alberto es la representación de los conflictos morales, producidos por su propia ambigüedad moral, que tan pronto le llevará a realizar acciones valientes (por ejemplo, admitir su amistad con el Esclavo) como al engaño y la cobardía, por lo que no es capaz de asumir las consecuencias de sus actos hasta el final. El Jaguar es presentado como un personaje con fuertes contrastes: objeto de la mitificación heroica por parte de sus compañeros al imponer la violencia, pero que, cuando cae en desgracia, mostrará su nobleza y dignidad a la par que se labra un futuro mejor, destino considerado como un verdadero triunfo, aunque no tenga éxito social. Por último, el teniente Gamboa, el único ejemplo verdadero de héroe valeroso, digno de admiración y prestigio en todo el colegio. A pesar de todo ello, es el único sacrificado por su fidelidad a sus ideales, recordando a los héroes clásicos. Aunque no lograra descubrir la verdad tras el asesinato de Arana, al menos,

hizo posible que el Jaguar se forjara una vida mejor gracias a su ejemplo y su digna caída en desgracia.

El trabajo de la otra editora, Guadalupe Fernández Ariza, *El orden y el caos como fantasía de la vida*, tiene por objeto estudiar la fusión entre la corriente de Sartre, que defendía el carácter testimonial y realista de la novela, y la tradición artística literaria de la cultura europea, que pretendía elevarla a objetivos más trascendentes. De esta forma, analiza la novela a través del personaje de Alberto, el Poeta; figura artística y heroica heredera del *dandy* de las generaciones anteriores y que Alberto recibe del padre, pero donde también está muy presente la vertiente melancólica de su madre, negación en sí misma. A continuación, se detiene en las implicaciones de esta doble vertiente que posee Alberto y que se traslucen en la descripción del ambiente que rodea al muchacho, impregnado por la melancolía y los colores apagados, ambiente ante el cual el Poeta decide refugiarse en su literatura y sus letras. La autora articula la parte central del análisis comparando el refugio secreto del poeta, la glorieta en el colegio, con precedentes literarios y aclarando los simbolismos ocultos tras ese lugar, símbolos que abarcan incluso la unidad matemática y numérica, mostrando, una vez más, la magistral ejecución y el genio del autor peruano hasta en los más insólitos detalles.

En su trabajo, *La sublimidad del extrañamiento elocutivo*, Belén Molina expone de manera detallada y muy bien ejemplificada los diferentes recursos estilísticos y formales de los que hace gala Vargas Llosa en toda la obra. Comienza con un análisis de los precedentes que se encuentran en la retórica clásica y las innovaciones que introduce Vargas Llosa, uniendo estilo con la carga sociológica y social que desprende toda la novela. Así, analiza primero los diferentes tropos y figuras discursivas que aportan la carga simbólica, entre ellas las metáforas, la sinestesia y la ironía. A continuación, analiza las figuras de dicción, encargadas de transmitir el ambiente peruano de forma realista; entre ellas destacan las figuras de repetición, recurso clave para intensificar el ambiente, especialmente los paralelismos o las onomatopeyas. Por último, describe las figuras de pensamiento, que proporcionan la faceta poética junto a los tropos, y entre los que destaca la enumeración y el epíteto (otro de los rasgos característicos de la escritura de Vargas Llosa a lo largo de toda su carrera), así como lo que la autora denomina “contrastes de materia”, un tipo de antítesis en el que se contraponen dos situaciones antiéticas, y, por último, el papel primordial del símil, recurso que el autor peruano actualiza e innova desde las comparaciones con los animales a la despersonalización de los propios personajes.

En el último de los trabajos, *Una obra sin fronteras*, de Begoña Souviron, Emilio Ortega y Giovanni Caprara, se muestra una panorámica del impacto universal que tuvo la novela desde su publicación en el año 1963, para lo cual se analiza su recepción en Alemania, Francia, los países anglosajones (EEUU e Inglaterra) e Italia. Así, en el caso de Alemania, se destaca la acogida que tuvo desde su publicación en ese país en el 66, con una inevitable comparación con la novela de Musil, aunque la obra de Vargas Llosa fue bien recibida por evitar los dogmatismos y abandonar la literatura burguesa imperante en la época. Respecto a Francia, se analiza la especial relación que hubo entre el traductor Bensoussan y Vargas Llosa y la dificultad a la hora de lograr una traducción natural. En el mundo anglosajón, se distingue entre la rápida aceptación de la novela en Estados Unidos, donde el autor pasó a trabajar en diversas universidades, y la más tardía en Reino Unido, donde se valoró sobre todo lo que la novela tenía de crítica social. Asimismo, se ejemplifican las diferentes modalidades de traducción al inglés y al francés mediante el modo como se adaptaron a esos idiomas

los títulos originales de las obras de Vargas Llosa. Por último, se analiza el enorme impacto que causó la novela de Vargas Llosa en Italia, donde la mayoría de los críticos destacaba lo que de denuncia social y rebeldía tenía la obra, sin que faltaran algunos que resaltarán su magnífico valor universal.

En fin, en *El silencio y la palabra* sus autores han conseguido tratar de manera muy atractiva cuestiones *a priori* áridas, logrando, después de medio siglo de vida, acercar este clásico incluso al lector poco experimentado, para invitarlo a que aborde con ilusión su primera lectura de *La ciudad y los perros*.

Aurora Caracuel Barrientos

SERGIO CHEJFEC, *Lenta biografía*, Buenos Aires, Aguila, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de Ediciones, 2007, pp. 190.

SERGIO CHEJFEC, *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya S.L., 2008, pp.128.

SERGIO CHEJFEC, *La experiencia dramática*, Buenos Aires, Aguila, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de Ediciones, 2012, pp. 164.

El escritor argentino Sergio Chejfec forma parte de un grupo reconocido de autores argentinos con un círculo de lectores establecido tanto en Europa como en E.E.U.U.; entre ellos se encuentran: Ricardo Piglia, Juan José Saer, César Aira. Aunque Sergio Chejfec ya no vive en Argentina desde hace muchos años, ya que primero se marchó a Venezuela y hoy en día vive en Nueva York, donde enseña “Escritura creativa” en la Columbia University, sigue vinculado a Buenos Aires a través de sus libros y publicando allí. En muchas entrevistas suele subrayar su estrecha relación con la literatura argentina y, aún siendo consciente de que la distancia hace más difícil captar las corrientes literarias, dice procurar mantenerse al día de las nuevas tendencias.

A través de tres novelas suyas, de distintas épocas, se intenta mostrar las diversas estrategias narrativas de las que dispone, para presentar el carácter polifacético del discurso extraordinario del escritor Chejfec. No es un autor de fácil acceso, su estilo de escritura es distanciado, con poca acción ni trama alguna, exigiendo mucha observación y reflexión, al mismo tiempo que pide paciencia al lector, lo cual convierte la lectura en todo un reto. Algunos críticos subrayan el aburrimiento que se pueda producir al principio de la lectura, lo cual, no obstante, parece ser intencionado por parte del autor, ya que – aunque pueda parecer paradójico – resulta estimulante: en el sentido de Walter Benjamin quien en su ensayo *El narrador* llama el aburrimiento un «pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia». Hoy el aburrimiento valorado de manera positiva ha sido sustituido por el aburrimiento mortal que se ve como experiencia negativa, ya que manifiesta la incapacidad de aspirar a la felicidad, al entretenimiento, a la diversidad y a la acción.

1. *Lenta biografía*: Esta primera novela Chejfec la escribió durante la dictadura militar argentina, dándola ya por terminada en 1986, pero que tardó en publicarse hasta 1990. *Lenta biografía* es el intento de contar la biografía del padre, marcada por el nacionalsocialismo, quien emigró a la Argentina. El padre habla Yiddish, le cuesta expresarse en español y se mantiene callado acerca de sus orígenes y la historia de su vida. Estas lagunas intenta llenarlas el hijo a través de la imaginación. El texto se sitúa dentro del contexto de la segunda generación después de la shoa que va adquiriendo

conciencia de su traumatización a lo largo de los años 80 del siglo pasado y que hace un intento de dar testimonio de ella. Fueron surgiendo reportajes, películas, relatos acerca de la segunda generación y su traumatización. Este complejo temático lo estudió la periodista norteamericana Helen Epstein en su libro *Die Kinder des Holocaust*, para hacer ver cómo el presente sigue estando firmemente anclado en el pasado. Anna-Maria Post, por su parte, analiza la «transmisión transgeneracional del trauma» en *Lenta biografía* (Helix 4,2011), así como Edna Aizenberg y Jonathan Dettmann también interpretan la biografía-autobiografía como un texto post-holocausto.

La biografía muestra la vida de los judíos en la diáspora, siendo decisivos dos referentes: 1. la Jiddische Zeitung, que se publica en Buenos Aires y 2. las tertulias de los domingos entre los inmigrantes judíos en Buenos Aires. El intercambio de recuerdos y el «contar historias» era el intento de comprender el presente tan distinto/extraño y de seguir con la costumbre de la narración oral, componente esencial de la tradición judía. El hijo comparte/compartía mesa con ellos, va transformando lo oído, y traduce aquello que intuye en la biografía - en buena parte ficticia - del padre, estando éste presente y ausente al mismo tiempo en la mesa; por tanto el narrador, que comparte muchos puntos de identificación con el autor, elige tanto el tiempo presente como el imperfecto para captar el pasado: «De ahí que mi padre dosificara – dosifique – tanto y tan fanáticamente los silencios, repantigándose sobre ellos con cierto aire de gravedad y placidez». (p. 59)

La *sboa* transforma el horror en silencio y confirma como en muchos otros textos sobre el holocausto que no se puede hablar sobre ella que se sustrae al lenguaje, que no hay palabras que la puedan expresar. El silencio se hace visual en *Lenta biografía* a través de paréntesis, espacios vacíos, corchetes y guiones. La estructura narrativa se fragmenta, no hay evolución lineal sino sólo circular que va girando alrededor de lo innombrable, creando variaciones de ello.

La intensidad y la sensación de pérdida en la diáspora el narrador/hijo/autor las resume en la experiencia de éxodo del padre, aplicada al pueblo judío en general: «No hay mayor diferencia entre el vadeo judío del Mar Rojo y el viaje de mi padre a través del océano para llegar a Argentina». (p.74) Al final domina el narrador en primera persona (hijo/autor), comparando la historia del padre y de su familia con la canción de Pessach: *chad gadya*, que por su forma acumulativa, circulatoria define el texto: «y donde la mención – la narración – de todo suceso implicaba al mismo tiempo la modificación de la historia». (p.190)

2. *Mis dos mundos*: mientras que en *Lenta biografía* la estructura narrativa se caracteriza por una polifonía de voces, unida por un meta-narrador, quien controla a los sub-narradores, estas múltiples voces ya no existen en *Mis dos mundos*, siendo un narrador en primera persona, quien comparte múltiples momentos de identificación con el autor, el que domina la narración, mostrando a su vez como Chejfec llegó a ser escritor. En ocasiones resulta ser un libro personal que intenta mostrar a través de «la figura de pensamiento» las perspectivas diversas del andar. El narrador en primera persona camina a través de un parque desierto de gente en el sur de Brasil, provisto de un buen mapa del parque y mucho tiempo; va reflexionando sobre el significado de las caminatas en su vida, describiendo aquello que ve, p.e. unas gigantes pajarreras, un estanque donde pueden observarse tortugas, carpas y otros peces y al mismo tiempo un lago con unas barcas en forma de cisne que de lejos crean la ilusión de cisnes vivos, así como un café cerca del lago. Apenas se ven personas por el parque, lo cual invita a reflexionar sobre las caminatas que definen la escritura.

La ambigüedad de las caminatas está en el centro de sus reflexiones: «Caminar es poner en escena la ilusión de autonomía y sobre todo el mito de la autenticidad» (p.13), al mismo tiempo que el narrador en primera persona está tentado de abandonar las caminatas, por darse cuenta de que ya no significan tanto para él y que su búsqueda resulta frustrada; la inquietud interior del caminante es «una mezcla de rabia y vacío, de sed y rechazo» (p.21). Aunque la desilusión respecto a las caminatas va en aumento, porque parecen carecer de sentido, el narrador en primera persona sabe: «si de algo estoy seguro es de que nunca dejaré de caminar». (p.55) Las caminatas por un parque desierto en un país extranjero se corresponden al credo literario de Cheffec: «La literatura como culto periférico»; lo que cuenta son los márgenes, los pliegues, la diseminación, la desviación de la escritura que se parece a los caminos laterales del parque, en el cual el centro no tiene importancia, en cambio sí las ramificaciones, los rodeos. Cheffec es consciente de que a la hora de escribir está atravesando «sendas laterales y caminos desviados». Las caminatas en el parque sirven como «figura de pensamiento»: caminar e escribir: actividades que van en paralelo, que se van entremezclando y que provocan ambivalencia.

3. *La experiencia dramática*: la novela publicada en 2012 en Buenos Aires es – en mi opinión – por su estructura narrativa la más perfecta hasta ahora. Otra vez son las caminatas el motivo conductor, esta vez en Nueva York. Una pareja queda una vez por semana, son Rose y Félix, caminan sin rumbo por la ciudad; sus conversaciones, su intercambio de ideas son los que determinan la trama, la cual no dice demasiado acerca de Nueva York, pero sí acerca de los protagonistas. El lector se entera de sus declaraciones, pensamientos, opiniones, asociaciones, recuerdos no a través del estilo directo, lo cual se produciría con otro autor, pero no en el caso de Cheffec, ya que el narrador mantiene el dominio en cada momento, no permitiendo la autonomía de los protagonistas, es él quien controla la situación, sabe quién dice, piensa, opina, siente, calla qué cosa ya que es omnisciente; filtra, describe, ordena, supone y cuenta de manera distanciada el intercambio de ideas de ambos en sus largas caminatas por Nueva York. La única voz es la del narrador onnipotente. Esta estrategia narrativa corresponde al concepto que Cheffec define en una entrevista con Juan Trejo, aludiendo a William Kentridge, otra figura de referencia en *Mis dos mundos*, cuyo modo narrativo son los dibujos animados, cuyo protagonista se llama Félix y se va convirtiendo en una figura de identificación, en lo cual reconoce Cheffec: «una arquitectura narrativa que a mí me gusta poner en escena. Tiene mucho que ver con mi idea del narrador; una figura casi imperial, onnipotente, que no sólo maneja lo superficial. Como lector, sin embargo, no tiendo especialmente a ese tipo de textos». (Quimera, no 21, 2009)

La figura del autor, dado por muerto en su día, ha vuelto a surgir, dotado con todos los dones que Flaubert concedía al autor: «invisible et tout puissant»; no obstante, los conceptos imperiales de antaño no se dejan transferir tan fácilmente al hoy; se requiere un concepto nuevo que transforme el modo narrativo imperial y lo traduzca a un contexto actual. El narrador va controlando las caminatas de sus protagonistas y vigilando sus conversaciones, las que – como indica el título – ponen en escena la experiencia dramática a través de Rose que trabaja en un taller de teatro y escenifica tanto lo vivido como lo ficticio en las conversaciones con Félix, descritas por el autor.

El centro de la narración lo va ocupando el marido de Rose, el sin nombre, el que ha tomado la «gran decisión»: «renunciar al trato directo con los demás» (p.58). Esta renuncia tiene consecuencias graves también para Rose, y Félix empieza a identificarse con el marido, sin confesárselo a Rose. Es el narrador quien refleja lo que Félix piensa y opina acerca del marido, siendo éste una “anti-figura” a la sociedad actual, la que

esiste sobre todo a través y con la comunicación. Rose, la que ve todo lo que ocurre bajo el aspecto de la experiencia dramática, también escenifica la vida con su marido y se mete en el papel del espectador, sólo que Félix duda de la versión transmitida.

La ambigüedad domina la narración, cuya estrategia es caracterizada sagazmente por Gina Saraceni: «Acercarse a la realidad de forma contigua, lateral, tentativa» (*Escribir hacia atrás*, 2008, p. 49). A la estructura narrativa corresponden también en *La experiencia dramática* las caminatas de los protagonistas que no llevan a Manhattan, al centro, sino a las afueras, los márgenes de la ciudad: las naves están ahora vacías, los lugares de trabajo de antaño, donde se guardaban las mercancías, hoy tienen un aspecto fantasmal. A Rose le entra miedo al atardecer; como ella procede de Nueva York, es consciente del peligro en los áreas desiertos, mientras que Félix, el forastero, siente más bien el recuerdo de su patria. Las caminatas por el «barrio de los galpones» se parecen a un «escenario de devastación». (p. 136)

Las caminatas por la periferia de la ciudad se corresponden a la estrategia narrativa, ambas buscan los márgenes, sobrepasan límites y confirman el concepto de Piglia para una «Literatura del futuro», que aspira a los «límites de la representación» y va conforme con la idea de Cheffec de «la literatura como culto periférico». Se trata de abandonar las caminatas por el centro, superar así al *flâneur* como figura de los siglos 19 y 20 y sustituirlo por el caminante periférico con sus caminatas a los márgenes de la ciudad que están marcando como figura de pensamiento la literatura de Cheffec.

Adelheid Hanke-Schaefer

CLARIBEL ALEGRÍA, *Alterità*, Introduzione di Gioconda Belli, Traduzione di Daniela Ruggiu, Sassuolo, Incontri Editrice, 2012, pp. 123.

A distanza di pochi mesi dall'uscita in italiano del romanzo *Ceneri d'Izalco* (2011), Daniela Ruggiu torna a proporre ai lettori della nostra penisola la traduzione di un nuovo titolo della scrittrice centroamericana, sempre per i tipi della casa editrice Incontri.

Questa volta è una raccolta poetica ad essere selezionata per il nostro mercato: scelta coraggiosa per l'editrice di Sassuolo, considerati i successi di vendite della letteratura in prosa, ma dovuta, per gli alti meriti poetici di Claribel Alegria. La scrittrice, infatti, nasce e si afferma soprattutto come poeta: come tale è adottata e avviata al magisterio artistico da Juan Ramón Jiménez durante il soggiorno statunitense; come tale è riconosciuta e apprezzata in tutta l'America Latina, dove le sono stati tributati numerosi omaggi ufficiali.

Claribel Alegria nasce in Nicaragua ma trascorre sia l'infanzia che l'adolescenza nel Salvador; a vent'anni si trasferisce negli Stati Uniti, dove perfeziona la preparazione accademica e porta a maturazione l'innata vocazione lirica. Sposatasi con Darwin Flakoll, da cui ha quattro figli, risiede a lungo in Europa fino a che il richiamo della propria terra la spinge a tornare in Centroamerica e a vivere in prima persona i drammi dei compatrioti.

Dalla quotidianità traggono linfa le sue poesie, sempre sentite, partecipate. Anche gli spunti più trascendenti o lontani nello spazio e nel tempo vengono ravvivati dall'esperienza di ogni giorno, immanente. Salomé, Kali, Giobbe, Dafne, Montezuma sono personaggi quanto mai vicini e attuali per la forza intima, la ricchezza interiore che la

Alegría riesce a isolare dai profili personali e a trasmettere attraverso la sua delicata ma sagace parola poetica.

Nell'introduzione significativamente intitolata «Il linguaggio celestiale di Claribel Alegría», Gioconda Belli riflette consuetudine e stima nel lungo rapporto di amicizia con l'Alegría: quanto mai preziose sono dunque le sue parole, che illuminano a tutto tondo una personalità ricca non solo artisticamente ma anche umanamente, come del resto testimoniano tutti coloro che hanno avuto l'onore di stabilire una relazione con lei, come, ad esempio, la traduttrice italiana.

Non possiamo che concordare con la Belli nel consigliare all'amica di non considerare *Otredad* chiusura della propria parabola artistica, non essendosi ancora esaurita la vena che la spinge a scrivere. Finché la sua pienezza interiore troverà un adeguato riflesso nell'espressione letteraria, la longevità anagrafica della scrittrice non potrà che costituire un privilegio e un arricchimento per i suoi lettori.

Patrizia Spinato Bruschi

BIAGIO D'ANGELO, *A/R*, prefazione di Davide Rondoni, Rimini, Raffaelli, 2012, pp. 108.

Di Biagio D'Angelo, cattedratico di Teoria della Letteratura e Letteratura comparata presso l'Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Brasile), ho letto molte delle sue indagini letterarie che si caratterizzano per vivacità espressiva e per profondità di giudizio critico. Partendo dai 'maestri' della letteratura comparata e non solo, egli avanza sovente interpretazioni originali, che fanno riflettere sul problema, presentando prospettive il più delle volte inaspettate. In esse si avverte una grande capacità di movimento e di trans-migrazione tra libri antichi e recenti, tra culture e lingue diverse, assorbiti con 'avidità' di conoscenza e rielaborati dalla particolare sensibilità sino a proporre un proprio sentire, una *paideia* del tutto personale.

L'incessante andare non solo 'mentale', bensì fisico tra realtà europee, americane, asiatiche, indiane, gli offre lo stimolo necessario anche per creare visioni poetiche, di forte valenza evocativa. Le sue poesie – pubblicate in due precedenti sillogi intitolate rispettivamente *Milonga y otros ritmos* (2004) e *Humboldt* (2006), oltre ad apparire nella rivista da me diretta *Oltreoceano* – sono dei nitidi flash, dei momenti di vita che rimangono impressi nella retina: sollecitati a guardare i nostri occhi 'vedono' l'immagine proprio come se fossimo accanto all'io poetico, amici tra i tanti 'amici' evocati dal tempo della storia e della letteratura.

Un'ulteriore conferma proviene da quest'ultimo elegante volume di poesie, fresco di stampa, intitolato enigmaticamente *A/R*. Quale sarà mai il significato di queste due lettere? Una curiosità che è già un pungolo per aprire il testo nella speranza di carpirne il segreto.

Dopo una breve introduzione di Davide Rondoni, il quale coglie «la nudità assoluta e disarmante della voce. E della vita» (p.5) che impregnano di sé l'intera raccolta poetica, si presenta l'architettura della silloge. Nelle sette parti intitolate rispettivamente: *Virgo*, *Rondò*, *Ex voto*, *I due apocrifi di Marianne Moore*, *A/R*, *Lotosblumen*, *Airbus*, sono racchiuse un totale di sessantun poesie, distribuite in maniere disomogenea (12, 15, 7, 2, 18, 9,10). Inevitabile è la domanda: come mai l'autore si è orientato verso questa scelta? La risposta giungerà puntuale alla fine della lettura che scorre agile.

Le pagine si susseguono con la leggerezza delle variazioni musicali settecentesche – non a caso a Mozart e a Vivaldi sono dedicate esplicitamente alcune poesie-. Anche quando l'atmosfera si carica di interrogativi a cui seguono risposte contraddittorie, di ansia nel far sì che «l'eterno entri in questo istante» (12) e di inquietudine esistenziale, ogni dramma sembra sfumare tra ironia e dissacrazione, tra gioco ed invenzione. D'altra parte, «la poesia è finzione» (p. 75), scrive il poeta e anche se «[...] nasce senza allegria/ dagli strappi, dai dolori, da ferite che sanguinano a ogni anno / bisestile [...]» (p. 11), ha un potere 'terapeutico'. Essa è voce di conforto e di consolazione: nel condensare le ossessioni in parole, dissolve fantasmi e timori angoscianti, liberandoli dall'oscurità della coscienza e dell'intricato labirinto mentale. La sua efficacia è assoluta, superiore a qualsiasi cura psicoanalitica («Non credo nella psicanalisi. Ma scrivere fa bene. È come fare una doccia / dopo che si è sudato tanto», p. 12) non solo per il poeta, ma anche per il lettore che intravede una possibile via di fuga dall'angoscia esistenziale.

L'esperienza personale diviene in tal modo patrimonio collettivo, grazie al valore simbolico della scrittura che si fa interprete di pause meditative e di entusiastici slanci nel contemplare la natura, nel penetrare il segreto della vita, nel dialogare con i personaggi delle fiabe rivisitati, nei loro destini, e con i grandi interpreti della cultura, immortali da un'opera che è loro sopravvissuta. Se tutto trapassa, osserva il poeta «[...] Anche i virtuosi/ passano tranquillamente, e non c'è addio se vera fu la presenza/della vita che continua [...]» (p. 37).

Una poesia che si esprime, pertanto, attraverso molteplici voci («Ciascun confusamente cerca e trova prestiti di lingue che/ ci sono amiche, d'immagini e oggetti che al cielo inviano segnali,/ [...]» p. 28), in una continua oscillazione tra suoni e colori, tra dubbi e certezze, tra espansioni verso il futuro e il regresso al passato. Tempo e movimento sono rappresentati da linee parallele, di direzione opposta: mentre da una parte, emerge il tempo psicologico/personale che, a contatto con la natura e con i luoghi, permette di «rivedere le belle tappe della vita», (p. 32), dall'altra parte, prende consistenza il tempo del mito, dell'immaginario collettivo che, proprio nella natura, perpetua la memoria di remote esperienze. Il viaggio infinito del poeta si addentra, pertanto nella complementarietà delle culture, superando barriere ideologiche, percorrendo sentieri della sperimentazione alla scoperta di rapporti linguistici nuovi, di forme metriche 'libere', di endecasillabi che si fondono e si confondono in una poesia di estrema vitalità, caratterizzata da intertestualità, affabulazione e giocosità per «[...] vincere l'angoscia / che i cuori amanti della letteratura conoscono come parte ricca di vita» (p. 55). Un insegnamento utile anche per i giovani a cui D'Angelo riserva costante attenzione. Non a caso il suo volume *Benjamin. Poema com desenbos e músicas* (2011) ha vinto nel 2012 il prestigioso premio Jabuti come miglior libro di letteratura per l'infanzia in Brasile.

Nel catturare l'esistenza 'in fuga', essa narra di amore e di amicizia, di imprecisione e di casualità, di abitudini e di desideri, di cerimonie e di veglie, d'incontri e di addii, di gesti quotidiani, del presente e del passato. È la realtà intera ad essere cantata e con le parole del poeta, «[...] Il gioco/ del mondo, come vedi, ripete, di noi, di loro, luci e ombre» (p. 29).

Davvero consigliabile la lettura di queste poesie, che giungono direttamente al cuore e alla mente del lettore, lasciando un dolce sapore di... vita.

Silvana Serafin

LAURA PARIANI, *Il piatto dell'angelo*, Firenze-Milano, Giunti Editore 2013, págs. 137.

En la producción literaria de Laura Pariani (Busto Arsizio, 1951), más allá de la reiterada presencia de argumento: el fenómeno migratorio Italia-Argentina que ve a millones de italianos abandonar el propio país de origen, hay que destacar un tema incesante, incluso en las novelas que no tratan la vivencia migratoria. Este tema es el de la 'justicia' entre comillas porque no se refiere a la justicia en sentido estrecho y universal, sino a una justicia privada y estrictamente íntima, que pertenece sólo a las mujeres.

En sus novelas las protagonistas femeninas se encuentran cada vez a ser víctimas de decisiones o conductas masculinas. Esto ocurre no sólo con las mujeres que parten hacia América con el marido, o con las que se quedan solas en Italia con los hijos pequeños que criar y cuidar como, por ejemplo, en el caso de *Quando Dio ballava il tango* (Rizzoli; 2002) o en *Dio non ama i bambini* (Einaudi; 2007), sino también con las mujeres de los valles del alto Piemonte, donde viven "le balenghe", las que son o quieren ser diferentes de las demás, al no someterse a la voluntad masculina, como en el caso de las dos primas Fenisia y Grisa en *La valle delle donne lupo* (Einaudi; 2011); o en los cuentos todos al femenino de *Il pettine* (Sellerio; 1995), en los que se encuentra la violación de mujeres por parte de soldados en tiempos de guerra, y el destino de hijas que se reduce al sólo obedecer al padre, sin alguna posibilidad de pedirle ¿por qué?; o, también, en *La signora dei porci* (Rizzoli; 1999), donde las mujeres de una pequeña aldea son acusadas de brujería sólo por el hecho de haber intentado encontrar en el imaginario mágico una recompensa por sus existencias de 'inexistentes'. Estas novelas son las que mayormente destacan no sólo el rol pasivo en el que está sojuzgada la mujer, sino también la violencia sufrida por ella por parte de la figura masculina de referencia: padre o marido. Tal violencia tiene múltiples facetas: puede ser sexual, física o psicológica, o incluso las tres juntas. El problema que saca a la luz Pariani es que estas mujeres no tienen voz; precisamente de eso la autora se ocupa y preocupa en sus libros.

En su última novela, editada por Giunti en el mayo de 2013, *Il piatto dell'angelo*, la escritora establece una dialéctica entre ayer y hoy, entre "allá" y "acá" que, al fin al cabo, son la misma cosa. "Ayer" pertenece al siglo XX, cuando los italianos partían hacia aquel "allá" que era el Sur de América; "hoy" es el siglo XXI, en el que no se invierte sólo la destinación del trayecto: de Italia-Sur América a Sur América-Italia, sino incluso los sujetos migrantes: ya no los hombres, sino las mujeres. Además, este trayecto se cumple con un medio de transporte diferente, que marca el cambio de un siglo a otro: del barco al avión, con el consiguiente cambio de duración temporal. Así que, a través de este diálogo entre pasado y presente, lugar lejano y cercano, se nota como la Historia se repite cambiando el rumbo.

Los emigrantes de "ayer" son los italianos que partían con la esperanza de hacer fortuna en América sin alguna certidumbre, sino sólo en base a lo que se dice, a veces por boca de unos pocos amigos o parientes que habían hecho fortuna "allá", otras sólo por lo que se oye. Hoy son las suramericanas que emigran en busca de ganar y ahorrar un poco de dinero para enviárselo a la familia lejana. "Ayer" los italianos encontraban trabajo como albañiles o obreros, y no sólo no hacían fortuna sino que ni siquiera ganaban más que en Italia; hoy las suramericanas trabajan en Italia como cuidadoras, y se topan con las enfermedades de los viejos que están a punto de morir. "Ayer" las niñas italianas crecían como fuesen huérfanas de padre; hoy las niñas suramericanas se crían sin la madre.

El ayer de *Il piatto dell'angelo* está marcado por la vivencia personal de la autora que monologa con la madre que ya no está, habiendo muerto temprano. La figura de la madre de la autora se destaca por su rebelión en contra de la partida del padre anárquico hacia la Patagonia, ocurrida cuarenta años atrás. De hecho, la madre de la autora trae consigo a la hija (Pariani) en el viaje transoceánico que la lleva en busca del padre. Es precisamente la primera noche que la escritora transcurre al llegar a Buenos Aires -antes de coger el tren hacia el sur, donde está su abuelo- la que le cambia por completo la vida, y que marca y separa las dos estaciones de la vida, que según Pariani son: la infancia, en la que uno tiene la mano tendida hacia la propia madre o Dios; y el tiempo que nos queda, quizás el de la madurez, o sea el de la conciencia, donde ya no hay alguien a quien tender la mano, sino sólo el vacío de la soledad. Hoy la pareja italiana, formada por los personajes de Marina y Piero, viaja hacia el Sur y se para en Bolivia a visitar a la familia de Lita, la cuidadora de la madre de Piero. La pareja no tiene hijos. La decisión de no tenerlos parece haber sido de Piero. Una vez más en Pariani, hasta en tiempos modernos, son los hombres que deciden. Marina, por el contrario, siempre tuvo el deseo de tenerlos por el hecho de querer intentar darles una infancia diferente y mejor que la suya. De hecho, el padre de Marina muere temprano, cuando ella es muy pequeña, mientras la madre no se cuida de ninguno de sus hijos, toda entregada a su condición de viuda. Quizás la madre de Marina puede ser la transposición literaria de la abuela de Pariani, "vedova bianca". Sin embargo, cabe una duda: si también la pareja de Marina y Piero puede tener un equivalente con la esfera conyugal de la autora. Mejor dicho, hay que preguntarse cuál podría haber sido la reacción de una mujer como Pariani, ante la posibilidad de tener hijos con respecto a una vivencia tan extrema como la suya. ¿La autora habrá conseguido llegar a un pensamiento como el de Marina, o sea creer en la posibilidad de ser una madre mejor que la suya gracias (en este caso) a lo que ha sufrido, o demasiado dolor la arrastró tanto que ya no confía en un futuro diferente de su pasado?

Entre padres e hijos las herencias positivas son difíciles, como destaca la misma Pariani. Aquel viaje a América con la madre marca una herida indeleble en su vida, que la acompañará para siempre. De repente la autora, con sus quince años, está constreñida a no vivir su adolescencia, y a enfrentarse a la dura realidad de la vida. Sin embargo Pariani, al final, actúa una especie de reencuentro simbólico con la madre a través del plato del ángel (que se prepara en la mesa para quien se espera desde mucho), porque hoy la voz de la madre muerta es, de vez en cuando, también la suya en su sed por una justicia que nunca llega y nunca llegará.

Anna Malvestio

* * *

LUIZA NÓBREGA, *Quero ser o que passa: a poesia de Lêdo Ivo*, Rio de Janeiro, Contra Capa / Maceió, Imp. Oficial Graciliano Ramos, 2011, pp. 395.

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Luiza Nóbrega é conhecida pelos seus estudos sobre *Os Lusíadas*, de Camões (cfr. o volume *Canto molhado*), dos quais já Eduardo Lourenço acentuou a originalidade da abordagem. Debruça-se agora sobre a poesia de Lêdo Ivo (1924-2012), um dos nomes mais altos da poesia brasileira, recentemente desaparecido, empreendendo um diálogo com o corpus poético do autor: a monumental *Poesia Completa* (2004), um volume de mais de mil páginas, sem esquecer dois livros publicados depois desta data, isto é, *Mormaço e Réquiem* (2008), dos quais o último conheceu a excelente tradução italiana de Vera Lúcia de Oliveira (Nardô-LE, BESA Ed., 2008).

Luiza Nóbrega cedo se apercebe que esta poesia remonta ao cenário de infância do autor em Maceió, Alagoas, e que, nas entrelinhas, sobressai «um caminhante sempre em movimento» (p. 39), determinando o aspecto dinâmico de um itinerário poético que estabelece o seu marco decisivo com o volume *Ode ao crepúsculo*, de 1948, através da enunciação de núcleos semânticos com maior índice de ocorrência, quer dizer, como refere a estudiosa, «o que se entende por marcas do discurso e índices do sentido, unidades constitutivas do sentido» (p. 62). E, prosseguindo na exegese crítica, a autora elabora três categorias destas unidades ou isotopias recorrentes que, a seguir, desenvolve com os instrumentos que os textos acabam por exigir. Tais categorias envolvem: 1) a reflexão do poeta sobre a própria criação, a relação intrínseca entre poeta e poesia, com a aquisição da consciência da condição existencial; 2) formas e seres observados no deambular do longo percurso, elementos mais frequentemente determinantes para a construção do sentido, de que são exemplos paradigmáticos “a noite”, “a morte”, “o mar”, “o vento”, “os males urbanos”, “o gavião” (este funcionando aqui, no plano simbólico, como «sinal da caminhada... em busca do sentido da existência», p. 163); 3) a síntese que funde os elementos anteriores, a que a autora chama mais precisamente «combinatória de signos», até porque aparecem no texto inevitavelmente associados em sequências complexas que são outras tantas fontes da respiração do poema.

Daí a pertinência da interrogação que Luiza Nóbrega retoricamente lança a si própria e ao leitor: «se a noite é o lugar do refúgio e do silêncio [...]; se a morte é o destino de todos os entes e formas contemplados; se os bichos são agentes da decomposição [...], se todos os entes e formas [...] são apenas florações fenomênicas de um princípio invisível e impalpável, de que o vento é o signo mais próximo; e se o cômputo final de tudo é um Grande Nada que submete o próprio pó – o que será a caminhada que percorre o caminho, ou faz o caminho?» (p. 209). A este propósito, já o próprio poeta deixava esta pergunta ontológica no famoso poema “O Poeta e os Críticos”, onde, depois de enunciar poeticamente o parecer divergente dos vários críticos, reflecte não sem perplexidade: «O que digo quando digo?/ Por quem falo quando falo?/ [...] Quem sou? Quem fui? Quem serei?»; e deixa ao leitor simultaneamente uma imagem múltipla e uma resposta possível que resultava obviamente da interrelação das várias isotopias: «Tantas perguntas, e o dia/ como uma nuvem passava!/ Só o vento lhe respondia/ no silêncio do céu mudo./ - És como eu sou. Nada sei./ Sopro noite e dia. E é tudo» (*Poesia Completa*, pp. 942-943).

Sendo este um estudo minucioso da obra poética de Lêdo Ivo, Luiza Nóbrega apoia-se exaustivamente nos textos, os quais funcionam no corpo ensaístico como demonstração da leitura atenta e de uma metoologia que privilegiou o contacto directo entre o leitor e o corpo textual. E ao constatar o diálogo de uma poética com a grande tradição, com tudo o que comporta precisamente o estatuto do diálogo, a estudiosa conclui que o poeta se assume «plenamente em sua disponibilidade ante a pluralidade do mundo» (p. 254). O que, de outro modo, o autor tinha deixado explícito com a consciência de um eu múltiplo – e já Drummond de Andrade o definiu “poeta múltiplo” – numa sua memória autobiográfica: «Penso num [...] texto onde os meus eus fragmentados se reúnem, como numa praça, e imponham ao transeunte eventual a verdade momentânea de sua coesão» (*Confissões de um poeta*, 1979, 4ª ed. 2004, pp. 175-176). O que pressupõe que o itinerário do caminhante Lêdo Ivo se caracteriza por um dinamismo que assenta no seu contínuo inventar-se, aspecto que Luiza Nóbrega evidencia neste ensaio que se distingue pela clareza da exposição e pela agudeza de um juízo crítico que iluminam a complexidade do discurso poético.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Society of Spanish and Spanish American Studies, 38-3° (2013)
- Anuario de Estudios Americanos*, CSIC, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 69-2° (2012)
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, 64 (2011)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 22-1°/22-2° (2012)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 749 (2012), 750 (2012), 751 (2013), 752 (2013), 753 (2013), 754 (2013), 755 (2013), 756 (2013)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, Seminario "Menéndez Pidal", 37 (2012), 38 (2013)
- Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, 31 (2012)
- Estudios: Filosofía/Historia/Letras*, ITAM, 103 (2012), 104 (2014)
- Índice Histórico Español*, Universitat de Barcelona, 125 (2012)
- Letras de Deusto*, Universitat de Deusto, 135 (2012), 136 (2012)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 47-3° (2012)
- Remate de Males*, UNICAMP, 30-2° (2010), 31-1°/2° (2011), 32°1° (2012)
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, 67-2° (2012)
- Revista de Estudos Literários*, Universidade de Coimbra, 1 (2011), 2 (2012)
- Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca (Anuario de Filología Catalana, Gallega y Vasca)*, UNED, 17 (2012)
- Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, 241 (2012)
- Spagna contemporanea*, 42 (2012)
- Strumenti critici*, 131 (2013)
- Studium: Revista de Humanidades*, Universidad de Zaragoza, 17 (2011)
- Testo a fronte*, IULM, 17 (2012)

Libri:

- BOCCUTI, ANNA (A CURA DI), *Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee*, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2012, 183 pp.
- CABALLERO WANGÜEMERT, MARÍA, *Las trampas de la emancipación. Literatura femenina y mundo hispánico*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, 363 pp.
- CAMPRA, ROSALBA, *America Latina: l'identità e la maschera*, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2013, 192 pp.
- CARDENAL, ERNESTO, *Hidrógeno enamorado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, 288 pp.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Chisciotte della Mancia*. A cura di Francisco Rico. Traduzione di Angelo Valastro Canale. Testo spagnolo a fronte a cura di Francisco Rico. Milano, Bompiani, 2012, 2166 pp. «Classici della letteratura europea»
- CORREIA, AMÉLIA MARIA, *Ler Cesário Verde (no ensino secundário)*, Coimbra, Edições Almedina, 2012, 121 pp.
- GONÇALVES SIMÕES, MANUEL, *Outras Margens. Ensaio de Literatura Brasileira, Angolana, Moçambicana e Caboverdiana*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, 170 pp.
- ISSOREL, JACQUES, *Collioure 1939. Últimos días de Antonio Machado con una selección de poemas en homenaje a Antonio Machado exiliado*, Perpignan, Mare Nostrum, 2013 87+95 pp.
- LOURENÇO, ANTÓNIO APOLINARIO, «*Mensagem*» de Fernando Pessoa, Coimbra, Edições Almedina, 2011, 138 pp.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, MARISA, *Tres formas del insilio en la literatura ecuatoriana del siglo XX*, Madrid, Bubok Publishing, 2012, 203 pp.
- MASTRETTA, ÁNGELES, *La emoción de las cosas*, Barcelona, Seix Barral, 2012, 318 pp.
- MATERNI, MARTA, *Del peccato alessandrino. Realtà e limiti della maestria di un autore e di un personaggio («Libro de Alexandre»)*, [s. l.], Youcanprint, 2012, 377 pp.
- MONTI, SILVIA, *Malattia e scrittura. Saperi medici, malattie e cure nelle letterature iberiche*, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre Grafica, 2012, 430 pp.
- OJEDA, MARÍA DEL VALLE - PRESOTTO, MARCO (EDS.), *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, PUV, 2013, 204 pp.
- PONCE DE LEÓN, FÉLIX ANTONIO, *Vida, hechos y aventuras de Juan de Mayorazgo*. Introducción, edición y notas de Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2012, 114 pp.
- SANTANA ENRÍQUEZ, GERMÁN (ED.), *Literatura y cine*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, 345 pp.
- VALENZUELA, LUISA, *Cuidado con el tigre*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, 216 pp.
- VALENZUELA, LUISA, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, 248 pp.
- VIEIRA Y CLAVIJO, JOSÉ DE, *El segundo agatocles cortés en Nueva España*. Introducción, edición crítica y notas de Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2012, 62 pp.

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,

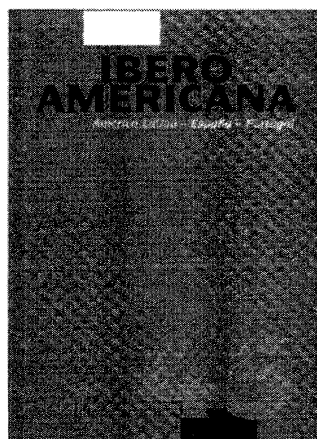
€ 45 Particulares

€ 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 gennaio 2014
presso la Tipolitografia C.S.R. – Centro Stampa e Riproduzione
00158 Roma – Via di Pictralata, 157 – Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

RENÉ J. LENARDUZZI

VALORES Y USOS DEL OPERADOR NO MÁS EN ALGUNAS VARIEDADES DEL ESPAÑOL DE AMÉRICA

ROBERT PATRICK NEWCOMB

A CASE OF PARTIAL RECOGNITION: REASSESSING THE INFLUENCE OF HEGEL ON MIGUEL DE UNAMUNO

ALESSANDRO MISTRORIGO

DOS VIDAS: APROXIMACIÓN A DIÁLOGOS DEL CONOCIMIENTO DE VICENTE ALEIXANDRE

ANDRÉS SORIA OLMEDO

CLAUDIO GUILLÉN Y LAS ARTES VISUALES

VICENTE CERVERA SALINAS

EL NUMEN DEL AMOR DANTESCO EN LA FILOSOFÍA POÉTICA DE SANTAYANA

VERONICA ORAZI

DRAMMA STORICO E SPERIMENTALISMO NEL TEATRO SPAGNOLO CONTEMPORANEO:

IL BORIS GODUNOV DE LA FURA DELS BAUS

BARBARA GRECO

DEGUSTACIÓN DE TITUS ANDRÓNICUS: LA FURA DELS BAUS REWRITES SHAKESPEARE

LUDOVICA PALADINI

DRAMATURGIA CHILENA POST GOLPE: VOCES DISIDENTES EN BUSCA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

GLORIA JULIETA ZARCO

EL TESTIMONIO DE LA (IM)POSIBLE TRANSMISIÓN DE LA EXPERIENCIA: LA NOCHE DE LOS LÁPICES DE OLIVERA Y CRÓNICA DE UNA FUGA DE CAETANO

ADRIANA ASTUTTI

REVISTA BABEL: POLÉMICAS VELADAS Y MERCADO

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

REPOBLAR EL RECUERDO: FRACTURAS TEMPORALES EN ARRECIFE DE JUAN VILLORO

PEDRO MEIRA MONTEIRO

DESAFIZENDO GÊNERO: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, ENTRE POESIA E HISTÓRIA

RECENSIONI: F. San Vicente – M. L. Calero Vaquera, *Discurso de género y didáctica. Relato de una inquietud* (A. Freixas Farré)

J. Gracia – D. Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010* in *Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, vol. VII (E. Di Pastena); J. M. Pozuelo Yvancos, *Las ideas literarias (1214-2010)* in *Historia de la literatura española*, dir. J. C. Mainer, vol. VIII (E. Sullà); A. Prosperi, *Il seme dell'intolleranza. Ebrei, eretici, selvaggi. Granada 1492* (M. Ciceri); *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Secoli XVII-XIX* (V. Orazi); Lope de Vega, *Comedias. Parte XI* (D. Crivellari); A. Sastre, *Il bavaglio* (V. Orazi)

J. C. Moya (edited by), *The Oxford Handbook of Latin American History* (M. Rabá); J. C. Rovira – E. Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* (G. Bellini); T. Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La ibridez de la ficción novohispana* (G. Bellini); *Latin American Theatre Review*, 46-1^o(2012) (P. Spinato Bruschi); E. Jossa, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (S. Serafin); J. C. González Boixo, *Letras virreinales de los siglos XVI y XVII* (G. Bellini); L. El Jaber, *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)* (M. J. Benites); A. M. Cerrella, *Malinche. La quila, il serpente e la farfalla* (R. Luque); J. Podlubne, *Escritores de «Sur». Los inicios literarios de José Bianco Y Silvina Ocampo* (N. Biancotto); C. Macías Villalobos – G. Fernández Ariza (eds.), *El silencio y la palabra. Estudios sobre «La ciudad y los perros» de Mario Vargas Llosa* (A. Caracuel Barrientos); S. Chejfec, *Lenta biografía / Mis dos mundos / La experiencia dramática* (A. Hanke-Schaefer); C. Alegría, *Alterità* (P. Spinato Bruschi); B. D'Angelo, *A/R* (S. Serafin); L. Pariani, *Il piatto dell'angelo* (A. Malvestio)

L. Nóbrega, *Quero ser o que passa: a poesia de Lêdo Ivo* (M. G. Simões)

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

99-100

RASSEGNA IBERISTICA

Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

Direttore scientifico

Enric Bou

Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Florencio del Barrio, Vanessa Castagna, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi, Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Alessandro Scarsella, Patrizia Spinato Bruschi

Comitato scientifico

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina), Luisa Campuzano (Universidad de La Habana – Casa de la Cultura), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Luz Elena Gutiérrez (Colegio de México), Hans Lauge Hansen (Aarhus University), 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), Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid), Marco Presotto (Università di Bologna), Joan Ramon Resina (Stanford University), Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba), Silvana Serafin (Università di Udine), Roberto Vecchi (Università di Bologna), Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

Coordinatrice delle recensioni e scambi

Donatella Ferro

Coordinatrice della redazione

Margherita Cannavacciuolo

Rassegna Iberistica pubblica articoli, note e recensioni suddivisi fra le aree linguistiche e culturali dello spagnolo, dell'ispano-americano, del luso-brasiliano e del catalano. Compendio e progetto interdisciplinare, *Rassegna Iberistica* accetta contributi che trattano tutti gli aspetti della cultura iberica e iberoamericana. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico.

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia.

Redazione: Università Ca' Foscari – Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 – 30123 Venezia (ITALIA)
e.mail rassegna.iberistica@unive.it

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-895-2

Copyright © 2013 Bulzoni Editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355