

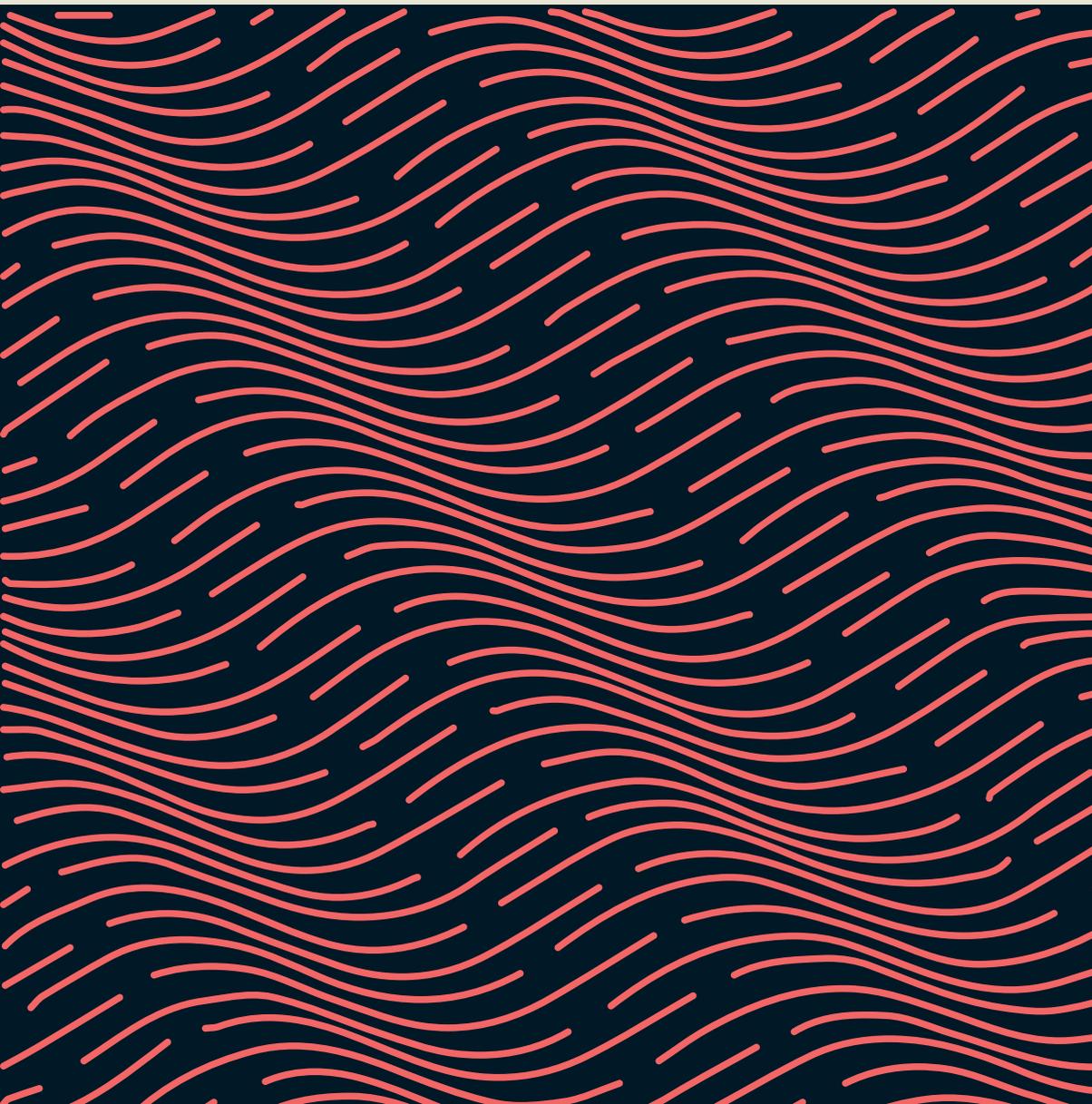
RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588

Vol. 44 – Num. 115
Giugno 2021



Edizioni
Ca' Foscari



e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica

Direttore
Eric Bou

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

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Merigalli; Giuseppe Bellini †

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

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernandez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Università degli Studi di Milano, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Sofo

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

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

© 2021 Università Ca' Foscari Venezia

© 2021 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

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

Sommario

ARTICOLI

- José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos del periodo de senectute**
Cotejo material y contextual
Tania Padilla Aguilera 9
- La biblioteca de Pedro Salinas**
Nuevos datos tras el hallazgo del expediente de su entrega en depósito al IES Cervantes
Juana María González García 27
- Las luminarias de Janucá de Rafael Cansinos Assens**
Algunas claves de lectura
Cecilia Prenz 43
- La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela**
Un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor (1927-40)
Carlotta Paratore 57
- Joaquín Torres-García y Guillermo de Torre: itinerario epistolar De Europa al Río de la Plata**
Pilar García-Sedas 75
- Evita en Italia**
La Gira Arco Iris, un espectáculo de la política
Fernando Diego Rodríguez 99



El simulacro de la víctima «Máquina mitológica», violencia y poder en los testimonios de Alfredo Meza y Nancy Guzmán Dariuska González González, Claire Mercier	123
Aquele que quer Uma leitura de Manuel António Pina sob o olhar de Nietzsche Sérgio Das Neves	143
La violència i el crim en la narrativa de Caterina Albert / Víctor Català La relació amb la novel·la negra i criminal Lluïsa Julià Capdevila	155
ESCRITURAS VASCAS DE MUJER sección monográfica editada por Jon Kortazar	
Introducción. Escritoras vascas Jon Kortazar	175
Sobre la recepción de <i>Las madres no</i> de Katixa Agirre Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano Santiago Pérez Isasi, Aiora Sampedro	179
Eider Rodríguez: cuerpo, enfermedad y narración Jon Kortazar, Paloma Rodríguez-Miñambres	195
Una nueva ventana para <i>La casa del padre</i> Análisis de la novela de Karmele Jaio David Colbert-Goicoa, Jon Martin-Etxebeste	217
Leire Bilbao, el valor de la sencillez Xabier Etxaniz, Karla Fernández de Gamboa Vázquez	229
El tratamiento de la violencia machista en la novela <i>L. A. A.</i>, de Maixa Zugasti Itxaro González Guridi	249

NOTE

- La fortuna del *Don Chisciotte* in Italia**
A proposito di tre edizioni recenti
Maria Caterina Ruta 273
- Il teatro di Federico García Lorca in Italia**
A proposito di una nuova edizione de *La casa de Bernarda Alba*
Renata Londero 283
- Entre Miguel Ángel Asturias y Mario Vargas Llosa:
una Historia (historias) de Guatemala**
Susanna Regazzoni 293

RECENSIONI

- Paz Battaner Arias y Carmen López Ferrero**
Introducción al léxico, componente transversal de la lengua
Florencio del Barrio de la Rosa 303
- Jesús Ponce Cárdenas (ed.)**
La escritura religiosa de Lope de Vega
Antonio Sánchez Jiménez 309
- Max Aub**
Obras completas, vols IX-A, IX-B, X
Enric Bou 313
- Basilio Rodríguez Cañada**
Cuaderno mediterráneo. Historias, mitos y leyendas
Pedro Mármol Ávila 317
- Rafael Olea Franco**
La lengua literaria mexicana
Alice Favaro 321
- Carlos Miguel Salazar**
Capovolgere il mondo
Silvana Serafin 325
- Fernanda Elisa Bravo Herrera**
Tracce e itinerari di un'utopia
Silvana Serafin 329

Rodrigo Cacho Casal <i>Dante y Quevedo: la “Divina Commedia” en los “Sueños”</i> Silvia Trapa	333
Álvaro Santana-Acuña <i>Ascent to Glory. How “One Hundred Years of Solitude” Was Written and Became a Global Classic</i> Santiago Alarcón Tobón	341
Guadalupe Nettel <i>La figlia unica</i> Margherita Cannavacciuolo	347
Stéphanie Mateu <i>Intimisme et identité dans l’œuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)</i> Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau	351
Eloi Grasset <i>La trama mortal</i> Lídia Carol Geronès	355
Susana Jodra Llorente y Amelia Benito del Valle Eskauriaza <i>Arte, literatura y feminismos</i> Alfons Gregori	359
Publicazioni ricevute	363

Articoli

José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos del periodo *de senectute* Cotejo material y contextual

Tania Padilla Aguilera
Universidad de Córdoba, España

Abstract In the *de senectute* period of Madrid poet José Joaquín Benegasi y Luján (1707-70), we can observe a series of intentional mechanisms along with literary and editorial strategies that could be linked to those developed by contemporary Spanish authors. With the material and contextual comparison of three of his mature texts (*Fama póstuma*, *Descripción festiva* and *Benegasi contra Benegasi*), we intend to shed light on the channels of dissemination, the reading public, the social networks and the patronage mechanisms that are exercised throughout the career of this author. All this will help to better outline both his figure and the meaning of his work in the context of the first half of the Spanish eighteenth century.

Keywords Pedro Salinas. Spanish civil war. Literature. Silver Age. Patrimony.

Índice 1 Introducción. – 2 Los ejemplares conservados: un análisis. – 3 Cotejo material: portadas, *dispositio*, adornos. – 4 Cotejo contextual: impresores, anuncios, lectores. – 5 Conclusión.



Peer review

Submitted 2020-03-27
Accepted 2020-04-15
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Padilla Aguilera, T. (2021). “José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos del periodo *de senectute*. Cotejo material y contextual”. *Rassegna iberistica*, 44(115), 9-26.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/001

1 Introducción

Planteaba ya en un trabajo anterior (Padilla Aguilera 2019b) la posibilidad de hablar de una etapa *de senectute* (Rozas 1990) en la trayectoria de José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770), que coincidiría, como en muchos otros autores, con la parte final de su periplo vital y literario. A pesar de que ya desde los albores de su carrera literaria Benegasi comienza a desarrollar algunas estrategias que dan lugar a toda esta sintomatología del escritor profesional, en esta etapa el autor exagera sus rasgos de estilo (arte menor, tono jocoserio) y adquiere un discurso aparentemente más sincero (numerosas referencias metaliterarias, fuerte presencia del yo), lo cual parece ser a su vez síntoma de la adquisición de una identidad propia en el campo literario.

De todas las obras que podrían encuadrarse en esta etapa *de senectute*, he escogido tres lo suficientemente distanciadas, pero también lo suficientemente vinculadas entre sí como para que un análisis comparativo entre ellas permita extraer algunas conclusiones. Se trata de la *Fama póstuma del reverendísimo fray Juan de la Concepción* (1754), la *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones* (1760) y *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi* (1760).

La *Fama póstuma* es un homenaje a un ilustre difunto concebido en parte como otras famas, en parte como las clásicas recopilaciones poéticas. La *Descripción festiva* es un poema en seguidillas que describe de forma paródica las fiestas que se celebraron en Madrid al año de la llegada al trono de Carlos III. Finalmente, *Benegasi contra Benegasi* es un texto que se publica a los pocos meses del anterior como defensa a las críticas recibidas. Como vemos, se trata de tres obras muy distintas que incluso podrían encuadrarse en diferentes subgéneros. Sin embargo, podemos decir que en todas ellas la circunstancia juega un papel primordial.

El objetivo de este trabajo es ofrecer un análisis comparativo que nos permita contar con alguna información relevante de las tres obras. El enfoque preponderante será el de la bibliografía material (McKenzie 1986; Moll 1994; Infantes 2006), aunque se enriquecerá con otras perspectivas de estudio que puedan resultar fructíferas para el análisis.

Con el propósito de llevar a cabo un cotejo en paralelo de estas obras, se desarrollará en primer lugar un análisis de los ejemplares conservados de cada una de ellas con el objetivo de extraer algunas

Este artículo se inserta en el Proyecto Coordinado *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI201454367-C2-1-R), y surge como resultado de varias sesiones de trabajo con el profesor Gabriel Sánchez Espinosa (Queen's University Belfast) durante una estancia en Belfast en el mes de junio de 2019. Sigo su metodología y planteamientos, desarrollados en trabajos como Sánchez Espinosa 2009.

conclusiones sobre su recepción. A continuación, se analizarán las portadas y otros elementos significativos de la edición; a partir de estos aspectos, se indagará en los artífices del trabajo editorial en cada caso para acabar con un análisis del mercado: anuncios en prensa,¹ puntos de venta y posibles compradores/lectores.

2 Los ejemplares conservados: un análisis

Partiendo de algunos de los principales presupuestos de la bibliografía material, considero fundamental a la hora del análisis el repaso de los ejemplares localizados de las obras objeto de estudio en la medida en que su número parece ser relativamente abarcable. Tomando como punto de partida las ediciones referenciadas en el estudio de Ruiz Pérez (2012), que se apoya fundamentalmente en la información recogida en Palau y Dulcet (1962) y Aguilar Piñal (1981), he llevado a cabo una búsqueda en catálogos y repositorios generales como CCBP, BNE, REBIUN o Europea, así como en otros catálogos *online* de entidades públicas y privadas, con el propósito de rastrear los ejemplares existentes de cada una de las obras.

Tras este rastreo, he localizado los ejemplares que figuran en el Anexo.² En lo que respecta al estudio de Ruiz Pérez (2012), cabría hacer una rectificación: la signatura BNE, MSS/10906 no se corresponde con un manuscrito de la *Descripción festiva* (Ruiz Pérez 2012, 166), del que no hemos encontrado rastro, sino que se trata de la «Respetuosa súplica que a la reina madre...». Por otra parte, ha sido hallado un ejemplar de *Benegasi contra Benegasi* fuera de España – por lo tanto, no registrado en el CCBP–, en la Bibliothèque nationale de France, bajo la signatura 8-YG-504 (3). El hallazgo de este nos llevó a considerar la existencia de otros ejemplares de estas obras de Benegasi fuera de España. Este ha sido en el caso de la *Fama Póstuma*, de la que hemos encontrado más de un ejemplar.

¹ A propósito de los poetas más anunciados en la *Gaceta de Madrid* entre 1741 y 1745, François Lopez (1976, 79) afirma: «parmi les poètes, celui dont le nom revient le plus souvent est José Benegasi y Luján». Con la ayuda de Jean-Marc Buiguès, he realizado un rastreo en la base de datos NICANTO (J.-M. Buiguès, J.-P. Dedieu, F. Lopez, *Bases de datos del proyecto NICANTO: base GNLEDICI y GACETA*. Université Bordeaux Montaigne, 1995-2019) y he comprobado que, en efecto, Benegasi es el poeta más anunciado en esta etapa. En este periodo encontramos 3 anuncios de obras firmadas con su nombre y 1 bajo el seudónimo «Juan del Rosal». A estas ha de añadirse el anuncio de una reedición de las obras de su padre, Francisco Benegasi. En número de anuncios le sigue Torres Villarroel, con 4, y Oyanguren (Marqués de la Olmeda), con 3.

² El Anexo al que se alude en este trabajo puede consultarse en el siguiente enlace: https://www.academia.edu/49080524/Anexo_articulo_Rasseгна_Iberistica_2021.

Así, de la *Fama póstuma*³ han sido localizados un total de 17 ejemplares en España⁴ y 6 fuera de España.⁵ He podido consultar los que he localizado en nuestro país y casi todos ellos están perfectamente conservados y todos mantienen la encuadernación original en pergamino, salvo algunas excepciones, como U/3830, que fue propiedad de Usoz, y R/617, en cuyo lomo reza «Benegasi: poesías, 5» y en cuya portada figura la anotación manuscrita «Librerías de los padres Carmelitas descalzos de Madrid», que han sufrido encuadernaciones posteriores. Cabe suponer que esta buena conservación de los ejemplares se debe tanto al formato como a la calidad de los materiales de la obra: encuadernación en pergamino, papel de trama gruesa, entintado de mayor calidad que apunta a un uso de tipos renovados... No obstante, algunos ejemplares acusan síntomas de deterioro como manchas de tinta o humedad (2-72, R/15575), anotaciones manuscritas en la portada, cubierta o guardas (R/617, U/Bc 12641, 1/3014) o subrayados (LIT2/453). Además, algunos tienen adheridos y estampados sellos o inscrita la firma de sus propietarios (R/617, R/15575, XVIII-1035, Res. 549). La mayoría de los ejemplares consultados tienen adherida la mencionada banderilla sobre el «con privilegio», tapándolo por completo. En algunas de las excepciones (3/71787, 1/3014, 086A/234) se observan, sin embargo, vestigios de su adherencia. La mayoría de los ejemplares aparecen rubricados en la parte inferior derecha de la portada, aunque también hay algunas excepciones (U/Bc 12641, XVIII-1035) que se corresponden con ejemplares que probablemente escaparon al control del autor.

De la *Descripción festiva*⁶ han sido localizados un total de 9 ejemplares.⁷ Algunos de ellos siguen exentos, cosidos (FM 2007, VE/1209/21) o han sido reforzados mediante un canto rudimenta-

3 [72] 67 págs. [1] en blanco; 4º (Ruiz Pérez 2012, 158). Reimpresión Barcelona: [8], 36 págs.; 4º.

4 A los anteriores habría que añadir los localizados en España, que son los siguientes: 2-72: Biblioteca Provincial de Córdoba; U/Bc 12641: Universidad de Valladolid. Biblioteca Histórica de Santa Cruz; LIT 27453: Fundación Universitaria Española. Madrid; 1/3014: Real Academia de la Historia; XVIII-1035: Universidad Pontificia de Comillas. Madrid; R/617, R/15575, U/3830, 3/71204 y 3/71787: Biblioteca Nacional de España; III-D-5: Universidad de Oviedo, Biblioteca del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII; E 8878: Campus de Ciudad Real, Biblioteca General de Ciudad Real; 086A/234: Universidad de Sevilla, Biblioteca Rector Machado y Núñez: 20050 y Res. 549: Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Fondo Antiguo; A- 4025: Biblioteca regional de Madrid Joaquín Leguina; R265-9: Universitat Rovira i Virgili, Biblioteca del Monestir de Poblet.

5 1993 402: Yale University Library; PQ6503.B46 F36 1754: The Ohio State University Library; Wing ZP 740.O65: Newberry Library; PQ6503.B43F3: Stanford University Library; 861 B434F: University of Texas Library; Carmelitana Collection (Carmelite Institute of North America).

6 [12], 45, [2] págs., grabado, [1] en blanco; 4º (Ruiz Pérez 2012, 161).

7 MO-214 (12) y FM 2007: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; 208-D-04(19): Seminario Mayor o Conciliar de San Julián (Cuenca); XVIII 5847(16): Biblioteca Pública

rio y una tapa trasera (VC/1045/19), lo que ha logrado frenar el lógico deterioro. Otros, sin embargo, aparecen integrados en volúmenes facticios, bien junto a otras obras de Benegasi [208-D-04(19)], bien junto a obras de autores diferentes [XVIII 5847(16), 2/59740(12)] con títulos genéricos como *Papeles varios* o *Poesías castellanas*. Por las características de la encuadernación y/o la firma del propietario, estas compilaciones han sido realizadas en el siglo XIX. Entre todos los ejemplares hallados, he encontrado solo uno correspondiente a una reimpresión de la obra (07 B-66/3/15-4, Biblioteca de la Universitat de Barcelona). Según reza en el pie de imprenta, esta sale de las prensas de Pablo Campins, que ejerce como impresor en Barcelona hasta mediados de la década de los ochenta. La edición forma parte de un volumen facticio y, aunque no sufre cambios en el contenido del texto, sí los presenta en su *dispositio*, con lo que su volumen de páginas es menor ([8], 36 págs.; 4^o) debido a una serie de decisiones encaminadas a la elaboración de una edición más económica, como veremos más adelante.

Finalmente, de *Benegasi contra Benegasi*⁸ han sido localizados un total de 8 ejemplares.⁹ La mayoría aparece como parte de volúmenes facticios de otras obras de Benegasi [Res. 51(6), MO-214(21), 8-YG-504(3)] en las que se explicita su nombre en el lomo de la encuadernación («*Obras de Benegas*») [Res. 51(6)]. Entre estos hay ejemplares verdaderamente cuidados, como el volumen propiedad de Usoz [U/105114(9)]. Se ha conservado algún ejemplar exento, cosido, y en considerable peor estado (VE/1209/20). Asimismo, se han encontrado algunos casos en los que *Benegasi contra Benegasi* aparece en el mismo volumen facticio que la *Descripción* [(2/59740(9), 208-D-04(13), MO-214(21)], aunque no inmediatamente detrás de esta, con lo que el vínculo entre ambas obras queda igualmente roto. Esto puede ser sintomático de la falta de cuidado a la hora de encuadernar estas compilaciones de papeles, al parecer realizadas más por un prurito conservacionista que en relación con el contenido de las obras.

De este análisis de los ejemplares, podemos extraer una serie de conclusiones tanto acerca de la calidad material de cada una de las ediciones en relación con su conservación a lo largo del tiempo, como sobre la recepción posterior de la obra. Es lógico que se conserven muchos más ejemplares de la *Fama póstuma*, e incluso que muchos

de Lleida; VE/1209/21, 2/59740(12), VC/1045/19: Biblioteca Nacional de España; 07 B-66/3/15-4 (reimpresión) y 07 B-66/4/2-45: Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

⁸ [6], XXII págs.; 4^o (Ruiz Pérez 2012, 163).

⁹ F-XI: Universidad de Oviedo, Biblioteca del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII; Res.51(6): Biblioteca Pública del Estado Jovellanos, Gijón (Asturias); 208-D-04(13): Seminario Mayor o Conciliar de San Julián (Cuenca); MO-214(21): Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; U/105114(9), VE/1209/20, 2/59740(9); Biblioteca Nacional de España; 8-YG-504(3): Bibliothèque Nationale de France, Paris.

de ellos se hayan diseminado fuera de nuestras fronteras, puesto que se trata de una edición más cuidada que, además, cuenta con la salvaguarda de la cubierta. En el caso de los dos papeles, la conservación se hace más dificultosa, de ahí que se haya encontrado un menor número de ejemplares de ambos. A la ausencia de cubiertas habría que añadir la peor calidad del papel y de la impresión, que se refleja en el mayor grado de deterioro de los ejemplares conservados de estas obras. La incorporación a volúmenes facticios pone de relieve la existencia de cierta intención histórica por conservar estos papeles, a la que en parte debemos que hayan llegado hasta nuestros días. Además, esta circunstancia nos brinda la oportunidad de conocer las pautas de lectura en relación con estos textos: su agrupación con otras obras del mismo autor revela cierto interés de reconstrucción de una trayectoria autoral vinculado a un propósito historiográfico, mientras que su acumulación junto a otros papeles del mismo siglo puede ser indicativa de una idea de compilación más sujeta al género editorial en sí que a razones de contenido. Finalmente, la evidenciación de la ruptura del vínculo entre la *Descripción festiva* y *Benegasi contra Benegasi*, total o parcial – en los mencionados casos en los que aparecen en el mismo volumen, aunque separados –, evidencia cierto menosprecio por el contenido de estos papeles, probablemente considerados de un autor menor pero valorados como documentos históricos que es necesario conservar.

3 Cotejo material: portadas, *dispositio*, adornos

Comenzaré este epígrafe cotejando las tres portadas de las obras analizadas, de las que se puede extraer bastante información a simple vista [figs 1-3].¹⁰

La portada de la *Descripción festiva* es abigarrada, barroca, frente a la más neoclásica y limpia de *Benegasi contra Benegasi*. Así, pese al evidente juego con el tamaño de la tipografía, en la *Descripción* encontramos una nutrida información no dispuesta de la manera más atractiva. Es, claramente, una portada de imprenta, no elegida por el autor, que responde a las necesidades de la demanda más o menos masiva de un producto asociado a la circunstancia de la fiesta, que de alguna manera funciona como una suerte de primitivo *merchandising* que entraría en competencia con otros productos editoriales.¹¹

¹⁰ En la metodología y análisis de estas obras he seguido de cerca los trabajos de García Aguilar (2009) y Olay Valdés (2019).

¹¹ Es el caso del texto de Nipho, *Diálogo o conversación entre un forastero y un cortesano [...]*, Madrid, 1760.

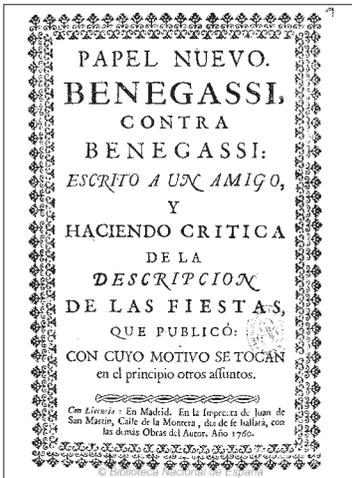
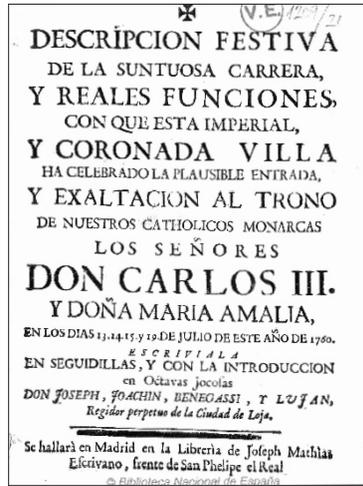


Figura 1 *Fama póstuma* (1754): U/3830, Biblioteca Nacional de España (ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica)

Figura 2 *Descripción festiva*: VE/1209/21, Biblioteca Nacional de España (ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica)

Figura 3 *Papel nuevo: Benegasi contra Benegasi*: U/10514(9), Biblioteca Nacional de España (ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica)

En cualquier caso, se trata de un papel, una obra hecha para la lectura rápida y descuidada. Además de por el papel de peor calidad y el formato utilizados –se trata de una obra sin encuadernar,¹² como corresponde a este tipo de opúsculo heredero del pliego suelto–, la

¹² A pesar de esto, todos los ejemplares consultados (véase el mencionado Anexo) aparecen cosidos. Hasta esta época lo habitual era que este tipo de impresos se vendieran en rama, sin encuadernar ni coser, que eran servicios que podían ofrecer, aparte, los propios impresores.

reducción de costes queda evidenciada en la disposición del texto en columnas, con los ladillos poblados de notas, lo que supone un gran ahorro para el impresor (García Collado 1998; 2003).

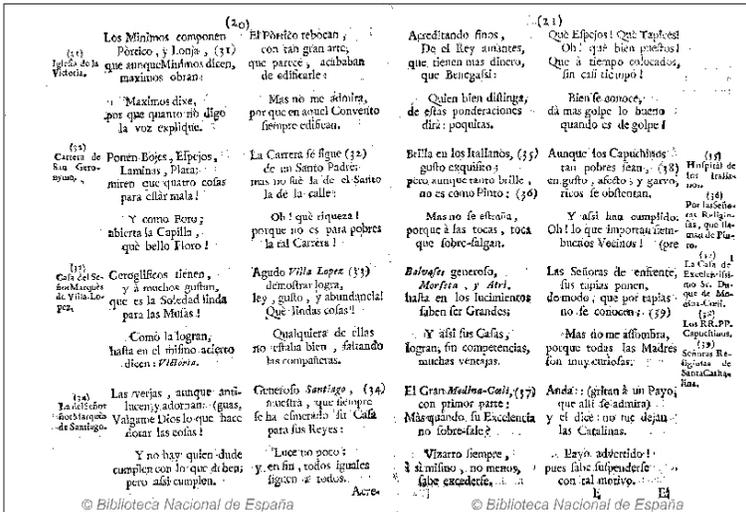


Figura 4 Ejemplo de mise en page en la Descripción festiva

Por las características de la edición, podemos presuponer que su precio de venta eran unos 3 o 4 reales y que se tiró una edición de unos 1500 ejemplares, que era lo habitual en estos casos. No obstante, hay algunos aspectos materiales de la obra que apuntan a la existencia de un cierto prurito por parte del impresor de hacer el producto más atractivo para el público. En este sentido, podemos afirmar que, aunque se trata de una edición no especialmente cuidada, encontramos en el interior algunos elementos más elaborados, como la presencia de una orla negra que enmarca toda la edición, desde la portada a la última página, así como de alguna letra capital de carácter neoclásico [fig. 5] y adornos xilográficos de una estética que oscila entre lo barroco [fig. 7], incluyendo lo que parece un emblema [fig. 8], y lo rococó [fig. 6].

Todo este conjunto de características formales convierte la *Descripción* en un producto asequible al mismo tiempo que atractivo para el lector.

Como ya se ha planteado un poco más arriba, en el proceso de búsqueda de los ejemplares conservados de la *Descripción festiva*, he hallado un ejemplar (07 B-66/3/15-4) que prueba que la obra fue reimpresa en Barcelona. El pie de imprenta aparece cortado y solo puede leerse que sale de las prensas de Pablo Campins. Así pues, esta reimpresión tuvo que realizarse entre 1760 y 1785 aproximada-



Figura 5 Ejemplo de letra capital de carácter neoclásico (*Descripción festiva*)



Figura 6 Ejemplo de adorno rococó (*Descripción festiva*)



Figura 7 Ejemplo de adorno xilográfico de reminiscencias barrocas (*Descripción festiva*)



Figura 8 Ejemplo de adorno similar a un emblema (*Descripción festiva*)

mente, que es cuando estuvo activo este impresor. Con respecto a la edición madrileña, encontramos sutiles cambios en la *mise en page* de la portada, sobre todo debido a la variación del tamaño de la tipografía (por ejemplo, el término «seguidillas» aparece en mayor tamaño en esta edición). También existen una serie de diferencias que apuntan al hecho de que nos encontramos ante una edición más descuidada y económica que la madrileña, que comentaremos más adelante: el pie de imprenta aparece cortado, el prólogo es comprimido en una sola página, en la que se apura el margen inferior hasta invadir por completo el birli, apenas aparecen adornos xilográficos... Estas características evidencian que se trata de una edición a todas luces realizada sin la supervisión del autor, y no sabemos si de forma fraudulenta. En cualquier caso, esta reimpresión pone de relieve la existencia de un mercado, ajeno a la ciudad de Madrid y a la circunstancia concreta de este evento, en el que podría tener cabida el texto de la *Descripción*. La ausencia de una datación en la reimpresión nos impide saber con exactitud las razones que llevaron a Campins a reimprimir esta obra, pero quizá sería más plausible pensar en alguna razón ajena a un posible reconocimiento de Benegasi fuera de las fronteras madrileñas, como podría ser la necesidad de reivindicar en el territorio catalán la figura del nuevo monarca. No obstan-

te, desde primeros del XVII no era inhabitual que una obra exitosa en Madrid se imprimiera también en Barcelona.

Como ya se ha señalado, en la edición de *Benegasi contra Benegasi* existen unas diferencias bastante notables. La portada es más cuidada, limpia y elegante. Su estética es aún barroquizante pero más moderna, y en ella se combina la letra redonda con la cursiva, lo que apunta a cierto esmero estético por parte del impresor, así como a una posible intervención en la edición por parte del autor. En el interior de la obra también se observan algunas variaciones. El texto aparece a una sola columna, en parte porque la extensión de este papel es menor y su disposición es, como consecuencia, más limpia. En conjunto, la edición es más diáfana, pues los adornos y viñetas son inexistentes salvo por una excepción que parece una escueta concesión a la altura del ajustado precio de la obra:

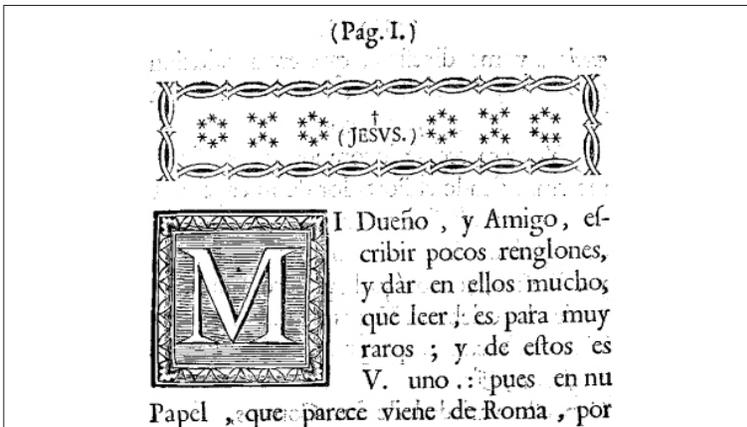


Figura 9 Ejemplo de adornos en *Benegasi contra Benegasi*

Finalmente, la portada de la *Fama póstuma* es bastante racional y armónica y, a diferencia de las otras, apunta de una manera más clara a la estética neoclásica, aunque el título sufre de esa hipertrofia característica del barroquismo aún imperante.

En los adornos interiores del libro también se aprecia el mencionado eclecticismo que da lugar a un producto reconocible para el lector habitual, al tiempo que estéticamente próximo a las nuevas sensibilidades. El formato en 4º contribuye a dotar la obra de cierto empaque a la vez que la orienta hacia la lectura reposada. Aquí sí estamos hablando de un libro, además con un papel de mayor calidad

que ha resistido mejor el paso del tiempo.¹³ Asimismo, la tinta es más fuerte que en los casos anteriores; luego intentaremos ver el porqué.

Como es lógico, los adornos, detalles y la estética general interior, incluida la *dispositio* textual, está mucho más cuidada. Se trata de un libro para la lectura y relectura atenta y reposada. En este sentido, abundan los adornos de estilo rococó [fig. 10] y viñetas simples [fig. 13] y/o duplicadas [fig. 14] que parecen constituir un sello del impresor. Estas, simples o duplicadas, se usan bien para completar la página [figs 11-12], bien como separación entre poemas o estrofas a modo de filete [fig. 14], bien como complemento decorativo de los números de página [fig. 13]:



Figura 10 Ejemplo de adorno de estilo rococó (*Fama póstuma*)



Figura 11 Ejemplo de viñetas utilizadas para completar la página (*Fama póstuma*)



Figura 12 Ejemplo de viñetas utilizadas para completar la página (*Fama póstuma*)

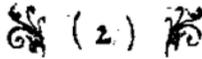


Figura 13 Ejemplo de viñetas simples (*Fama póstuma*)



Figura 14 Ejemplo de viñeta utilizada a modo de filete (*Fama póstuma*)

En definitiva, nos encontramos ante tres ediciones que presentan bastantes divergencias entre sí, cuyos aspectos materiales se adecuan al contenido y la intención pragmática del texto en cada caso. Esto nos obliga a mirar a continuación las especificidades del contexto en el que se publican, en relación con el cual encuentran su sentido último.

4 Cotejo contextual: impresores, anuncios, lectores

Partiendo de algunas conclusiones extraídas tras el cotejo llevado a cabo desde la perspectiva de la bibliografía material, podemos indagar en el contexto de producción de cada uno de los textos con el objetivo de examinar en cada caso las circunstancias de impresión,

¹³ Todos los ejemplares examinados están cosidos y encuadernados en pergamino.

de promoción y algunos aspectos relacionados con la recepción de la obra por parte de los posibles lectores.

Aunque Benegasi no estuviera presente en el desarrollo de las celebraciones conmemorativas del año de la llegada al trono de los nuevos monarcas, en su *Descripción* parece seguir de cerca las crónicas periodísticas de la época. Así, pese a que la impresión del texto se asocia al acontecimiento festivo, podemos inferir cuáles fueron los tiempos exactos de composición e impresión a partir de un anuncio de esta en la *Gaceta de Madrid* con fecha del 5 de agosto de 1760:¹⁴

D. Descripción Metrica festiva de la suntuosa Carrera, y Reales Funciones, con que esta Villa ha celebrado la Entrada, y Exaltacion al Trono de nuestros Catholicos Monarcas los Señores Don Carlos Tercero, y Doña Maria: Amalia de Saxonia: escribióla D. Joseph Joachin Benegasi y Luján, Señor de los Terreros y Valdeloschidos, &c; se hallará, con los demás Tomos, y otras Obras del Autor, en la Libreria de Escribano, frente de S. Felipe el Real.

Figura 15 *Gaceta de Madrid*, 05-08-1760, 264. Referencia BOE-A-1760-261

Si, tal y como reza en la portada de la *Descripción*, las fiestas tuvieron lugar los días 13, 14, 15 y 19 de julio, los plazos de composición e impresión de la obra son muy breves, hasta el punto de que podrían corresponderse con 10 días de composición y 5 de impresión. No obstante, no podemos descartar que Benegasi ya tuviera escrita parte de la obra al inicio de las fiestas, pues la mayor parte del texto se limita a describir un itinerario que podría conocerse de antemano, trufado de anécdotas más tópicas que reales. En este sentido, no podríamos determinar si la precipitación en la escritura pudo ser o no un factor que condicionara la calidad literaria del texto, aunque los tiempos de impresión sí que pudieron condicionar algunos aspectos materiales de la edición. Según se indica en la portada, esta obra «se hallará en Madrid en la librería de José Matías Escribano», ubicada «frente de San Felipe el Real» (Benegasi y Luján 1760, portada), en concreto en la calle Atocha. Allí podía encontrarse este texto junto con otras obras del autor. En relación con esta idea, en los pies de imprenta de las obras de Benegasi es habitual ver como reclamo esta posibilidad de adquirir la obra junto a otras producciones del poeta, lo que evidencia una estrategia editorial que se apoya en los conceptos de *trayectoria* y *firma*. José Matías Escribano era mercader de libros y también fue autor de una obra, el *Itinerario español o guía de cami-*

¹⁴ *Gaceta de Madrid* (1697-1934). En Madrid, Imprenta real de la *Gaceta/ Boletín Oficial del Estado*: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>.

nos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España (1798), editado en Madrid, en la imprenta de Miguel Escribano, sin duda de la misma familia, como además corroboramos en el pie de imprenta de la *Descripción*, que no aparece en la portada quizá por problemas de espacio. Sin embargo, este figura justo al final de la obra: «Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Miguel Escribano. Calle Angosta de san Bernardo».

Por su parte, en el pie de imprenta de *Benegasi contra Benegasi*, se informa de que el libro puede adquirirse «en la imprenta de Juan de san Martín, calle de la Montera» (Benegasi y Luján 1760, portada). Este editor, que contaba con dos prensas, ya había editado obras de Benegasi en otras ocasiones. Quizá este cambio de impresor con respecto a la *Descripción* se debe a la poca distancia entre ambos papeles, que pudo llevar a Escribano a descartar el segundo manuscrito bien por no poder cumplir con los tiempos deseados por el autor, bien por peregrinas razones de estrategia editorial.

Esto podría explicar las divergencias estéticas vistas entre las dos obras, a la vez que justificaría la existencia de cierta competencia entre ambos impresores/libreros en relación con las ventas de sendos productos. Debido al carácter metaliterario de esta obra, cuyo contenido, como ya se ha visto, está en estrecha relación con la *Descripción festiva*, es perfectamente plausible que la lectura de una apareciera directamente vinculada a la de la otra, lo que en términos editoriales podría implicar la reedición de la primera -de la que no se tiene constancia- o, en cualquier caso, la venta conjunta o en paralelo de ambas, lo que redundaría en una reactivación de las ventas de la *Descripción*. En la *Gaceta de Madrid* encontramos el anuncio de *Benegasi contra Benegasi* con fecha del 4 de noviembre de 1760:

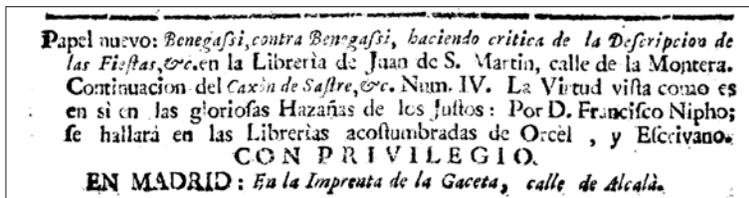


Figura 16 *Gaceta de Madrid*, 04-11-1760, 368. Referencia BOE-A-1760-365

A partir de esto inferimos que esas supuestas críticas a la *Descripción* se produjeron entre agosto y esta fecha, y que Benegasi hubo de disponer antes del tiempo suficiente para responder a la réplica. Una vez más corroboramos que los tiempos de composición e impresión eran rapidísimos y que el diálogo con la circunstancia inmediata se concebía como un factor determinante. En el caso de la reimpresión de la obra llevada a cabo en Barcelona por el impresor Pablo Campins, la

ausencia de una datación exacta con respecto al evento celebrativo impide, al menos de momento, extraer alguna conclusión sobre el sentido de la obra en relación con su contexto de impresión, que evidentemente es muy diferente al contexto madrileño de mediados de 1760.

Finalmente, en lo que respecta a la *Fama póstuma*, encontramos también un proceso similar en relación con el tiempo transcurrido entre el evento que sirve como detonante de la obra y la publicación de esta. Si de nuevo rastreamos los anuncios de la *Gaceta de Madrid*, el primero que encontramos de la obra, en el que esta se anuncia como «libro nuevo», es del 16 de abril de 1754:¹⁵

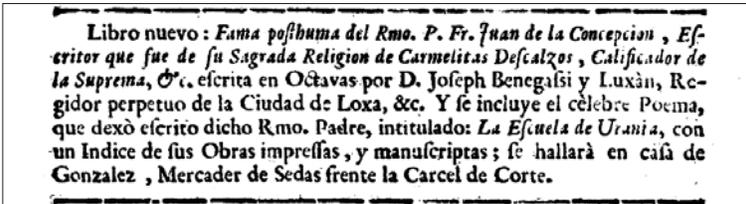


Figura 17 *Gaceta de Madrid*, 16-04-1754, 128. Referencia BOE-A-1754-122

Como vemos, transcurren solamente 4 meses entre la muerte de Concepción y la publicación de la *Fama póstuma*. Las razones de esta celeridad habría que buscarlas en ciertos aspectos coyunturales que afectan al contenido de la obra. Cuatro años más tarde, el 4 de julio de 1758, volvemos a encontrar un anuncio en la *Gaceta* que evidencia que seguían quedando ejemplares de la obra sin vender. Mientras que el anterior remitía para su compra a una tienda de un «mercader de sedas» (*Gaceta de Madrid*, 16-04-1754), este remite para su adquisición a la librería de Juan de San Martín:

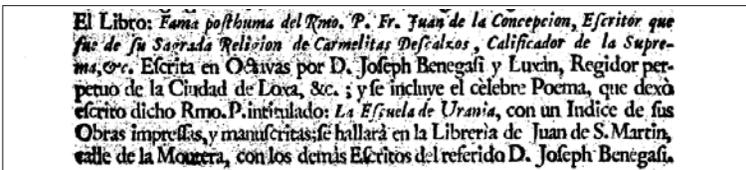


Figura 18 *Gaceta de Madrid*, 04-07-1754, 216. Referencia BOE-A-1758-202

Si nos fijamos en el pie de imprenta de la *Fama póstuma*, vemos que salió de la imprenta del *Mercurio*,¹⁶ publicación periódica que deter-

¹⁵ En la licencia del ordinario de la obra figura la fecha de 9 de marzo de 1754.

¹⁶ También con esta imprenta publicó Benegasi en más de una ocasión.

minaría de forma clara las fechas y los plazos de impresión de la obra, así como algunos aspectos materiales de la edición. A estas alturas del siglo, esta publicación periódica aún estaba en manos privadas y su imprenta era de mayor calidad debido a sus altos niveles de producción, pues el constante uso obligaba a un cambio más frecuente de los tipos. Tal y como reza en el pie de imprenta, el encargado del *Mercurio* era por entonces José de Orga, afamado impresor valenciano. Moriría en 1756, dos años más tarde de la impresión la *Fama*, fecha tras la que su familia perdió el control de la imprenta. Sin embargo, la obra «se hallará en casa de don Francisco González Clemente», que se encontraba «frente de la Cárcel de la Corte» (Benegasi y Luján 1754, portada). En este caso, además, tras la indicación del lugar de venta se indica que en este mismo sitio se pueden adquirir otros papeles del autor que figuran en el índice final de la obra, con lo que se establece un claro diálogo con fines crematísticos entre el contenido del texto y el lugar en el que este puede adquirirse.

A partir de toda esta información relativa al contexto de producción de las tres obras, en la que se evidencia la supeditación de los tiempos de producción a los de impresión y, con más fuerza incluso, a la circunstancia que funciona como pretexto, podemos trazar un posible retrato de los lectores de los textos en cada caso.

La propia naturaleza de la *Fama póstuma* la convierte en una obra destinada a un lector culto, de clase media, probablemente interesado en la literatura, incluso poeta –amigo o admirador del homenajeado fray Juan de la Concepción–, pero no necesariamente. La venta del producto en una tienda de sedas apunta a la búsqueda, por parte del impresor o del propio autor, de un destinatario más amplio, aunque siempre de clase acomodada. No debemos pasar por alto que a la altura de 1754 coexisten diferentes vertientes estéticas, contexto en el que cabe entender la *Poética* de Luzán (1737), que comienza a convertirse en una verdadera influencia a partir de 1760, y que existe una gran mayoría de lectores que siguen siendo proclives a la estética barroca, ya sea en su vertiente culta o en la más popular, y ambas se combinan equilibradamente en esta polifónica obra.

En lo que respecta a la *Descripción*, el contexto y las circunstancias de producción, así como la propia naturaleza de la impresión, apuntan a un lector diferente: menos exquisito, que busca una lectura rápida y entretenida, y que muy probablemente asistiera al evento celebrativo, esto es, potencialmente, cualquier lector. Con la *Descripción* Benegasi desarrolla una estrategia que parece combinar las pautas del mecenazgo clásico con algunos de los resortes de la recién planteada economía de mercado (Padilla Aguilera 2019a): se trata de una obra que reconstruye un evento celebrativo en honor a los nuevos monarcas y que está destinada al público que asistió a la fiesta. Podemos inferir que con esta obra el poeta, al tiempo que busca que su nombre destaque entre los miembros de la recién

llegada corte, persigue continuar haciendo negocio entre sus habituales lectores. En definitiva, encontramos en Benegasi el desarrollo de una estrategia sincrética bastante sintomática del tiempo en el que le tocó desarrollar su carrera literaria (Padilla Aguilera 2019b).

Finalmente, en el caso de *Benegasi contra Benegasi*, el público al que se dirige el autor también presenta rasgos diferentes. Este papel se anuncia acompañado del adjetivo «nuevo», que busca el establecimiento de un vínculo con el anterior. El carácter metaliterario de esta obra, unido a esta supeditación a la *Descripción*, restringe el número de potenciales lectores. Para entender este texto no solo es necesario haber leído el anterior, sino también conocer en gran medida la trayectoria y estilo de Benegasi y tener cierto interés en las diatribas literarias surgidas en el contexto de la época. En este sentido, es muy probable que el lector ideal de este papel fuera aquel que hubiera participado en la polémica o estuviera al tanto de ella. Es bastante plausible que esta limitación del número de lectores, así como el carácter panfletario y hostil de la obra, disuadieran al impresor de la *Descripción* de imprimir *Benegasi contra Benegasi*, que habría sido lo esperable.

En definitiva, aunque se encuentran claras diferencias entre los posibles lectores a los que potencialmente iban dirigidas cada una de estas obras, a estas alturas de la carrera literaria de Benegasi tal vez pueda hablarse de la existencia de un público más o menos fiel para el que Benegasi funcionaba como una marca reconocible, lo que supondría una homogenización mayor que la planteada.

5 Conclusión

El desarrollo por parte de Benegasi de una serie de estrategias editoriales específicas durante la etapa final de su trayectoria profesional nos hace ver en ella un signo propio identificable con el periodo de *senectute*.

En la *Fama póstuma* Benegasi se define en relación con sus colegas, con lo que baliza su posición en el campo literario de la época; en la *Descripción* se sitúa en relación con el pueblo madrileño ante la circunstancia de la llegada al trono de los nuevos monarcas y la configuración de la reciente corte; y en *Benegasi contra Benegasi* se posiciona frente a sí mismo, sometándose a un proceso de crítica literaria. Las tres obras tienen un fuerte vínculo con la circunstancia, pero tras el análisis de los ejemplares conservados y del proceso editorial que se esconde tras cada una de ellas descubrimos que se trata de tres obras dirigidas a públicos muy diferentes con las que Benegasi logra desarrollar pensadas estrategias de venta en esta etapa fundamental de su trayectoria literaria.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Benegasi y Luján, J.J. (1754). *Fama póstuma del reverendísimo padre fray Juan de la Concepción [...]*. En Madrid, en la imprenta del *Mercurio*, por José de Orga, impresor. Se hallará en casa de don Francisco González Clemente, frente de la Cárcel de la Corte [...].
- Benegasi y Luján, J.J. (1760). *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones [...]*. Se hallará en Madrid, en la librería de José Matías Escribano, frente de San Felipe el Real. Barcelona: Pablo Campins.
- Benegasi y Luján, J.J. (1760/2015). *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi [...]*. Con licencia, en Madrid, en la imprenta de Juan de San Martín [...]. Ed. de T. Padilla Aguilera. Universidad de Córdoba, Poesía Hispánica en el Bajo Barroco. http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/sites/default/files/benegasi_contra_benegasi.pdf.
- Escribano, J.M.(1798). *Itinerario español o guía de caminos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España*. Madrid: imprenta de Miguel Escribano.
- Luzán, I. de (1737). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies [...]*. En Zaragoza, por Francisco Revilla.
- Nipho, F.M. (1760). *Diálogo o conversación entre un forastero y un cortesano [...]*. Madrid: imprenta de Gabriel Ramírez.

Fuentes secundarias

- Aguilar Piñal, F. (1981). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo 1. Madrid: CSIC.
- García Aguilar, I. (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Collado, M.Á. (1998). «Del pliego al libro. Literatura popular impresa en el Siglo de las Luces». *Pliegos de bibliofilia*, 4, 53-67.
- García Collado, M.Á. (2003). «Los pliegos sueltos y otros impresos menores». Infantes, V.; Lopez, F.; Botrel, J.-F. (dirs), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 368-77.
- Infantes, V. (2006). *Del libro áureo*. Madrid: Calambur.
- Lopez, F. (ed.) (1976). *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*. Bordeaux: Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.
- Lopez, F. (2003). «Los editores». Infantes, V.; Lopez, F.; Botrel, J.-F. (dirs), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 358-67.
- McKenzie, D.F. (1986). *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library.
- Moll, J. (1994). *De la imprenta al lector: estudio sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco.
- Olay Valdés, R. (2019). «Impresores, formatos y adornos en la historia editorial del *Desengaño y conversión de un pecador* (1740-1786), de Benito Jerónimo Feijoo». *Titivillus*, 5, 101-35.

- Padilla Aguilera, T. (2019a). «Benegasi y la fiesta de la llegada al trono de Carlos III». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 29, 363-94.
- Padilla Aguilera, T. (2019b). «J.J. Benegasi y Luján en sus impresos: la construcción de un perfil poliédrico». *Cuadernos Dieciochistas*, 20, 527-59.
- Palau y Dulcet, A. (1962). *Manual del librero hispano-americano; bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos, con el valor comercial de los impresos descritos*, tomo XIV. Barcelona: Librería anticuaría de A. Palau.
- Rozas, J.M. (1990). «El ciclo de senectute». *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 73-133.
- Ruiz Pérez, P. (2012). «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica». *Voz y letra: Revista de literatura*, 23(1), 147-69.
- Sánchez Espinosa, G. (2009). «La producción editorial del Despotismo Ilustrado: la Imprenta Real». Ribagorda, J.M. (ed.), *Imprenta Real: fuentes de la tipografía española*. Madrid: AECID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 72-85.

La biblioteca de Pedro Salinas Nuevos datos tras el hallazgo del expediente de su entrega en depósito al IES Cervantes

Juana María González García
Universidad Internacional de la Rioja, España

Abstract This article informs about the discovery in the Biblioteca Nacional de España of a book list that summarises of Pedro Salinas' library at the start of Spanish civil war, and some letters which explain what happened with this library after it was confiscated. This recent finding provides valuable information regarding roles played by institutions in charge of protecting Spanish cultural patrimony and give it back to its rightful owners, provides a better understanding of what happened with Pedro Salina's library during the war, and completes prior studies by confirming which books were part of it.

Keywords Pedro Salinas. Spanish civil war. Literature. Edad de Plata. Patrimony.

Índice 1 Introducción. – 2 Historia de la biblioteca de Pedro Salinas. – 3 El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos: su papel durante la guerra civil. – 4 El plan de recuperación del patrimonio nacional tras la guerra civil. – 5 El expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes de Madrid. – 6 El inventario de la biblioteca De Pedro Salinas.



Peer review

Submitted 2019-12-19
Accepted 2020-03-27
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation González García, J.M. (2021). "La biblioteca de Pedro Salinas. Nuevos datos tras el hallazgo del expediente de su entrega en depósito al IES Cervantes". *Rassegna iberistica*, 44(115), 27-42.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/002

1 Introducción

En el Archivo de la Biblioteca Nacional de España (BNE-A) se conserva la documentación producida por el Servicio de Recuperación Bibliográfica (SRB) (1938-1941). En el transcurso de las labores de organización y descripción de este fondo documental, todavía en curso, dirigidas por Enrique Pérez Boyero, jefe del citado Archivo hasta enero de 2018, se ha hallado el expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes.¹ En este expediente se conservan diversas cartas cruzadas entre el director del Instituto de Enseñanza Secundaria Cervantes en los primeros años de la posguerra, Enrique Montenegro López, el Director General de Archivos y Bibliotecas, Miguel Artigas, y el jefe del Servicio de Recuperación Bibliográfica, Vicente Navarro Reverter, además de un inventario completo de la biblioteca de Pedro Salinas fechado en 1940.

En un estudio del año 2010 ya abordamos la historia de la biblioteca de Pedro Salinas. En él reflexionamos sobre el destino que pudieron tener los libros del poeta al estallar la guerra civil, así como se aportó un minucioso estudio y catálogo de los volúmenes de libros que se consideraban parte del 'legado Salinas' en el IES Cervantes (González García 2010). Sin embargo, en aquel momento aún existía una falta de documentación importante para reconstruir la biblioteca de Pedro Salinas de forma consistente.

En la actualidad, y gracias a la aparición del inventario de la biblioteca de Pedro Salinas realizado en 1940 con motivo de su depósito en el IES Cervantes y de una serie de cartas adjuntas al mismo, nuestro estudio del año 2010 puede ser actualizado y completado.

2 Historia de la biblioteca de Pedro Salinas

En 1936, coincidiendo con el estallido de la guerra civil española, Pedro Salinas se trasladó a Estados Unidos donde había sido invitado previamente por Wellesley College (Massachusetts) para cubrir una vacante durante el curso académico 1936-37. El poeta y su familia no

¹ 04/10/1939 a 6/04/1940. Expediente sobre la entrega en depósito de las bibliotecas de Antonio Jaén y de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media 'Cervantes' de Madrid. 52 h. mec. Archivo de la Biblioteca Nacional de España, Servicio de Recuperación Bibliográfica (BNE-A, SRB 16/009). También se puede ver otro Expediente sobre la entrega en depósito de un lote de libros al Instituto Nacional de Enseñanza Media 'Cervantes' de Madrid (21/03/1941 a 17/12/1941 7 h. mec. BNE-A, SRB 16/010) y una carta de Enrique Montenegro López, director de Instituto Nacional de Enseñanza Media 'Cervantes' de Madrid, a Vicente Navarro Reverter, jefe del SRB, por la que acusa recibo de algunos libros y le pide otros (24/11/1941 1 h. mec. BNE-A, SRB 20/085).

pidieron ya regresar a España, con lo que sus bienes y posesiones quedaron en Madrid al cuidado de algunas personas de confianza. Sin embargo, el piso de la familia Salinas fue ocupado por familias de evacuados que huían de los frentes de batalla y sus bienes quedaron desprotegidos (Newman 2004, 179-220).

Tal y como indicamos en nuestro mencionado estudio de 2010 sobre la biblioteca del poeta, entre 1937 y 1938 la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico visitó la casa de Pedro Salinas y puso a salvo algunos de sus libros. Sobre este hecho ya se tenía constancia gracias a una nota que redactaron los miembros de la citada Junta que la visitaron:

SALINAS, Pedro. Príncipe de Vergara, 76 (2). Biblioteca. Interesan sobre todo colección de libros ingleses modernos. El piso tiene evacuados y convendría recogerlos pronto.

Visitada en 10-8-38. Tres familias de evacuados. Quedan bastantes libros y tres cuadritos. Se recogerá todo en cuanto haya camioneta.

Recogida la biblioteca y objetos en 11-8-37. Depositado bibl. en la B.N. Sala de Carlos III y los cuadros y objetos en el local de la Junta.

(Según informa el evacuado teniente Reyes, que firma el acta, todos los muebles, ropas, parte de los libros, etc., se los llevó una célula comunista, que dejó recibo al portero). (Calvo, Salaberría 2005, 201)

Lo que sucedió con la biblioteca del poeta después de lo que se indica en esta nota estaba sometido a todo tipo de conjeturas. Al encontrarse Salinas fuera de España y pertenecer al bando vencido, el poeta fue una víctima más de los atropellos e injusticias que el régimen franquista realizó sobre el patrimonio privado de intelectuales y artistas exiliados o hallados culpables por el Tribunal de Responsabilidades Políticas.²

En nuestro estudio de 2010 nos ocupamos de reunir la limitada información existente hasta la fecha sobre dicha biblioteca. En él, apuntamos que la biblioteca de Pedro Salinas debió llegar a la Biblioteca Nacional de España en torno a 1937-38 donde permaneció al menos dos años. Además, señalamos que se desconocen las circunstancias en las que esta supuesta «célula comunista» se apropió de parte de los libros del autor. También hicimos referencia a las *Memorias* del

² La Jurisdicción Especial de Responsabilidades Políticas (1939-45) fue un instrumento de represión concebido por el gobierno de Franco para eliminar cualquier referente político o ideológico discordante. Su papel fue liquidar las ‘culpas’ de los españoles afectos a las ideas del bando republicano. Cf. Álvaro Dueñas 2006.

hijo de Pedro Salinas, Jaime Salinas, quien tan sólo menciona una visita de Dámaso Alonso, íntimo amigo de su padre, a la vivienda familiar para recoger del piso algunos documentos comprometedores (Salinas 2003, 90-2).

En el artículo de 2010 concluimos que, al terminar la guerra, los libros de Salinas debieron ser donados al Instituto de Educación Secundaria Cervantes de Madrid para restituir su biblioteca y recuperar parte del material docente extraviado. Y así, los libros de Salinas permanecieron en dicho centro escolar hasta el año 2017 en que fueron trasladados a la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina.³

En este contexto, el hallazgo de las cartas cruzadas en 1939 y 1940 entre el director del IES Cervantes, el Director General de Archivos y Bibliotecas y el jefe del Servicio de Recuperación Bibliográfica nos permite entender mejor los avatares sufridos por el patrimonio bibliográfico de Pedro Salinas y, presumiblemente, de otros intelectuales en el exilio.

Por ello, y para enmarcar estas cartas, es necesario profundizar primero en las instituciones republicanas encargadas de la protección y evacuación del patrimonio histórico-bibliográfico español durante la guerra civil, y en el plan de recuperación del patrimonio nacional impulsado por el gobierno franquista.

3 El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos: su papel durante la guerra civil

Los estudios realizados hasta hace pocos años sobre la política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española se habían centrado en la documentación generada por instituciones como la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y sus sucesoras. Sólo recientemente se ha empezado a estudiar la documentación generada por la Dirección General de Bellas Artes y, en concreto, por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, especialmente relevante para el tema que nos ocupa (Pérez 2010a, 125; 2010b).

En agosto de 1936 el Gobierno de la República cesó en sus funciones a la Junta Facultativa, al Consejo Asesor y a los Inspectores técnicos del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y

³ P. Unamuno, «La accidentada vida del legado de Pedro Salinas», *El Mundo* (Madrid), 31 julio 2017, <http://www.elmundo.es/madrid/2017/07/31/597e20ff46163f69798b45c2.html>. Recientemente, y estando este artículo en prensa, la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina organizó una exposición dedicada al legado Salinas de la cual existe un catálogo que incluimos en la bibliografía (Ortiz 2021). En este catálogo se da noticia de la aparición del inventario de la biblioteca de Pedro Salinas en la Biblioteca Nacional de España.

Arqueólogos y creó una Comisión Gestora que adquiere todas sus funciones, presidida por Tomás Navarro Tomás, y que funcionó hasta marzo de 1937. En esta fecha el Gobierno republicano creó el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico y su Comisión Delegada en Madrid que sustituyó a la Comisión Gestora desde marzo de 1937 hasta finales de 1938. Ambas instituciones, en colaboración con la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, van a ser fundamentales para la protección y evacuación del patrimonio histórico, artístico y bibliográfico durante de la guerra civil.

Si bien la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico tuvo como misión decomisar y proteger las obras, muebles e inmuebles de interés artístico, histórico y bibliográfico que presentaran peligro de deterioro, destrucción o pérdida, la Comisión Gestora y, después, el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, se encargaron sobre todo de organizar los equipos de trabajo de los funcionarios que inventariaron y catalogaron dichos fondos (Pérez 2010a, 133). En Madrid los libros, documentos y objetos arqueológicos se depositaron en la Biblioteca Nacional de España, Archivo Histórico Nacional y Museo Arqueológico (Pérez 2010a, 135), fundamentalmente. En lo que corresponde al patrimonio bibliográfico, las grandes bibliotecas o bibliotecas de personalidades relevantes, como Pedro Salinas, se solían conservar de manera separada, a excepción de los libros modernos que, en algunos casos, y previa autorización del director de la Biblioteca Nacional, por aquel entonces Tomás Navarro Tomás, se destinaron a instituciones como Cultura Popular que durante la guerra las repartió entre bibliotecas escolares, populares, hospitales, etc. No todos los funcionarios de la Comisión Gestora estuvieron de acuerdo con esta medida, entre ellos Antonio Rodríguez-Moñino, lo que le llevó a presentar su dimisión en septiembre de 1936, aunque no por ello dejó de estar vinculado a las actividades de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (Pérez 2010a, 136).

Debido a la falta de espacio y a la mengua de la plantilla de funcionarios encargados de catalogar e inventariar los fondos que se iban depositando en la Biblioteca Nacional, en septiembre de 1937 se suspendieron los trabajos de catalogación (Pérez 2010a, 137-8). Desconocemos si estas medidas afectaron a la biblioteca de Pedro Salinas, que se conservó presumiblemente separada y completa a juzgar por el inventario que realizó el IES Cervantes con motivo de su depósito en 1940.

4 El plan de recuperación del patrimonio nacional tras la guerra civil

Durante y tras la guerra civil, el gobierno franquista puso en marcha un plan de recuperación del patrimonio histórico, artístico y bibliográfico de España, también de aquellas obras, muebles o inmuebles que habían salido del país como medida de protección a instancias del gobierno de la República. Tal como indica Vicente Navarro Reverter, jefe desde 1938 del Servicio de Recuperación Bibliográfica (1938-41), en diciembre de 1936 Franco establece dos disposiciones «encaminadas a evitar la salida de objetos y libros de valor de España y a conocer los destrozos ocurridos desde 1931 para remediar su pérdida total» (Navarro Reverter 1941, 28). Más adelante, en enero de 1937 se crea el Servicio de Recuperación Artística de Vanguardia, después llamado Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, cuya misión fue salvar edificios, recoger y custodiar obras de valor histórico o artístico en zonas de reciente 'liberación' (1941, 28). Finalmente, al terminar la guerra, el Gobierno de Franco se planteó la necesidad de crear un organismo para restituir a los particulares las obras incautadas durante la contienda por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico republicana y otras instituciones colaboradoras de la misma. Este organismo fue creado por Orden de 20 de mayo de 1938, recibió el nombre de Servicio de Recuperación Bibliográfica y estuvo ligado a la Dirección General de Archivos, pero conservando una directa dependencia de la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional ya mencionada. Su tarea fundamental, en palabras de su jefe, Vicente Navarro Reverter, fue «la recuperación de los libros saqueados a los particulares, la incautación de bibliotecas de elementos marxistas y la devolución de los primeros a sus legítimos dueños» (1941, 28).

Sin embargo, la restitución por parte de las autoridades franquistas del patrimonio bibliográfico incautado por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico no fue igual para todos. La represión franquista en la posguerra contra las personas afectas al bando republicano fue de una gran dureza y dio lugar a numerosas injusticias y violencias. Esto provocó que muchos de los fondos bibliográficos incautados y depositados en la Biblioteca Nacional no fueran devueltos a sus legítimos propietarios por ser estos hallados culpables por sus ideas políticas o encontrarse exiliados fuera de España. Este es el caso, como sabemos, del poeta Pedro Salinas.

5 El expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes de Madrid

En julio de 2017 se produjo el hallazgo del expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al IES Cervantes. Este expediente consta del inventario de la biblioteca del poeta hasta 1936 realizado por el IES Cervantes para el Servicio de Recuperación Bibliográfica (1940) y de una serie de cartas cruzadas entre el director del IES Cervantes en los primeros años de la posguerra, Enrique Montenegro López, el Director General de Archivos y Bibliotecas, Miguel Artigas, y Vicente Navarro Reverter, jefe del Servicio de Recuperación Bibliográfica.

Una de las cosas que más llama la atención en este expediente es el conocimiento que tiene Enrique Montenegro de las bibliotecas personales que se conservaban en la Biblioteca Nacional de España. En una primera instancia, por ejemplo, el director del IES Cervantes solicitó no sólo la biblioteca personal de Pedro Salinas (que finalmente llegó al centro en 1940) si no la de Antonio Jaén Morente, que llegó al centro en 1939 y de la que aún quedan algunos volúmenes en la actual biblioteca del Instituto de Educación Secundaria Cervantes (González 2010, 744), y la de Gregorio Marañón, la cual parece que no fue entregada finalmente al Instituto.⁴

Según podemos comprobar en las cartas que acompañan al depósito de entrega, el Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos, de acuerdo con el Servicio de Recuperación Bibliográfica, respondió finalmente a las insistentes peticiones de Enrique Montenegro accediendo al traslado en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas bajo algunas condiciones:

⁴ Véanse cartas de Enrique Montenegro, Director del Instituto de Enseñanza Media 'Cervantes', al Ilmo. Sr. Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos de 4 y 10 de octubre de 1939. Archivo de la Biblioteca Nacional de España, Servicio de Recuperación Bibliográfica (BNE-A, SRB 16/009). El nombre de Marañón aparece tachado en la portada del expediente y no se vuelve a hacer mención de su biblioteca en el resto de cartas cruzadas entre Enrique Montenegro y el Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos. En diciembre de 1936, y a causa de la guerra civil, Gregorio Marañón salió de España para instalarse en Marsella y posteriormente en París. En septiembre de 1937, la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico le decomisó las obras de arte que tenía en su domicilio de Madrid (López 2011, 279) y, a juzgar por lo que se desprende de las cartas cruzadas entre Enrique Montenegro y el Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos referida con anterioridad, también su biblioteca. El médico fue visto con recelo tanto por el bando republicano como por el bando franquista. No regresó a España hasta otoño de 1942. Sin embargo, su hijo, Gregorio Marañón Moya, se alistó como voluntario en el ejército franquista y en octubre de 1940 fue nombrado jefe de la secretaría política de la Secretaría General del Movimiento (Peñalba 2015, 239). Como indica Antonio López (2011, 349), en 1940 los hijos de Gregorio Marañón que estaban en España recuperaron el uso de algunos de sus inmuebles incautados, por lo que es posible que también pudieran recuperar su biblioteca.

[Carta mecanografiada con rúbrica manuscrita del Ilmo. Sr. Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos al Ilmo. Sr. Director del Instituto de Enseñanza Media ‘Cervantes’]

[Madrid, 21 de febrero de 1940]

Ilmo. Sr.

En virtud de las atribuciones que me confiere la O. C. de la Vicepresidencia del Gobierno de fecha 11 de junio de 1938, (B. O: nº 597), y con arreglo a la petición formulada en su att^o. of^o, sin nº de fecha 10 de octubre de 1939, tengo a bien conceder en depósito, a ese Centro la Biblioteca de D. Pedro Salinas, poniendo en su conocimiento lo siguiente:

1^o Mientras no recaiga sobre dicha Biblioteca, resolución del Tribunal de Responsabilidades Políticas, ha de quedar distribuida y colocada de manera que sus volúmenes sean fácilmente identificados.

2^o Al hacerse V. I. cargo de los libros, remitirá a esta Jefatura inventario duplicado de los libros [tachado: libros] [manuscrito: vol] que recibe en depósito.

3^o En caso de que la Biblioteca pasare al Estado, se propondrá a la Superioridad quede definitivamente formando parte de la de ese Instituto, realizándose en la misma una selección previa de sus fondos y completar de este modo las obras que no existan en la Biblioteca Nacional.

Lo que comunico a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid a 21 de febrero de 1940.

El JEFE DE SERVICIO,
fecho.

[Rúbrica manuscrita]⁵

Pedro Salinas fue finalmente juzgado por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid⁶ que le condenó el 5 de junio de 1944 al pago de 5000 pesetas por considerarle afecto al Frente Popular. Sorprendentemente, el Tribunal desconocía los bienes que poseía el poeta e indicaba erróneamente en el expediente que en

⁵ Archivo de la Biblioteca Nacional de España, Servicio de Recuperación Bibliográfica (BNE-A, SRB 16/009).

⁶ Véase el expediente en el Archivo General de la Administración AGA (7) 7 Caja 44/30522.

1939 éste estaba casado, pero no tenía hijos. Esta resolución supuso, probablemente, que la biblioteca de Pedro Salinas pasara a pertenecer al Estado y que, por tanto, quedara permanentemente en el IES Cervantes. Desconocemos, sin embargo, si el Servicio de Recuperación Bibliográfica puso en marcha la cláusula número tres, arriba transcrita y si, por tanto, algunos de los libros de Salinas regresaron a la Biblioteca Nacional para completar sus fondos.

Pedro Salinas estuvo siempre al tanto del peligro que corrían sus bienes, no sólo su biblioteca sino su casa en Madrid, lo que acarrió además dificultades a parientes suyos en España.⁷ Sin embargo, el poeta decidió no apoderar a ninguna persona o familiar para resolver cuestiones referidas a sus bienes por su negativa a presentarse ante un Consulado franquista.⁸ Sólo en 1949, Salinas accedió a apoderar a su concuñado León Sánchez Cuesta quien se ocupará de gestionar las cuestiones relativas a sus casas en Madrid, pero quien no recuperó su biblioteca.⁹

6 El inventario de la biblioteca De Pedro Salinas

Además de las cartas cruzadas entre Enrique Montenegro, Vicente Navarro Reverter y Miguel Artigas, en el expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes de Madrid se conserva un listado de los libros pertenecientes a su biblioteca hasta 1936. El inventario fue realizado por el IES Cervantes a instancias del Servicio de Recuperación Bibliográfica que, como queda referenciado en la carta dirigida a Enrique Montenegro el 21 de octubre de 1940 que hemos transcrito más arriba, debía remitir listado duplicado de los libros que quedaban en depósito en el Instituto. Este inventario remite en su primera página a la Orden Circular de la Vicepresidencia de Gobierno de 11 de junio de 1938 (B.O. núm. 597, 7803) donde se explicitan las normas sobre incautaciones y embargos de bibliotecas pertenecientes a agrupaciones o particulares.

Por cuestiones de espacio no nos es posible reproducir aquí el listado completo de los libros incluidos en este inventario. Sin embargo, el mismo constituye un documento fundamental para analizar la

7 Véanse cartas de Sacramento Gabriel Galavis de Serrano, segunda esposa de Manuel Serrano, tío de Salinas, a Margarita Bonmatí de 22 de febrero de 1939 (Archivo de Pedro Salinas, Houghton Library (Harvard University) bMS Span 100 (727)).

8 Véase carta de Pedro Salinas a León Sánchez Cuesta de 27 de junio de 1939 (González García 2016, 77-9).

9 Véase carta de León Sánchez Cuesta a Pedro Salinas de 19 de noviembre de 1949 (González García 2016, 149-53).

obra de Salinas y por ello se ha puesto su transcripción a disposición del público en Internet.¹⁰

Indudablemente, el listado completo del inventario de la biblioteca de Pedro Salinas será objeto de diversos análisis y valoraciones por parte de los investigadores de la obra de Salinas. Sin embargo, un primer análisis y la comparación con el listado que reconstruimos en 2010 permite ir estableciendo algunas conclusiones y valoraciones.

En nuestro artículo de 2010, tras estudiar y catalogar la biblioteca de Salinas que quedaba en el actual IES Cervantes, llegamos a la conclusión de que esta era una biblioteca más compleja de lo que pensaba en un inicio porque muchos de los ejemplares que se consideraban parte del 'legado Salinas' era imposible que lo fueran por cuestiones cronológicas y por los datos que ofrecían los exlibris y sellos incluidos en algunos de los volúmenes. Esto apuntaba a que la biblioteca de Pedro Salinas debió llegar al IES Cervantes como parte de un fondo común facilitado por el Gobierno de Franco para restituir los fondos de la biblioteca del centro junto con otros muchos libros de diversas procedencias. De esta manera concluimos que sólo 330 ejemplares, los dedicados al poeta de manera expresa, podían considerarse a ciencia cierta parte de la biblioteca de Salinas hasta 1936. En nuestro estudio de 2010 añadimos a estos otros 604 ejemplares como posibles volúmenes de la biblioteca del poeta puesto que tanto por sus características, autoría, tema, etc. no podía decirse que no fueran del autor.

En el inventario incluido en el Expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes figuran en cambio unos 2292 títulos de libros y, aproximadamente, unos 9 títulos de revistas. No obstante, una lectura con detenimiento del listado de títulos evidencia algunas señales que indican que este no es tampoco un inventario completo, aunque, indudablemente, mucho más cercano al de la biblioteca real. Por ejemplo, llama la atención el escaso número de revistas de la época presentes en la biblioteca del autor; tan sólo quedan referenciados ejemplares de las revistas *Carmen*, *Echanges*, *Residencia*, *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *Nouvelle Revue Française*, *Comunera*, *Revista de la Habana* y *Revue des Deux Mondes*. También se echa en falta en el inventario una mayor presencia de obras de autores miembros de la Generación del 27 -no figura ninguna del gran amigo de Salinas, Jorge Guillén, por ejemplo-. En este sentido, resultan relevantes y complementarias a este inventario el conocimiento de las obras solicitadas por el poeta a León Sánchez Cuesta, su concuñado y librero, e incluidas en su correspondencia (González García 2016) donde

¹⁰ https://www.academia.edu/49058666/INVENTARIO_DE_LA_BIBLIOTECA_DE_DON_PEDRO_SALINAS.

puede verse como el poeta solicita un mayor número de publicaciones periódicas de las incluidas en este inventario y se hace con la mayor parte de los libros que publican los miembros de su generación.

Por otra parte, el listado de libros de la biblioteca de Pedro Salinas destaca por su internacionalidad. Salinas pide obras de autores americanos, ingleses, italianos, franceses y rusos, principalmente. En especial cabe destacar la presencia de títulos de autores que escriben en lengua inglesa como: Emily Bronte, Joseph Conrad, John Milton, Walt Whitman, William Faulkner, Virginia Woolf, T.S. Eliot, Emily Dickinson, Rudyard Kipling o James Joyce, demostrando el conocimiento de Salinas de los autores británicos y americanos, especialmente, de los contemporáneos. En lo que se refiere a otras lenguas, la literatura francesa más reciente aparece representada en su biblioteca (Cocteau, Breton, Giraudoux, Cassou, etc.) además de la literatura italiana en la obra de Leopardi o Hugo Fóscolo.

El listado también da perfecta cuenta de las preferencias de Salinas por las obras de creación y no tanto por los ensayos teóricos sobre cuestiones literarias. En lo que se refiere a estos últimos es frecuente encontrar títulos de Vossler, Pfandl o Van Tieghem, autores visitados por Salinas con frecuencia en su vida intelectual y académica. También se debe acusar la escasa presencia de textos dramáticos, género por el que el autor sintió una especial devoción.

Finalmente, resultan interesantes las numerosas guías histórico-artísticas que el autor conservó en su biblioteca personal. Salinas viajó a numerosos lugares como a consecuencia de su actividad académica e investigadora y encontraba mucho gusto en ello, algo que le llevó a comentarle a su amigo Guillén ya en el año 1931: «el viaje es de las grandes cosas que no me defraudan nunca».¹¹

7 Conclusiones

Si bien la historia de la biblioteca de Pedro Salinas y las circunstancias de su llegada al IES Cervantes ya han sido estudiadas con anterioridad, el reciente hallado expediente de entrega en depósito de la biblioteca de Pedro Salinas al Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes de Madrid supone un acercamiento prácticamente definitivo a la historia de sus avatares, así como de su contenido.

El estudio de las cartas contenidas en el expediente de entrega evidencian como, ante el estallido de la guerra civil que puso en grave peligro gran parte del patrimonio histórico, artístico y bibliográfico español, la creación por parte del gobierno republicano de instituciones

¹¹ Carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén de 8 de junio de 1931 (Bou, Soria Olmedo 2007, 264).

como la Junta para la Incautación y Protección del Tesoro Artístico, la Comisión Gestora y el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, y su Comisión Delegada, en sustitución de la Junta Facultativa, el Consejo Asesor y los Inspectores técnicos del Cuerpo Fundativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, fueron fundamentales para la protección de una gran cantidad de bibliotecas y bienes artísticos, entre ellas, la biblioteca de Pedro Salinas.

Por otra parte, las cartas del expediente de entrega confirman que la actuación del gobierno franquista respecto al patrimonio bibliográfico de los intelectuales en el exilio fue arbitraria y dio lugar a injusticias y atropellos. Es el caso de Pedro Salinas, cuya biblioteca fue donada al Instituto de Enseñanza Media Cervantes por parte del Servicio de Recuperación Bibliográfica (1938-41), organismo que, autorizado por la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos, repartió entre diversas instituciones públicas, centros escolares y bibliotecas gran parte de los libros decomisados por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico a particulares.

En lo que respecta al inventario de la biblioteca de Pedro Salinas contenido en el expediente de entrega, un primer análisis de los más de 2000 títulos inventariados nos permite conocer mejor las preferencias literarias de Salinas, particularmente en lo referido a literatura internacional.

Por último, el inventario también sorprende por la limitada presencia de autores de la Generación del 27, y por lo tanto su estudio debe complementarse con el conocimiento de las obras solicitadas por Pedro Salinas a León Sánchez Cuesta, su conuñado y librero, e incluidas en su correspondencia.

ANEXOS

Criterios de transcripción

Los criterios que se han seguido para la transcripción de las cartas incluidas a continuación son los siguientes:

- Se corrigen los errores ortográficos evidentes y se actualiza la ortografía.
- Los añadidos se escriben entre corchetes.
- Se desarrollan las abreviaturas a excepción de las formas de saludo y despedida.
- Se unifica la disposición de la información en el párrafo: fecha en la parte superior derecha; firma, en la parte inferior izquierda.

[1]

[Carta mecanografiada con firma autógrafa de Enrique Montenegro, director del Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes (Madrid) al Ilmo. Sr. Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos]

[Membrete:] Instituto Nacional de Enseñanza Media
‘Cervantes’
Madrid
[Madrid, 4 de octubre de 1939]

Ilmo. Sr:

Tiene conocimiento esta Dirección de que, entre los libros incautados a los rojos, se encuentra la biblioteca que perteneció al ex -Catedrático del Instituto de Sevilla ANTONIO JAÉN MORENTE, y hallándose este Centro realmente sin biblioteca, ya que la suya fue destrozada por los sucesivos ocupantes del local durante la época roja, ruego muy encarecidamente a V. I. tenga a bien disponer que la biblioteca mencionada se entregue en depósito a este Instituto.¹²

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 4 de octubre de 1939.
Año de la Victoria
El Director:
[Manuscrito:] Enrique Montenegro

12 El jefe del Servicio de Recuperación Bibliográfica, D. Vicente Navarro Reverter, se lo concedió el 10 de octubre de 1939. Archivo de la Biblioteca Nacional de España, Servicio de Recuperación Bibliográfica (BNE-A, SRB 16/009). Como se ha indicado en el artículo, en la biblioteca del Instituto de Educación Secundaria Cervantes actual aún quedan libros dedicados a Antonio Jaén que probablemente provienen de este fondo (González 2010, 744).

[2]

[Carta mecanografiada con firma autógrafa y correcciones manuscritas de Enrique Montenegro, director del Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes (Madrid), al Ilmo. Sr. Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos]

[Membrete:] Instituto Nacional de Enseñanza Media
‘Cervantes’
Madrid
[Madrid, 10 de octubre de 1939]

Ilmo. Sr.:

Ha llegado a conocimiento de la Dirección de este Instituto, que entre las bibliotecas incautadas a los rojos, se encuentran las de los Sres. Sali[manuscrito: n]as y Marañón,¹³ así como la Subsecretaría de Armamentos del Ministerio de la Guerra rojo.

Como este Instituto ha sido totalmente desvalijado por los sucesivos ocupantes rojos que ha padecido y entre lo expoliado está su Biblioteca, ruego a V. I. que, si en ello no existe inconveniente, disponga que las tres bibliotecas mencionadas sean entregadas en depósito a este Instituto.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 10 de octubre de 1939. Año de la Victoria.
El Director:
[Manuscrito:] Enrique Montenegro

13 Como se ha indicado en el artículo, el nombre de Marañón aparece tachado en la carpeta que contiene el expediente, lo que posiblemente indique que no fue entregada al IES Cervantes. Como se puede ver en las misivas siguientes a ésta, el director del IES Cervantes deja de hacer mención de la biblioteca de Gregorio Marañón.

[3]

[Carta mecanografiada con firma autógrafa de Enrique Montenegro, director del Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes (Madrid), al Ilmo. Sr. Director General de Archivos, Bibliotecas y Museos]

[Membrete:] Instituto
Nacional de Enseñanza Media
'Cervantes'
Madrid

[Madrid, 6 de diciembre de 1939]

Ilmo. Sr.:

Al recoger este Instituto la Biblioteca del ex -Catedrático Antonio Jaén Morente, que le había sido concedida por Orden superior, se encontró con la desagradable sorpresa de que, salvo un escasísimo número de libros de algún valor, la mayoría de los que componían el lote recogido en la Universidad Central, donde se encontraba depositada, no tenían ningún valor, abundando en libros de texto de que el antiguo propietario era autor, y obras de Medicina, de escaso valor y que, seguramente procedían de confusión con otra biblioteca.

Ruego a V. I., por lo tanto, que como compensación se conceda a este Instituto la Biblioteca de SALINAS, depositada en la Biblioteca Nacional, y la de la Subsecretaría de Armamentos del gobierno rojo, ya solicitadas anteriormente, así como la de Miguel Maura.¹⁴

Debo hacer presente a V. I. que este Instituto ha sido casi enteramente desvalijado por sus sucesivos ocupantes rojos del edificio, siendo la biblioteca una de sus víctimas.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 6 de diciembre de 1939.

Año de la Victoria.

El Director

[Manuscrito:] Enrique Montenegro

14 En la nota manuscrita que acompaña, Montenegro especifica que quiere la biblioteca de Maura "el malo", en referencia, posiblemente, a Miguel Maura Gamazo (1887-1971) político español.

Bibliografía

- Álvaro Dueñas, M. (2006). *'Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo'. La Jurisdicción Especial de Responsabilidades Políticas (1939-1945)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Bou, E.; Soria Olmedo, A. (eds) (2007). *Pedro Salinas: Obras Completas III. Epistolario*. Ed., introducción y notas de E. Bou y A. Soria Olmedo. Madrid: Cátedra.
- Calvo, B.; Salaberría, R. (eds) (2005). *Biblioteca en Guerra = Catálogo de la exposición* (Madrid, 15 de noviembre de 2005 - 19 de febrero de 2006). Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Newman, J.C. (2004). *Pedro Salinas y su circunstancia: biografía*. Madrid: Páginas de Espuma.
- González, J.M. (2010). «La biblioteca de Pedro Salinas». *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 186, 739-76.
- González García, J.M. (ed.) (2016). *Pedro Salinas/Jorge Guillén, epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta (1925-1974)*. Ed., introducción y notas de J.M. González García. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- López, A. (2011). *Gregorio Marañón. Radiografía de un liberal*. Madrid: Taurus.
- Navarro Reverter, V. (1941). «Notas de información bibliográfica y artística. El Servicio de Recuperación Bibliográfica». *Arte Español, Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, 13 (3a época, Segundo Trimestre), 27-33.
- Ortiz, E. (2021). *Salinas recuperado: una pasión sublime (1951-2021)*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Peñalba, M. (2015). *La secretaria general del Movimiento: construcción, coordinación y estabilización del régimen franquista*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Pérez, E. (2010a). «El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la protección y evacuación del patrimonio histórico de la España republicana». Colorado, A. (ed.), *Congreso Internacional Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 125-58.
- Pérez, E. (2010b). «La protección y evacuación del patrimonio bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España». Colorado, A. (ed.), *Arte Salvado: 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 48-53.
- Salinas, J. (2003). *Travesías: memorias (1925-1955)*. Barcelona: Tusquets.

Las luminarias de Janucá de Rafael Cansinos Assens

Algunas claves de lectura

Cecilia Prenz
Università degli Studi di Trieste, Italia

Abstract This article offers some insights to read Rafael Cansinos Assens' novel *Las luminarias de Janucá*. On the one hand is emphasised the documentary character of the story, a filosefardi campaign at the beginning of the twentieth century, on the other hand prominence is given to the spiritual testament or legacy left by the author. In his work Cansinos Assens achieves a so-called 'double return' of past through a subtle recalling. We point out the close connection that the author creates between his character's individual destiny and the country's collective destiny. The article focuses on describing some core points of the story also through the characters who made that campaign. Concepts such as memory chain, transmission of knowledge and tradition, teacher-disciple relationship are some of the topics of this study that could become remarkable keys of interpretation.

Keywords Cansinos Assens. *Las luminarias de Janucá*. Filosefardi campaign. Memory chain. Teacher-disciple relationship. Transmission of Jewish tradition. Judaism and modernity.

Índice 1 *Las luminarias de Janucá*. – 1.1 El carácter documental de la novela. – 1.2 Un testamento espiritual. – 2 Historia de un doble retorno. – 2.1 Destino individual: Rafael Benaser y sus orígenes. – 2.2 Destino colectivo: los judíos en España. – 3 Recordar – no olvidar. – 3.1 Maestro y discípulo. – 3.2 Transmisión de la tradición. – 3.3 A manera de conclusión: Una puerta del mundo.



Peer review

Submitted 2020-06-28
Accepted 2021-03-11
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Prenz, C. (2021). "*Las luminarias de Janucá* de Rafael Cansinos Assens. Algunas claves de lectura". *Rassegna iberistica*, 44(115), 43-56.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/003

1 *Las luminarias de Janucá*

Con una auto-exaltación no disimulada, Cansinos Assens escribe en la edición argentina de 1961 que el libro *Las luminarias de Janucá* «es un monumento que consagra un momento culminante y feliz en la historia de las relaciones, no siempre fraternales, entre españoles y sefardíes» (2011, 26),¹ poniendo así de relieve el primer propósito que, en 1924, lo había conducido a la formulación de la novela: dar trascendencia y valor histórico a las acciones realizadas durante la conocida campaña de reparación filosefardí guiada por el senador Ángel Pulido.

A través de las gestiones promovidas por los participantes en la campaña –entre ellos, A. Pulido (en la novela, el doctor Florido), el mismo R. Cansinos Assens² (en la novela, Rafael Benaser) y J. Farache (en la novela, el señor Farsi) –, como asimismo mediante sus cavilaciones, éxitos y fracasos, la novela perfila algunas de las tentativas realizadas para favorecer el desarrollo de las relaciones con los judíos españoles en el exilio, conjuntamente con el relato de las coyunturas que llevaron a la constitución de la primera comunidad judía en Madrid.³ Jacobo Garzón, que ha prologado algunas de las últimas ediciones de Cansinos Assens, con respecto a los personajes de *Las luminarias de Janucá* –que representan a individuos de existencia real y para los cuales el escri-

1 Cansinos Asséns, Madrid, 6 de julio de 1961. Reproducido en la edición de *Las luminarias de Janucá* (2011, 26).

2 Es conocida la participación de Rafael Cansinos Assens en la campaña de reparación iniciada por Ángel Pulido, que contó con el apoyo de intelectuales como Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, José Echegaray, Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Ramón Menéndez Pidal, Carmen de Burgos, entre otros. Cansinos contribuyó a la labor del senador sosteniendo las acciones orientadas a estrechar vínculos culturales con los sefardíes radicados en el Oriente del Mediterráneo. Apoyó el desarrollo del interés académico por los estudios hebraicos, la idea de fundar escuelas e instituciones para la enseñanza del español en los territorios donde se habían instalado las comunidades sefardíes, además de interesarse por la lengua que, erosionada por el tiempo seguía persistiendo después de cuatro siglos.

3 J. Pérez con respecto a las acciones realizadas por Pulido, destaca que «las únicas consecuencias prácticas de las campañas de Pulido se notaron en el territorio español» (2005, 302), entre ellas: la autorización para abrir sinagogas en España (1909), la constitución de la Alianza Hispano-Hebrea (1910) en Madrid, el desarrollo del interés académico por los estudios hebraicos, la visita de Abraham Shalom Yahuda que desarrolla un ciclo de conferencias y que inaugura la cátedra de Lengua y Literatura Rabínicas en la Universidad Central de Madrid, la fundación de la Casa universal de los sefardíes (1920). Podemos también afirmar que el filosefardismo tuvo, sobre todo en los años treinta, muchas repercusiones también a nivel internacional: Pulido fue invitado a París por la Alliance Israélite Universelle para referir sobre la campaña filosefardí y el cuestionario que envió a las comunidades sefardíes (publicado en *Espanoles sin patria y la raza sefardí*) fue utilizado (con ligeros cambios) por la Confederación Universal de los Judíos Sefardíes. Finalmente, el Real Decreto de 1924 dio unos cuantos pasaportes españoles a sefardíes turcos y griegos creando un ‘antecedente’ legal y político utilizado también posteriormente en la ley de 2015 (Aliberti 2018).

tor utiliza nombres en clave- escribe que la intención del mismo fue «mantener la privacidad sobre los protagonistas, todos ellos vivientes o con carácter público en el momento que apareció» la novela (Garzón 2011, 21).⁴ A partir de dicha afirmación, podemos constatar el carácter documental de la *Las luminarias de Janucá*, obra que se construye sobre la base de hechos reales e históricos, si bien su fin exceda lo meramente documental. Es conocida la participación de Cansinos Assens en la campaña de reparación de comienzos de siglo. Fue, entre otros, uno de los miembros que secundó a través de sus escritos las acciones promovidas por Ángel Pulido; sin embargo, cabe aún recordar que Rafael Cansinos Assens, fue un autor polifacético que cultivó un variado interés literario y lingüístico: maestro de generaciones, polígrafo, autor de prosa modernista, y -como se evoca a menudo- un ferviente propulsor de la poesía vanguardista en España. Marisa Martínez Pésico, en el estudio que realiza sobre la retórica ultraísta y la autoficción en Cansinos Assens, señala que la narrativa de vanguardia hace una apropiación particular de la teoría sobre la abismación (2019, 167) formulada por Lucien Dällenbach. Cansinos Assens apela a operaciones *autofictivas* en muchas de sus novelas, entre ellas *Las luminarias de Janucá*, y suele entablar correspondencias transparentes entre la figura del autor, el narrador y el personaje principal. En referencia al procedimiento de construcción metaliteraria de la novela *El movimiento V.P.* -considerada un ejemplo de novela de vanguardia del siglo XX español- la investigadora considera que:

Específicamente, haciendo uso del recurso de la abismación metatextual, *El movimiento V.P.*, se trata de una novela autofictiva o autoficcional pues en este caso existe una correspondencia entre la figura del autor, el narrador (en este caso, con focalización interna) y el personaje principal según la definición acuñada por Doubrovsky (1977). (Martínez Pésico 2019, 168-9)

La novela *El movimiento V.P.* remite a una realidad extratextual, es decir, a los años de formación y madurez del ultraísmo. De igual modo, el trasfondo sobre el que se construye la novela *Las luminarias de Janucá* es la campaña filosefardí de comienzos del siglo XX.

1.1 El carácter documental de la novela

La primera clave de lectura que podemos establecer alude al carácter documental del relato, un documento de gran valor, en el que se narran los acontecimientos vividos por los personajes hasta al-

⁴ En la edición de 2011, Garzón incluye una guía de personajes y lugares.

canzar el momento culminante de la novela, es decir, la celebración de la festividad de Janucá.⁵ Los descendientes de los desterrados se reúnen en un oratorio –«reducido, pero suyo, sagrado como un templo e inviolable ya por la tolerancia de las leyes españolas» (Cansinos Assens 2011, 267)– para encender las luminarias que dan título al libro. Estas últimas adquieren para Cansinos un significado metafórico, se convierten en «símbolo de las antiguas glorias y las futuras promesas de Israel, sobre todo en ‘el país de los inquisidores’» (Aizenberg 1980, 537).

La historia narrada se plantea como el relato de un recorrido de vida por parte del protagonista Rafael Benaser en busca de su descendencia judía pero también como el relato de la formación de un carácter. Benaser encontrará en su trayectoria a varios personajes que de manera distinta contribuirán en el conocimiento de su pasado y del mundo judío. Entre ellos, resultará decisivo el encuentro con el señor Farsi⁶ con quien construirá un verdadero camino de aprendizaje, con el Dr. Salomón (Shalom Yahuda),⁷ invitado a desarrollar un ciclo de conferencias y a inaugurar la cátedra de Lengua y Literatura Rabínicas, y con Nordsee (Max Nordau),⁸ leader sionista refugiado en España durante la Primera Guerra Mundial. La presencia en Madrid de estas dos figuras clave en el desarrollo de la campaña, las gestiones por ellos realizadas, como asimismo la confrontación de ideas entre ambos, no siempre convergentes ante la cuestión judía en España, se hacen centrales en el relato. Benaser subraya el carácter político de la visita del doctor Salomón que «tendía a atraerse la plena adhesión moral de los sefardíes de Marruecos» (Cansinos Assens 2011, 179),⁹ y de igual modo, el objetivo de su presencia en España: restaurar el reino de Israel en la Península junto con el esplendor de la ‘estirpe’. Por otra parte, el retrato de Nordsee sobresale por su carácter laico y de libre pensador. Las discusiones entre ambos perso-

5 En hebreo la palabra *chanukkah* significa ‘inauguración’ o ‘dedicación’. El acontecimiento recuerda la consagración del Templo de Jerusalén por obra de Judas Macabeo (164 a. e. c.), después de la profanación llevada a cabo por Antíoco IV Epifanes que había hecho construir un altar dedicándolo a Zeus Olimpo. Esta festividad comienza el 25 de Kislev del calendario hebreo (diciembre) y tiene una duración de ocho días.

6 Traductor gibraltareño residente en Madrid. Figura principal en la campaña filosefardí. Sostuvo el proyecto de la Alianza Hispano Israelí y fue presidente de la Casa Universal de los Sefardíes en Madrid.

7 Abraham Shalom Yahuda (1877-1951) estudioso judío de gran erudición, escritor, lingüista, profesor en Berlín y Madrid. Su presencia en España marca un cambio en las relaciones hispano-judías.

8 Max Simón Nordau (Pest, 1849 - París, 1923) sociólogo, médico, leader sionista húngaro fundó, junto con Theodor Herzl, la Organización Sionista Mundial. Escribió, entre otras cosas, piezas teatrales cuya mención resulta en la novela.

9 El protectorado de Marruecos se encontraba bajo el régimen español desde 1912 (y hasta 1956/58).

najes en torno a la tradición y modernidad judía, se convertirán en ejes portadores del relato.

Las luminarias de Janucá, a confirmación de su carácter documental, lleva un subtítulo: *Un episodio de la historia de Israel en España*. Cansinos se presenta como «testigo de un capítulo del liberalismo español preocupado por invalidar los agobiantes límites del integrismo católico que definía y defendía la identidad nacional de España de cara a lo exterior, lo extranjerizante, la extranjería» (Vicente 1992, 147). En la dedicatoria mencionada al comienzo, el autor destaca la trascendencia que asume esa España liberal que había abierto sus puertas «a las masas israelitas fugitivas de la guerra feroz» (Cansinos Assens 2011, 26). Una España en la que pudieron construir una «vida auténticamente judía, fundar un oratorio en el corazón de Madrid y encender en él las simbólicas luminarias» (26).

1.2 Un testamento espiritual

Cansinos realiza un largo viaje a través de la escritura dejándonos un «testamento espiritual» (Di Grazia 2019, 89):

attraverso i personaggi, la memoria, la storia della Spagna e l'autobiografia, egli percorre le tappe di una vita, gli snodi, gli incontri, le tracce, i sentieri attraversati alla ricerca delle proprie radici per ripensare la propria identità ebraica, contribuendo a ridisegnare la modernità intellettuale, nel XX secolo. (89-90)

Nos encontramos ante un testimonio que se construye a través de la memoria, pero también por medio de un profundo conocimiento de los temas cruciales que constituyen la base de la difícil relación entre el judaísmo y la modernidad (90) y que marcan la compleja trama del libro. Los personajes argumentan sobre el significado de la tradición, las implicancias de la asimilación iniciada con el iluminismo judío, el sionismo como camino posible, entre otros. De la relación que Cansinos instaura con el mundo judío y con su cultura milenaria, emerge un relato que nos conduce a las complejas cuestiones debatidas a lo largo de los siglos XX y XXI entorno al judaísmo. Junto con el escritor recorreremos los territorios insondables de la filosofía, de la tradición, de la ética, de la literatura hasta tal punto que el autor cuestiona los mismos discursos que plantea (91).

2 Historia de un doble retorno

La novela cuenta la historia de un retorno o de un doble retorno: el del autor (a través del personaje Rafael Benaser) hacia una identidad, nunca rígida o exclusiva y el de España hacia el judaísmo.

Cansinos-Assens, ha saputo intrecciare la storia delle proprie attese, con quelle delle speranze e del dolore della storia degli ebrei, vittime di violenza religiosa e politica, di scissioni laceranti, di tentativi di cancellazione definitiva. Un intreccio in cui si annodano i fili di un insonne interrogare, di un corpo a corpo in cui sono in gioco tutti i temi del suo tempo, in Spagna, in Europa, ma soprattutto i temi della millenaria storia ebraica. (Di Grazia 2019, 91)

El autor destaca el intrincado nexo entre destino individual y colectivo que ha marcado los complejos acontecimientos de la historia de los judíos en España y fuera de la misma, ahondando sus raíces en la tradición de Occidente y en su irreductible 'Otro': el judaísmo (91).

2.1 Destino individual: Rafael Benaser y sus orígenes

Los temas del libro junto con las vicisitudes del protagonista se relacionan con las de la tradición judía considerada en todos sus aspectos. Una historia de seculares persecuciones, de esperanzas, agonías, dispersiones, rituales, cultura y tradiciones. La historia de los sefardíes y de Sefarad se va construyendo paulatinamente a través del relato.

El título con el que el autor abre el primer capítulo de la novela¹⁰ es evocador y anticipa el sabor arcano que define la escritura: «La voz de los abuelos». El tiempo y el espacio de la narración –como dirá Borges– serán «de lejanía, de conseja talmúdica» ([1926] 2016, 85). En ellos dominarán circunstancias misteriosas, esfinges, vestigios, fatalidades y melancolías e incursionarán linajes patricios, remotos recuerdos y tierras lejanas habitadas por hombres peregrinos.

En un diálogo intenso y contrapuntístico con la hermana Miriam –que encarna en la novela la figura del converso cuya fe cristiana resulta inamovible–, Rafael Benaser irá rescatando la historia del pasado judío en España.

10 *Las luminarias de Janucá* tiene cuatro partes, cada una va acompañada por un título evocativo: «La voz de los abuelos», «Un caudillo de Israel», «La casa de Jehová», «La pascua de las razas». Cada parte remite a un momento preciso de la historia, el primero a la búsqueda de los orígenes de Benaser, el segundo a la campaña guiada por el doctor Florido, el tercero al oratorio como espacio para la celebración de la festividad de Janucá, el último al banquete de reconciliación.

Nuestros antepasados, en un tiempo remoto, acaso cuando Salomón allegaba oro y leño de cedro para edificar su templo, llegaron a esta tierra; antes llegaron que los godos, antes que los árabes, antes, desde luego, que la cruz de Cristo. Llegaron a esta tierra siguiendo la estrella de su éxodo, y en ella pusieron sus moradas, sus hogares y sus tabernáculos. Y aquí vivieron desde entonces, seducidos acaso por la semejanza de esta tierra feraz con la tierra prometida que habían dejado. (Cansinos Assens 2011, 37)¹¹

El joven Benaser sumido en esta atmósfera sugestiva y ensimismado en la historia de sus antepasados se dispone a indagar sobre un dolor ancestral que lo perseguía, un «hechizo singular y nefasto» (33) que se había abatido sobre la rama paterna de la familia. Nos encontramos, por cierto, ante un personaje literario romántico, exaltado y exigente, que vivía fuera de las condiciones ordinarias de la vida (31). De pequeño había vivido aislado y era 'distinto', de alma sensible y afligida, con inclinación a la soledad y a la poesía. Una tristeza indefinible y un desaliento profundo (31) habían dominado su adolescencia tanto que había hecho suya aquella «superstición familiar» (31). Qué misterio latía en lo recóndito de los anales familiares (17) que lo llevan a investigar sobre sus orígenes. La familia había tenido un pasado glorioso, habían sido grandes y nobles en otros tiempos:

tenían tesoros y servidores, ostentaban blasones conquistados en la guerra, al precio de su sangre. En el tiempo de la Reconquista de esta ciudad del poder de los árabes, ellos vinieron con caballo y lanza entre los guerreros cristianos, y en los reales del asedio plantaron su tienda al lado de otros próceres; conquistada la ciudad, les fueron otorgadas amplias tierras, y todavía en Carmona, en una antigua iglesia, subsiste un panteón con las armas de nuestra familia. (31)

Mientras Benaser comparte y entra en comunión con los hechos del pasado y con el desconsuelo por la decadencia de la familia, la búsqueda personal va delineando su objetivo: recomponer su propia historia y, a través de ella, la colectiva, recuperando -y, a la vez, reactivando- la memoria. La historia íntima de Benaser, su sed de conocimiento y la historia del país se entrelazan y marchan en paralelo.

11 La civilización judía sefardí es intrínseca a la larguísima presencia en la península ibérica de hebreos, cristianos y musulmanes. Históricamente, los primeros rasgos de presencia judía en la Península se encuentran entre los siglos II a.C y VI d.C gracias a las lápidas halladas en Tarragona y Tortosa con inscripciones trilingües en hebreo, griego y latín. Luego, en el Concilio de Elvira (siglo IV d.C.) se habla de comunidades judías españolas, sin embargo, según legendarias interpretaciones por parte de los judíos sefardíes, estos se habrían ubicado ya en la época salomónica -cosa que así relata Cansinos. La noción de 'civiltà ebraica' es introducida por S.N. Eisenstadt (1933).

Entramos en lo vivo de las vicisitudes de los sefardíes que habían logrado sobrevivir entre cruces y medialunas:

pero si habían logrado subsistir en medio de tantos milagros, preciso fue en ciertos momentos renunciar públicamente a su fe, aceptando en sus blasones y en sus mantos de caballeros el signo de la cruz. (37)

La palabra de Benaser hace revivir el hecho trágico de la abjuración de la fe en un aquí y ahora. Data la antigua conversión en el siglo VII, en los tiempos del reino del fanático Sisebuto, «cuándo les fue dado a elegir entre la concha del bautismo o el camino fatigoso del Éxodo» (38). Una conversión aparente, según el protagonista. Los judíos jamás habrían renunciado a su Dios antiguo, a su Dios padre, «no anulado por el Hijo de pueril sonrisa» (38). Benaser descarta, de hecho, la posibilidad de una conversión auténtica. Este último, a través de la creación de un paralelismo entre la expulsión de aquellos tiempos remotos con la que se produjo a finales del siglo XV durante el reinado de los Reyes Católicos, cuenta a la hermana la historia de uno de los 'abuelos' que ofreció su cuerpo a la hoguera, que prefirió el fuego al agua, «haciéndose todo él una lámpara viva ante el santuario del universo» (38).

El sacrificio de este personaje, cuya historia se reitera en la novela como un *ritornello*, se manifiesta no solo ante los dilemas existenciales de Rafael como un recuerdo latente que debe ser reivindicado, sino también como una evocación constante para no olvidar las vejaciones causadas a la 'estirpe'. El hombre quemado en la hoguera adquiere, así, una dimensión colectiva, total, se convierte en un emblema del dolor judío.

Al cabo de unos siglos, el terrible recuerdo quedó, al fin, olvidado en los archivos, sepultado bajo ese polvo docto; más la tristeza nacida de aquel hecho perduró, sin causa cierta ya, en la memoria y en el corazón del linaje, y también en la hostilidad de las gentes, que sin saber por qué, nunca nos consideraron enteramente como iguales. Y he ahí por qué, hermana mía, estamos tristes nosotros y desencantados, y llenos, sin embargo, de exigencias; altivos como quienes fueron torturados y despojados sin causa y desde el polvo de su miseria pueden alzarse a pedir cuentas... (40)

Entramos, pues, en lo íntimo de la lacerante búsqueda de los orígenes de Rafael Benaser, quien al haber investigado en bibliotecas y archivos descubre en un legajo inquisitorial su descendencia judía.

Los tiempos de la narración a través de los que nos conduce el autor son remotos; sin embargo, van cobrando vida con el avanzar de la historia de Rafael Benaser. Cansinos realiza un trabajo sutil con el

relato, con la escritura. Esta última se sostiene con palabras arcaicas, quizás en desuso, aunque deletreadas por la humanidad desde el alba de los tiempos. Borges hablará del «bíblico sabor» ([1926] 2016, 205-6) del estilo de Cansinos, del tiempo de su narración que «no es occidental, es inmóvil: tiempo de eternidad que incluye en sí el presente, el pasado y lo porvenir de la fábula, tiempo haragán y rico» (85).¹²

2.2 Destino colectivo: los judíos en España

A través de la relación que el protagonista instauro con el señor Farsi (*alter ego* de José Farache) –relación significativa a la que en breve dedicamos algunas palabras– se va recomponiendo el pasado. El pueblo judío, según Farsi, representa «la aristocracia de Israel» (Cansinos Assens 2011, 74), por su pasado brillante en España, antes del Éxodo, y por la presencia de las personalidades que habían contribuido en la construcción del país.¹³

El ser judío del pueblo español o «el españolismo del judío» (Vicente 1992, 147), Farsi lo ve delineado en las facciones físicas. En ellas se entrecruzan los rasgos de los visigodos y de los judíos mismos. Según el personaje, estos últimos «entroncaron con la nobleza goda, transmitiendo su perfil judaico, sus ojos de llama, sus semblantes morenos como la hoja del lauro, a las figuras de los próceres y las ricashembras castellanas» (Cansinos Assens 2011, 74).

De las palabras del señor Farsi surgen retratos de médicos (Abulualid), filósofos (Maimónides, Ibn Gabirol), poetas (Yehudá Haleví), como asimismo menciones sobre Spinoza, Heine y Disraeli, enaltecidos, todos ellos, a los más altos niveles del arte, de la cultura y del pensamiento. Esto es lo que los sefardíes llevaron consigo a otros territorios después del Éxodo. En consonancia con la misión que se están proponiendo, Farsi afirma que los sefardíes «representaban el liberalismo entre sus hermanos, que vivieron siempre en el fanatismo de la servidumbre. Y hasta hoy han conservado esa distinción, basada en el hecho memorable de su permanencia en España» (75).

Por lo general, la edad de oro de la presencia judía en España se considera, ante todo, desde el punto de vista cultural. Los sefardíes fueron quienes heredaron la hegemonía cultural judaica antes de la

¹² Edna Aizenberg destacó el vínculo judaico que unió a Cansinos y Borges definiendo en ellos un rasgo peculiar: eran ambos «fervientes ‘judíos’» (1980, 533). La estudiosa demuestra que en la formación del conocido interés de Borges por el judaísmo hubo un «insigne: nunca olvidado mentor: Rafael Cansinos-Asséns» (534).

¹³ Entre los varios y significativos eventos históricos Farsi recuerda que «llevaron a los reyes árabes el mensaje del orgullo castellano, escrutaron con Alfonso el Sabio los arcanos del cielo» (Cansinos 2011, 73), acompañaron el descubrimiento de América y reconquistaron la última ciudad musulmana junto con los Reyes Católicos.

prerrogativa de los judíos de Babilonia, aspecto que justifica dicha consideración. Es sabido que, en España, en la época a la que se remite el personaje, hubo insignes filósofos, poetas y científicos sefardíes. Algunos de ellos, dadas las circunstancias históricas, debieron abandonar la península. Fue el caso de Maimónides o poco más tarde de Abravanel, significativo personaje de la historia renacentista española, padre del filósofo León Hebreo, citado en varias circunstancias de la novela, y recordado en el momento en que, después de haber luchado contra la puesta en práctica del Edicto de Expulsión, rechaza la conversión y se exilia de España.

3 Recordar – no olvidar

En la segunda parte de la novela, «Un caudillo de Israel», entran en juego los tres personajes principales de la campaña filosefardí, el doctor Florido, el señor Farsi y Rafael Benaser. A pesar de la centralidad histórica que cobraron las gestiones realizadas por el doctor Florido, su figura, en la novela, ocupa un espacio funcional al desarrollo de los acontecimientos. En algunos momentos participamos de sus reflexiones, pero la relación clave, aquella que nos introduce en lo más íntimo de las reflexiones sobre la historia y tradición judías, es la que se establece entre el señor Farsi y Rafael Benaser y que nosotros hemos enmarcado en la relación ‘maestro-discípulo’.

En el concepto de tradición, *Masoret*, se expresa un aspecto central del judaísmo: la transmisión de la Ley y del ritual de padre a hijo, de maestro a discípulo, en una cadena ininterrumpida, que encuentra una formulación emblemática en la parte inicial de la Sabiduría de los Padres o *Pirqè Avot* (I, 1): «Moisés recibió en Siná y la pasó a manos de Josué, Josué a la de los ancianos, los ancianos a los profetas y los profetas a manos de los hombres de la Gran Sinagoga...».¹⁴

En el pensamiento judaico, pues, la tradición se basa en el concepto fundamental de memoria.¹⁵ Al pueblo judío se le impone *recordar* y al mismo tiempo *no olvidar*. En las últimas palabras de despedida, Moisés le recomienda al pueblo: «Acuérdate de los días de antaño; de todas las generaciones cuenta los años. Pregunta a tu padre, y él te lo dirá; a tus ancianos, y ellos te contarán» (Dt 32,7). La memoria, entonces, custodiada de generación en generación es el «antido-

¹⁴ *Pirqè Avot* o Sabiduría de los Padres es uno de los tratados de la *Mishná*. Hemos consultado: Mello 1993; Leibowitz 1999.

¹⁵ El verbo *zachar*, en sus varias formas, recurre en la Biblia nada más y nada menos que 222 veces y en la mayor parte de los casos tiene como sujeto o a Israel o a Dios. La memoria incumbe sobre ambos. El concepto *recordar* encuentra su completamiento en el signo opuesto: *olvidar* (Di Grazia 2019, 103). Sobre el tema de la memoria existe una amplia bibliografía, recuerdo aquí el texto de Yerushalmi (2011).

to più potente contro la morte e rappresenta, con ferma determinazione, la volontà di non abbandonare nel nulla le tracce di ciò che è trascorso ed è ormai, sembrerebbe, sparito dalla storia» (Di Grazia 2019, 103). Recordar no es un simple evocar el pasado, porque la cadena de transmisión del recuerdo no solo custodia el hecho mismo, sino que lo reactiva, lo potencia, lo restituye a una nueva vida desde el momento en que entra nuevamente en el círculo de la narración.

3.1 Maestro y discípulo

Nos desvinculamos brevemente de la ficción literaria para colocarnos en la realidad del encuentro que se dio entre Rafael Cansinos Assens y José Farache (en presencia del senador Pulido) y que el autor narra en un breve texto, escrito hacia 1905 cuyo título es «Los sefardíes».¹⁶ Este acercamiento fortuito entre Cansinos y Farache definirá la relación que veremos plasmada en la novela.

Cansinos brinda un escueto retrato del traductor gibraltareño, al que Pulido presenta como su principal colaborador, hombre de negocios que ha recorrido toda Europa y que conoce además a las comunidades hebreas-sefarditas y habla varios idiomas (Cansinos Assens 2005, 174). El senador insiste en «la importancia de establecer relaciones con esos judíos, hombres prácticos, financieros natos, banqueros, cuya colaboración con nuestros comerciantes e industriales podrían atraer a España torrentes de riqueza» (174). Al joven Cansinos no le interesa tal discurso y, sí, luchar contra «el fanatismo que aún perdura entre nosotros...» (174). Se confiesa: «Yo no soy republicano ni masón como mi viejo tío; pero soy un joven modernista, enemigo de todos los prejuicios de raza o religión, y, en una palabra, de todas las vejezes morales y literarias» (174-5).

Y soy, además, un poeta, un espíritu sensible y entusiasta, que ya está sintiendo hervir en sus venas una sangre judía, mezclada a la fuerza con el agua del bautismo, y hace suya la causa de los perseguidos, y reclama, exige, una reparación solemne, un gesto oficial que rasgue el vejatorio Edicto de Expulsión y un movimiento popular que traiga a España, en regreso triunfal, apoteósico, a esos supervivientes de los desterrados. (175)

Cansinos cierra la evocación del encuentro refiriendo las palabras dichas por Farache al salir de la reunión. Este último lamentaba que se oyera hablar siempre del oro judío: «Como si el judío representativo fuera Rothschild... y no Heine o Max Nordau...» (175). Y concluye:

¹⁶ Incluido en *La novela de un literato 1* (Cansinos Assens 2005).

Nos despedimos, el *sefardita* me invita a ir por su casa... Charlaremos, me enseñará libros y revistas hebraicos, me iniciará en todos los misterios del sefardismo... Le prometo visitarlo. Nos separamos con cordiales *shake-hands*. (175)

Farache pues iniciará al joven Cansinos en los misterios del sefardismo y asimismo el señor Farsi iniciará a Benaser en las tradiciones, en los secretos de la 'estirpe' y en las prácticas religiosas, estas últimas, como dice, desligadas «del imperio de los sacerdotes» (Cansinos Assens 2011, 84). La mayor parte de los ritos, insiste, se celebran en las casas, el padre es el sacerdote «en esta religión de patriarcas» (85). Es quien parte y bendice el pan en la noche del sábado, para Pascua recita las preces rituales, la noche de Janucá enciende las luces. Los rabinos no son más que padres de familia y en las funciones sacerdotales «cualquiera que sepa leer el Libro, la Biblia, puede sustituirle» (85).

¡Leer el Libro; he aquí el requisito indispensable! Porque el pueblo israelita es un pueblo que ama la sabiduría desde los tiempos más remotos. ¿Su rey más grande no fue un rey sabio? El pueblo israelita es el pueblo del Libro, y a eso debe el subsistir aún hoy en día como pueblo, a pesar de todas las persecuciones, floreciente siempre como las vides muy podadas. (85)

Farsi explicita el aspecto que ha unido a través de los siglos al pueblo judío y que se define a través de un modo de vida, es decir, a través la observancia de la *Torah*,¹⁷ de las normas y de la tradición. El ser judío se plantea como una religión, una cultura, pero sobre todo un modo de vivir. La acción religiosa, como cumplimiento de las enseñanzas divinas y de sus respectivos rituales, se coloca en el centro de la existencia. Por medio de esta estrecha conexión entre observancia y ritualidad se crea esa condición de continuidad necesaria que favorece la tradición.

En tiempos más recientes Amos Oz y Fania Oz-Salzberger (2014) han escrito sobre aquellos aspectos que han mantenido viva la memoria textual a lo largo de veinticinco siglos, observando que la familia judía al fin de mantenerse como tal, se ha basado forzosamente en palabras, «no cualquier palabra, sino aquellas que provenían de los libros» (2014, 38-9). En conflictos, guerras, éxodos, los judíos siempre han escapado con sus libros «los hijos estaban hechos no solo para heredar la fe [...] sino la impronta formativa de una biblioteca» (41).

¹⁷ El término *Torah* deriva del verbo *jarah* 'instruir, amaestrar' y expresa la idea de enseñar; sin embargo, a raíz de la elección realizada por la traducción griega de la Biblia, llamada LXX, se traduce con el término griego *nómos*, con la palabra 'ley'.

En este sentido, creemos que pueden ser analizadas las profundas discusiones en las que ahondan el señor Farsi y Rafael Benaser creando el antiguo emparejamiento entre maestro y discípulo y poniendo al centro de sus debates la importancia de la memoria y el significado de la tradición.

3.2 Transmisión de la tradición

En las páginas escritas por Cansinos entra en juego, pues, la cuestión referida a los procesos de transmisión de la tradición.

Una questione che entra profondamente nelle pieghe più nascoste del rapporto tra ebraismo e modernità. Egli ritiene che il riflesso della crisi della tradizione sia caratteristico della nostra epoca, non solo dei contenuti della credenza religiosa, ma anche dell'esaurimento delle procedure stesse della sua trasmissione. (Di Grazia 2019, 101)

En la tradición judía los textos no tienen sentido si no se reinterpretan y re-ritualizan continuamente. El ingreso de los judíos occidentales en la modernidad coincidió, para la mayoría de ellos, con el abandono del judaísmo tradicional. La voz de los judíos del este europeo entrará así con todo su espesor en las páginas del libro arrastrando consigo las marcas de la historia y su lengua que no pocas cuestiones suscitaría.

3.3 A manera de conclusión: Una puerta del mundo

En la novela confluyen una serie de personajes -un cuadro colorido de las distintas modalidades de ser judío- provenientes de todas las juderías de Europa, de Francia, de Rusia, de Turquía y aún de más lejos. Ellos van llegando a España tras los horrores de la Primera Guerra Mundial. En estas circunstancias, Rafael Benaser abrirá las puertas de su morada y se planteará como vínculo entre dos tradiciones (mundos), entre el pasado que remite a la tragedia del destierro, por una parte, y el futuro de la reconciliación, por la otra. Y todo ello lo realizará mediante la intercesión a favor de sus «hermanos de raza» (no de fe, como subraya) y mediante el reconocimiento de su destino de hombre que, por encima de las diferencias, acepta el legado de ambos Testamentos y cuya casa, como escribe, es una puerta del mundo, un templo hospitalario, una tienda en medio del desierto (Cansinos Assens 2011, 241).

Bibliografía

- Aizenberg, E. (1980). «Cansinos-Asséns y Borges: en busca del vínculo judaico». *Pittsburgh: Revista Iberoamericana*, 46(112-113), 533-44. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3492>.
- Aliberti, D. (2018). *Sefarad. Una comunidad imaginada (1924-2015)*. Madrid: Marcial Pons Historia. <https://doi.org/10.2307/j.ctvh4zhb2>.
- Benbassa, E.; Rodrigue, A. (2004). *Historia de los judíos sefardíes: de Toledo a Salónica*. Madrid: Abada.
- Borges, J.L. (2007). *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. [1926] (2016). *El tamaño de mi esperanza. El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cansinos Assens, R. (2005). *La novela de un literato 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cansinos Assens, R. (2011). *Las luminarias de Janucá*. Introducción de J.I. Garzón. Madrid: Arca Ediciones.
- Di Grazia, O. (2019). «Ebraismo e modernità in Las luminarias di Hanukah di R. Cansinos-Assens». *Studi interculturali*, 18, 89-108.
- Eisenstadt, S.N. (1993). *Civiltà Ebraica. L'esperienza storica degli Ebrei in una prospettiva comparativa*. Trad. di M. Astrologo e F. Bises; pref. di D. Maghnagi. Roma: Donzelli.
- Garzón, J.I. (2011). «Rafael Cansinos Assens, el judaísmo y *Las luminarias de Janucá*». Cansinos Assens 2011, 9-24.
- Leibowitz, Y. (1999). *Lezioni sulle «Massime dei Padri» e su Maimonide*. Firenze: Giuntina.
- Martínez Pérsico, M. (2019). *Imago verba. Retórica ultraísta y autoficción en Cansinos Assens*. Viterbo: Sette Città.
- Mello, A. (a cura di) (1993). *Deti di rabbini*. Magnano (BI): Qiqajon.
- Oz, A.; Oz-Salzberger, F. (2014). *Los judíos y las palabras*. Madrid: Eds. Siruela.
- Pérez, J. (2005). *Los judíos en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Roth, C. (2003). *Storia dei Marrani*. Trad. di A.M. Tedeschi Falco; pref. di M. Morselli. Genova-Milano: Marietti.
- Vicente, A. (1992). «Cansinos Asséns: Pasión y agotamiento en el movimiento filosemita de 1905». Villegas, J. (ed.), *Actas Irvine-92 = Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 4. Irvine: University of California, 147-55.
- Yerushalmi, Y.H. (2011). *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*. Firenze: Giuntina.

La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela

Un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor (1927-40)

Carlotta Paratore
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract Jardiel Poncela devoted a part of his literary activity to write stage directions, a fundamental component of his theatre. Stage directions are endowed with such peculiar characteristics that they often became decisive elements in the interpretation of the author's play writing. Although critics have occasionally highlighted this feature, specific studies have been lacking, which is the scope of this article. We will analyse some examples from five plays, and we will highlight some rhetorical, linguistic, stylistic mechanisms with which Jardiel Poncela seems to make his presence felt by writing detailed stage directions.

Keywords Jardiel Poncela. Spanish theatre. Spanish literature of the 20th century. Stage directions. Dramatic writing.

Índice 1 Introducción. – 2 Análisis de las acotaciones. –2.1 *Una noche de primavera sin sueño*. – 2.2 *Margarita, Armando y su padre*. – 2.3 *Un adulterio decente*. – 2.4 *Las cinco advertencias de Satanás*. – 2.5 *Eloísa está debajo de un almendro*. – 3 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2020-04-21
Accepted 2021-04-22
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Paratore, C. (2021). "La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela. Un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor (1927-40)". *Rassegna iberistica*, 44(115), 57-74.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/004

1 Introducción

En cuanto a la «estructura textual del drama», y a modo de premisa indispensable, tomamos como punto de partida las reflexiones de García Barrientos (2012, 50-1); el estudioso nos recuerda que la «instancia mediadora» que caracteriza la narración en el drama se convierte en una presentación inmediata de lo narrado, lo que afecta a la estructura misma del texto teatral que se basa en dos subtextos principales y bien diferenciados: diálogo y acotación. La «inmediatez enunciativa» del texto complementario representado por las acotaciones se expresaría mediante un «lenguaje necesariamente ‘impersonal’» y, en general, ambos subtextos destacarían por «el carácter ‘objetivo’ de la enunciación». Siguiendo esta línea argumental, García Barrientos llega a contradecir a Ubersfeld (1989, 18), matizando que las acotaciones no desmienten el carácter objetivo de la enunciación en la escritura teatral, mientras que la estudiosa francesa consideraba «al autor el ‘sujeto de la enunciación’ (!) de las acotaciones» (García Barrientos 2012, 51).¹

Esta postura, que –cabe precisarlo– cuenta con numerosas excepciones en la crítica especializada,² nos lleva a preguntarnos cuáles fueron las intenciones con que Jardiel Poncela componía sus acotaciones escénicas, que como es sabido constituyen «parte importantísima del texto jardielesco», no solo porque el autor «especifica en ellas cómo creía que la comedia debía montarse» (Gallud Jardiel 2011, 153), sino también porque

Se hallan escritas en un lenguaje cuidado, a veces tienen intención narrativa y nos cuentan detalles y circunstancias de la vida de los

¹ Y eso porque, a su juicio «Si [...] la clave de la distinción lingüística entre los dos componentes está en la pregunta: ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es» para el estudioso «clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie –sí, *nadie*– en las acotaciones. Pues si realmente ‘hablara’ el autor en las acotaciones, como cree ella [es decir, Ubersfeld] y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede nunca* decir ‘yo’?» (García Barrientos 2012, 51; cursivas en el original).

² Véase, entre otros, Abuín González (1994, 191-2), según el cual «Aun aceptando el principio general de que no todo el texto dramático puede ser descifrado como ilustración del subjetivismo del autor», es posible avanzar la hipótesis de que «las acotaciones ofrecerían al lector una oportunidad inestimable de descubrir el discurso de un autor (¿ficticio? ¿narrador?) que cuenta, con voz propia y singular, una historia». A su juicio, «La imparcialidad del género dramático [...] quedaría en parte desmentida por la presencia de un texto secundario que utilizaría numerosos medios para restringir la libertad del receptor, para influir en su percepción inicial del universo dramático, para manipular sus preferencias». Para demostrar su tesis, el crítico toma como punto de referencia a algunos autores del teatro español de posguerra (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Jardiel Poncela y Romero Esteo), sin olvidar al precursor Valle-Inclán, sobre cuyas acotaciones teatrales existe una abundantísima bibliografía. En este sentido, véanse –entre muchos otros– los trabajos de Calero Heras (1971; 1980), Segura Corvasí (1988), Palenque (1983), Rojas Yedra (2016).

protagonistas que no son esenciales para la acción, sino meramente elementos de ambiente para el que lee la comedia o de ayuda al actor para la elaboración de su interpretación. (153)

Con el propósito de sondear los mecanismos por los que se rige la supuesta presencia de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel, su significado, sus funciones, nos fijaremos en unos casos extraídos de cinco comedias, en los que el contenido referencial de la descripción se ve contaminado por la presencia de elementos extra descriptivos, que a menudo dan lugar a una hibridación de la naturaleza de la labor acotadora y de su finalidad.

Las obras de las que se sacan los casos seleccionados siguen un orden cronológico, es decir, están comprendidas en un arco temporal que va desde el inicio de la nueva etapa dramática de Jardiel, inaugurada con *Una noche de primavera sin sueño* (1927), hasta *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), la comedia considerada por la crítica como el punto más alto del teatro del autor. Por exigencias de síntesis, junto al cronológico, hemos tomado en consideración un criterio cualitativo/cuantitativo, por el que elegimos los casos más sobresalientes dentro de las piezas que –en el arco temporal fijado– muestran de manera más marcada una tendencia al subjetivismo de carácter narratorio.

2 Análisis de las acotaciones

2.1 *Una noche de primavera sin sueño*

Empezamos nuestro recorrido por *Una noche de primavera sin sueño*, que se estrenó en el teatro Lara de Madrid el 28 de mayo de 1927. El asunto de la comedia es bastante lineal: un matrimonio aburrido de su relación pasa la noche peleando, hasta que el marido (Mariano) propone la separación. Al quedarse sola su esposa (Alejandra), entra por la ventana un hombre (Valentín) que, con varios pretextos, se queda en la casa, hasta que Mariano regresa y –al ver a su mujer con el desconocido– la acusa de adulterio. Al final de la acción se descubre que Valentín, en realidad, es un cómplice de Mariano, el cual le había contratado a fin de que arreglase sus problemas conyugales.

En la acotación que describe al misterioso intruso, Jardiel esboza el personaje del siguiente modo:

Se abre el balcón del foro izquierda y entra Valentín [...] ¿Cuántos años tiene Valentín? Cuarenta y cinco, cincuenta..., no se sabe. Él lo ha olvidado, seguramente. Es un hombre que no se ríe nunca, pero sonrío casi siempre. Sería imposible convencerle de que las pastillas Valda quitan la tos. Tiene talento, verdadero talento, e ingenio, verdadero ingenio. (Jardiel Poncela 1999, 94)

Lo que sobresale es la presencia de una interrogativa, que Jardiel parece dirigir a sí mismo y tal vez –implícitamente– al lector, desempeñando también, por tanto, una especie de función fática. Al mismo tiempo, dicho procedimiento parece disminuir la función del narrador omnisciente,³ ya que la edad del personaje le resulta imposible de definir al propio escritor; por otra parte, como apunta Jardiel, el mismo Valentín lo ha olvidado. Además, el autor hace mención de un producto comercial⁴ para dar a entender con ironía la astucia de Valentín, lo que viene a constituir un primer ejemplo de la presencia de elementos con función extra descriptiva, con los que se trata de provocar la hilaridad (y, a lo mejor, la sorpresa) en el receptor gracias a la inserción de referencias triviales y cotidianas. El cierre parece corroborar la afirmación precedente, mediante un mecanismo enfático de auto repetición, que parece simular cierto automatismo enunciativo casi conversacional.⁵

En la comedia (II acto) destaca otra descripción: al enterarse de que Alejandra y Mariano quieren divorciar, la madre de ella (Adelaida) se presenta en la casa para disuadirla, acompañada por la hija menor Lisa y su novio Gerardo:

3 Aun a sabiendas de que la figura del narrador, en principio, no existe en la obra teatral, parece oportuno adoptar este concepto al hablar del teatro de Jardiel; a este propósito nos ceñimos a algunos de los ya citados estudios sobre el subjetivismo en las acotaciones de Valle-Inclán, en los que se analiza de manera recurrente la intención narradora del Acotador. En definitiva, igual que en Jardiel, en sus acotaciones escénicas Valle daría «entrada [...] a un nuevo personaje invisible, el autor, con la función de narrador» (Ruiz Fernández 1981, 84). Calero Heras (1971, 260) matiza que «Con mucha frecuencia, el narrador del teatro valleinclanesco, que sabe más que los espectadores, más que los personajes, que sabe todo, nos ilustra con comentarios y explicaciones que esclarecen y perfilan innumerables detalles»; a pesar de esto, como en el caso en cuestión, también en Valle a veces el «narrador-personaje [...] duda o finge desconocer la procedencia o la identidad de algún personaje» (Rojas Yedra 2016, 321).

4 Cabe recordar que los productos comerciales fueron muy utilizados por Jardiel con los más variados fines. En contra de las pastillas Valda se lanza el autor también en *Margarita, Armando y su padre*: «ARMANDO Hay dos cosas en el mundo que nunca he podido explicarme, Antoñito; la guerra carlista y tu matrimonio con Flora. | ANTOÑITO Pues, yo aún hay otra cosa que no me explico. | ARMANDO ¿Cuál? | ANTOÑITO El éxito de las pastillas Valda» (Jardiel Poncela 1999, 229).

5 Vigarà Tauste (1992, 163-4) nos recuerda que «el lenguaje coloquial dispone de numerosos procedimientos [...] para realzar semánticamente una parte de su enunciado» y que «ellos tienen en común el que alteran la estructura de modificación enfática expresiva considerada ‘normal’: la del empleo directo de ciertos adverbios modificadores y sufijos de superlativo». Entre estos procesos se destacan la insistencia y la gradación, que en el caso analizado se manifestarían mediante una reiteración de lo dicho. En otras palabras, sin olvidarnos que la intensificación es, antes que nada, una «estrategia pragmática» que en el plano «retórico-argumentativo» funciona como «refuerzo del punto de vista propio o ajeno» (Briz 2017, 39), en el caso analizado estaríamos frente a un ejemplo de «auto-reafirmación» (o de «intensificación monológica») que se patentiza mediante una «reafirmación de lo dicho por el propio hablante» (41).

Adelaida es una dama elegantísima de unos cuarenta y tres años. Viendo señoras tan maravillosamente conservadas como Adelaida, se comprende el gran negocio que es poner un Instituto de Belleza en el centro de Madrid [...] Lisa es la hija menor [...] dieciséis años hambrientos de enterarse de todo. Y encima de ellos, un conato de traje que lo enseña todo también. Gerardo [...] es novio de Lisa. Su personalidad oscila entre el galán de cinematógrafo y el canguro de Australia. (Jardiel Poncela 1999, 103)

Aquí notamos un primer ejemplo de la función digresiva⁶ que Jardiel parece atribuir a ciertas irrupciones de su voz en el texto («Viendo señoras tan maravillosamente conservadas», etc.), exentas de toda función representativa y finalizadas, como en este caso, a producir efectos humorísticos en su lector gracias a una ironía subyacente.⁷

A primera vista, la descripción de Gerardo parece orientada a suscitar la risa sin tener repercusión en la caracterización («Su personalidad oscila entre el galán de cinematógrafo y el canguro de Australia»), aunque la fuerza evocativa de las imágenes aparentemente ilógicas y disparatadas de las que echa mano el autor bien pudiera sugerir el carácter del muchacho, que efectivamente es una especie de galancete de limitada inteligencia. También el lenguaje figurado usado para esbozar la psicología de la joven Lisa contribuye a perfilar con cierta fuerza gráfica sus características: de hecho, sus «años hambrientos de enterarse de todo», metafóricamente envueltos en «un conato de traje que lo enseña todo también», son indicaciones inequívocas de su personalidad desbordante.

Además, Jardiel no puede evitar el empleo del símil disparatado en la descripción de los personajes. Del abogado que tiene que llevar a efecto el divorcio, por ejemplo, se dice que «Entra en escena como un terreno conquistado» (Jardiel Poncela 1999, 106), introduciendo de tal forma en las acotaciones una «licencia semántica» (Sánchez

⁶ Por otra parte, «Otro tipo de trasgresión» que los autores de la Otra generación del 27 emplean frecuentemente «es la digresión», es decir, «El conocido 'efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando'», como apunta Sánchez Castro (2007, 388) a partir de la definición del DRAE. La investigadora, más concretamente, se centra en la función que el recurso tiene en la producción novelística de Jardiel, considerado «un especialista en el uso y abuso lúdico de tal procedimiento», que en las novelas alcanzaría su cumbre, mostrando con especial relieve el «carácter incongruente, accesorio o innecesario» de los «paréntesis discursivos que constantemente interrumpen el relato de los acontecimientos» (389).

⁷ En este aspecto, las acotaciones de Jardiel parecen tener una función parecida a la de las numerosas notas al pie presentes en sus novelas que -como ocurre en muchas indicaciones escénicas- no responden «a un empleo tradicional de esta herramienta textual», ya que «son una forma innovadora de entablar una relación directa de complicidad con el lector a través de la cual poder seguir dotando su narración del componente humorístico» (Sánchez Castro 2007, 409-10).

Castro 2007, 394) típica de su escritura teatral, y frecuentísima en todos los géneros cultivados por el autor.

2.2 *Margarita, Armando y su padre*

Margarita, Armando y su padre, comedia «de amor desvanecido [...] donde los protagonistas se separan por propia voluntad» (Marquerié 1959, 67), se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1931. Se trata de una pieza «en la que el trío protagonista vive ‘otra’ y muy diferente *Dama de las camelias*» (González-Grano de Oro 2005, 299): Margarita, una mujer de vida disipada y frívola, se deja engatusar por uno de sus pretendientes, el joven y fascinante Armando, con el que decide hacer un extravagante experimento: *revivir* el drama de Dumas, aunque el juego se les escapa de las manos y los dos acaban enamorándose realmente. El padre de él, contrario en un principio a la relación, como ocurre en el drama francés, termina por facilitarle su apoyo económico, previendo que, en ausencia de obstáculos, los amantes acabarán detestándose.

Nada más empezar la pieza ya se percibe el carácter elaborado de las acotaciones; en la que abre el acto I se lee:

El gabinete de una entretenida de fama, no de muy buena fama, pero de fama al fin. Este gabinete, que es una mezcla de «boudoir» y de saloncito, está puesto con un lujo un poco excesivo y en él existen detalles que denuncian claramente [...] la casa sostenida por uno de esos señores, entusiastas de la belleza, que se dedican a sostener casas de chicas bonitas. Dichos detalles son varios [...] hay zarapes mejicanos, esas exóticas telas de adorno que, con sus colores combinados sin orden, parecen fabricadas exclusivamente para casas de vidas desordenadas. (Jardiel Poncela 1999, 203)

De entrada, Jardiel emplea una dilogía («fama», en su doble acepción de *reputación* y *notoriedad*) que le da la oportunidad de indicar, con evidente sarcasmo, la moralidad dudosa de la protagonista; después, al empezar la minuciosa descripción de la escena, el autor se dedica una vez más con ironía tajante a aludir a las características de la casa, remitiendo al hecho de que su dueña es una mujer a la que sus amantes sufragaban los gastos, mediante recursos como la especularidad (quiasmo)⁸ y el eufemismo («entusiastas de la belleza»).

⁸ O, si se quiere, mediante «la repetición de palabras y de estructuras sintácticas» (Sánchez Castro 2007, 375) que, como veremos, conforma los enunciados en un gran número de descripciones. Cabe destacar que esta tendencia «es una de las recurrencias gramaticales tomadas de la comicidad anterior y que, una vez readaptada a los nuevos presupuestos, es una fuente inagotable para el nuevo humor» (375); no es de ol-

Finalmente, Jardiel nos ofrece otro toque de subjetividad, ya que en su opinión –y para subrayar otra vez la anomalía de la casa y sus habitantes– algunos de los elementos del decorado, con su carácter excéntrico, parecen confeccionados «exclusivamente para casas de vidas desordenadas», dando lugar a una relación entre lo animado y lo inanimado, esto es, entre el estilo de vida de los personajes (es la inmoralidad, en este caso, lo que genera el caos) y su vivienda.

Jardiel sigue empleando recursos retórico-discursivos de varios tipos a lo largo del texto; a veces es la adjetivación insólita lo que le imprime la huella autorial a las acotaciones: de la protagonista, el dramaturgo nos dice que: «Se mueve bien y viste con inteligente elegancia» (Jardiel Poncela 1999, 210). Del clímax ascendente y del doble sentido irónico echa mano el autor en la descripción de Pamplinas: «Pamplinas es un caballero de unos cincuenta años; elegante, muy corrido, corridísimo, casi galopado» (211), acudiendo, una vez más, al registro coloquial que bien se presta a la creación de diálogos. Siempre con el intento de incrementar la fuerza expresiva, se destaca el uso de otras expresiones coloquiales, como en la descripción de Manolo: «Manolo es un ‘viva la virgen’, sin nada de particular que le distinga de los demás ‘viva la virgen’ que hay por el mundo» (216).

El dramaturgo se vale del circunloquio en varias ocasiones, como en la acotación que abre el III acto: «Un saloncito íntimo de esos que hacen agradable una velada y hacen dichoso un hogar, siempre que en ese hogar exista dicha suficiente para ello» (239); de tal forma se da a entender, a modo de prolepsis, que la relación idílica de Margarita y Armando descrita en el acto anterior se ha convertido en aburrimiento y amarguras.⁹ La marca textual con la que se manifiesta la subjetividad, en este caso, podría detectarse en la locución conjuntiva condicional («siempre que») con la que la presencia del narrador se muestra más para insinuar que para explicar u ofrecer aclaraciones. Claro está que las indicaciones de este tipo parecen elaboradas según la conveniencia exclusiva del lector y denuncian una vez más el carácter literario de muchas descripciones de ambiente en el teatro de nuestro autor.

La hipérbole, en cambio, marca muchas de las comparativas hipotéticas, como en el caso siguiente: «Margarita se va por el segundo derecha

vidar que Jardiel y sus compañeros de generación «toman prestados algunos recursos de la tradición humorística no sólo para servirse de ellos y explotar su potencial cómico, sino para, en cierto modo, conseguir el efecto humorístico a través de la invalidación de dichos recursos» (375).

9 Parece interesante señalar un procedimiento análogo destacado en las acotaciones de Valle: en sus consideraciones sobre el narrador omnisciente en las didascalías del escritor gallego, Calero Heras (1971, 265) nos informa de que el Acotador «se adelanta a los acontecimientos dándonos en las indicaciones escénicas noticias de lo que seguidamente veremos», lo que viene a constituir otra huella de su participación en la obra dramática.

sin dejar de despedirse de Armando con los ojos, como si en lugar de ir al cuarto de Antoñito se fuera al Senegal» (Jardiel Poncela 1999, 228).

En esta comedia destacamos, en último lugar, una tendencia del autor al empleo de un tono solemne, a una elevación del registro, debido quizás a la circunstancia misma de la acción, a esa frontera fugaz entre comedia y drama que incluso podría infundirle a esta pieza cierta ambigüedad en cuanto al género de pertenencia, con su trasfondo trágico que se advierte en el mensaje existencial que la fundamenta. Por ejemplo, poco antes del epílogo de la comedia, cuando Armando y Margarita vuelven a encontrarse casualmente unos años después de haber puesto fin a su relación, en una acotación se lee:

Cuando sus risas pierden fuerza hay un silencio. Y se oye dentro el vals que se oyó en el tercer acto [...] El efecto que esta música, recuerdo vivo de una época muerta, produce en Margarita y en Armando es extraordinario. (Jardiel Poncela 1999, 260)

El paralelismo antitético («recuerdo vivo» vs «época muerta») parece otra marca evidente de la presencia de la voz narradora, y expresión de la coexistencia que, de vez en cuando, se destaca entre función diegética (literaria) y poética en las descripciones en el teatro de Jardiel, que es la que produce, en palabras de García Barrientos (2012, 60) «el máximo de ‘autonomía’ literaria» de las acotaciones escénicas.

2.3 *Un adulterio decente*

Estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en 1935, *Un adulterio decente* «nos presagia ya lo que va a ser el teatro del absurdo de Jardiel» (Ariza Viguera 1974, 73): la pareja protagonista se somete a la cura de la infidelidad conyugal en un sanatorio, donde el excéntrico doctor Cumberri -descubierto el bacilo que ocasiona el adulterio- se dedica a curar a sus pacientes con métodos muy poco ortodoxos.

No podría ser más peculiar la larga acotación inicial de esta comedia, en la que la abundancia de detalles produce un efecto poco menos que inusual; además, esta descripción estratégicamente pormenorizada es anticipada por un cambio de estilo narrativo, por el empleo del nosotros inclusivo poco usado por Jardiel en sus incursiones autoriales, siendo una especie de efecto colateral de la involucración que se quiere despertar en el lector:

Nos encontramos en el piso bajo de un hotelito particular enclavado en una de las últimas bocacalles de Serrano, cerca ya de Diego de León, en el barrio de Salamanca: Madrid, sobre el Manzanares, un millón ciento doce mil habitantes. El hotelito hace esquina a otra transversal, siempre solitaria, y en esa esquina, por las ma-

ñanas, pone su tenderete una churrera y vocea la mercancía, y por las noches, en el mismo sitio que la churrera, suelen colocarse dos individuos con las gorras muy echadas sobre los ojos, y atracan a todos los transeúntes descuidados. Es, pues, un rinconcito muy propicio a la emoción. (Jardiel Poncela 1960, 673)

Como vemos, Jardiel parece tener la intención de hacer una fotografía puntual de la escena, con un gusto narrativo más apropiado al principio de una novela que al de una pieza teatral. Las posibilidades estéticas que le ofrece la digresión llevan aquí al autor a proceder del particular al general, mediante un mecanismo casi cinematográfico: de la imagen circunscrita y muy detallada de la callejuela solitaria en el barrio Salamanca, la perspectiva se desplaza, convirtiéndose en una especie de panorámica desde lo alto que abarca el Madrid entero.¹⁰ La descripción de la churrera y de los atracadores nocturnos es otro ejemplo del toque detallista, que no tiene repercusión en las vicisitudes de la acción y que parece contribuir más bien a delinear la escena con cierto gusto pictórico casi costumbrista, más a beneficio del lector que del espectador. Además, con esta descripción Jardiel tiene la posibilidad de cerrar la secuencia con eufemística ironía: «Es, pues, un rinconcito muy propicio a la emoción».

Al final de esta misma acotación, después de pincelar la escena con sus indicaciones de fuerte impacto visual, Jardiel cierra la descripción del siguiente modo:

Es un magnífico día de otoño. Todo está claro y alegre. Es uno de esos días en que el mundo y la Humanidad parecen recién lavados. Del jardín llega un suave rumor de árboles balanceados por las primeras brisas. Y por la puerta de la izquierda se escapa y llega hasta la escena la emanación de un perfume de mujer. Al pronto no se advierte la clase de perfume, pero cerrando los ojos y haciendo un esfuerzo se da uno cuenta de que es: «Te juro que no me olvidaré de ti, pase lo que pase», de Lelong. (Jardiel Poncela 1960, 674)

Aquí, como en otros casos analizados, sobresale el empleo de un registro elevado que, sin embargo, desemboca en una afirmación disparatada, con la mención de un perfume, cuyo nombre hiperbólicamente largo no es más que una invención paródica del autor, aunque su paternidad se atribuye a la casa perfumera francesa Lucien Lelong,

¹⁰ Quizás pueda considerarse este mecanismo una especie de *travelling* al revés, atendiendo a la terminología usada por Calero Heras (1980, 179) al referirse a una de las técnicas cinematográficas usadas por Valle en las acotaciones escénicas; de hecho, el estudioso apunta que el escritor «suele partir de lo general, de lo panorámico, para, a modo de espiral, ir acortando progresivamente los círculos hasta dar con el detalle u objeto menudo que le interesa».

realmente existida. Por otra parte, la misma apelación a la esfera olfativa -de invariable efecto en la escena teatral- no puede ser más que un juego que Jardiel concede a sí mismo y, en último término, a su lector, para suscitar en él una reacción sensorial inusitada.

Volvemos también a encontrar aquí un uso del símil disparatado; cuando el amante de Fernanda, Federico, se entera de que su amada está casada con Eduardo y se da cuenta de que, por si fuera poco, lo ama, se desmaya sin conseguir recuperarse. Entonces se convocan las tías de Federico, Baruti y Magdalena, que Jardiel presenta como sigue:

Magdalena es delgada, seria, ponderada y un poco áspera. Baruti está gruesecita, es sonriente, muy dulce y tiene el cerebro a medio acabar. Magdalena es un gallo altivo y dirigente. Baruti es una pobre gallinita aturdida y dócil. El gallo avanza decidido. (Jardiel Poncela 1960, 703)

Además del empleo de la metáfora animal del «gallo» y la «gallinita» para retratar a las dos mujeres, lo que parece llamar más la atención es el cierre de la enunciación, que nos da la medida de cómo Jardiel manipula sus mismas imágenes, llevándolas hasta el extremo de sus posibilidades.

2.4 *Las cinco advertencias de Satanás*

Estrenada en 1935 en el Teatro de La Comedia de Madrid, *Las cinco advertencias de Satanás* «Nos introduce [...] en la vida de Félix Unzueta, un galán acomodado cuya larga lista de fracasos sentimentales lo ha convertido en un escéptico del romanticismo que llega a pagar a sus amantes tras cada ruptura» (Castro Carracedo 2011, 93). Nótese, en primer lugar, la acotación que introduce el acto I: los muebles de la casa del cínico y mujeriego Félix son «cómodos y prácticos, de los que no gustan en la juventud, pero que se eligen en las exposiciones de los mueblistas al doblar la esquina de los cuarenta años» (Jardiel Poncela 1960, 765); una vez más, Jardiel se decanta por la indicación alusiva, señalando al lector que nos encontramos en la habitación de un hombre maduro y con experiencia. En cuanto a Ramón, el *compinche* del protagonista que «tiene como cometido ‘recoger’ a las mujeres despechadas [...] y librar así a su amigo de cualquier remordimiento moral» (Castro Carracedo 2011, 94), se dice que sale a escena

Quitándose los guantes, dato que se apunta como definitivo para la descripción moral del personaje, porque, como se sabe, entrar en una habitación quitándose los guantes es lo que hacen siempre los hombres engreídos. (Jardiel Poncela 1960, 765)

Sorprende en este caso el carácter paradójico de la anotación, ya que un gesto aparentemente normal se indica como signo inequívoco de presunción. El juicio de valor aquí se convierte, por lo tanto, en un elemento pseudo-descriptivo, que (como en otras ocasiones) parece desempeñar una función heterogénea, colocándose a medio camino entre la finalidad representativa y la expresión autosuficiente de la personalidad autorial.¹¹ En cuanto a Félix se nos indica que

Es una inteligencia innata; fenómeno psicoginecológico más frecuente de lo que se cree, por fortuna, y cuyo mayor o menor esplendor en el futuro dependen del medio en que el interesado se eduque y viva en tiempos posteriores y de la cantidad de alimentos nitrogenados que consuma. Félix, que ha consumido abundantes alimentos cálcicos –gracias a los cuales su esqueleto se ha desarrollado hasta la gallardía–, ha consumido también multitud de alimentos nitrogenados; y, por si esto fuera poco, su inteligencia innata ha sido avalorada y depurada por los ambientes en que se ha movido y por una continua vida brillante. (Jardiel Poncela 1960, 771)

Como sugieren Valls y Roas (Jardiel Poncela 2000, 104), el personaje forma parte del grupo arquetípico de los jóvenes rentistas y ociosos que se encuentran con frecuencia en Jardiel y que proceden «de la literatura inglesa, en concreto de Oscar Wilde, que tanto influyó en nuestro autor».¹² Para retratar sus características, aquí Jardiel acude a un lenguaje supuestamente científico, como en el caso del «fenómeno psicoginecológico» que remite al profundo conocimiento que tiene el hombre del mundo femenino. El uso paradójico del lenguaje científico en dicha acotación llega al extremo al establecer el autor una relación entre el éxito del individuo y la alimentación y, una vez más, representa una muestra de su predilección por los elementos extra descriptivos, cuya presencia se relacionaría (entre otras cosas) con la búsqueda por parte de Jardiel de un estilo propio y reconocible.

¹¹ A propósito de esta acotación, en una nota a su edición de la pieza (Jardiel Poncela 2011, 178), Conde Guerri matiza que «Ramón está definido como un personaje cosmopolita y no se debe ver ironía respecto a este individuo en el detalle de los guantes». Para la estudiosa, se trataría más bien de una «parodia de un cliché situacional determinado –las novelas erótico-galantes– de las que el conjunto de personajes se evaden».

¹² Conde Guerri (Jardiel Poncela 2011, 36) considera que en realidad la minuciosa descripción de Félix, como la de Coral, se debe al hecho de que ambos personajes son una «transposición de los universos íntimos del escritor»; por lo tanto, la acotación escénica, en este caso, sería «necesaria para recalcar la brillantez, el ingenio y espiritualidad que envuelven a ambos».

La posición de «furibundo antisemita» (Pérez 1993, 59) del dramaturgo se trasluce en la misma acotación mediante la reiterada alusión a la tacañería de los hebreos, más concretamente a la de Isaac Blum, administrador de Félix:

Es un ciudadano de unos cincuenta años que de espaldas tiene todo el tipo de un descendiente de Moisés, de frente hace pensar en un israelita, y de perfil parece un hebreo. Estas anomalías quedan explicadas cuando uno se entera de que Isaac, que ha nacido en Polonia, es absolutamente judío. Viste un traje, un abrigo y un sombrero que adquirió, haciendo un violento esfuerzo sobre sí mismo, en 1909 [...] Lleva gafas, compradas en 1896 a un óptico amigo, que le hizo un gran descuento, y usa barba, porque es la única cosa que no se le desgasta al usarla. (Jardiel Poncela 1960, 772)

Huella evidente de la postura de Jardiel en el espacio destinado a la descripción, todo menos neutral, el retrato del administrador responde al mismo tiempo a una exigencia expresiva: nótese la ironía habitual que aquí se explicita a través de la reiteración del mismo concepto que, siguiendo el hilo de un razonamiento paradójico, conduce en el cierre a una conclusión inferencial falsamente explicativa («Estas anomalías quedan explicadas», etc.).

Finalmente, cabe destacar otra descripción, elaborada merced a unas imágenes puramente evocativas, que Jardiel lleva a cabo mediante una amplificación del concepto inicial. Nos referimos a la acotación que introduce la aparición de Coral, la joven protagonista de la comedia:

Es una muchacha de dieciséis o diecisiete años, rubia, tenue, suave, con no sabe qué de ingrátido y de imponderable. En ella la envoltura física es más que física metafísica. No es nada; no es nada más que una muchacha que acaba de asomarse al mundo queriendo comprender, pero en su misma sencillez y en su mismo no ser nada lo es todo, y diríase que cuanto quiere comprender lo trae comprendido ya de otras regiones o de otras vidas. Su inocencia absoluta está llena de absoluta sabiduría, y, sin haber empezado a vivir, se desprende de ella la emanación de quien ha vivido largamente. Es, sencillamente, igual que una planta o que una flor: y si toda ella emana voluptuosidad y atracción, no se da cuenta, como las flores y como las plantas, ni de su atracción, ni de su voluptuosidad. En ella la sexualidad y la poesía se confunden, y verla sugiere una sensación primaveral. (Jardiel Poncela 1960, 791)

Por un lado, la descripción parece teñirse del tono elevado que ya se ha destacado en otras ocasiones y que aquí se relaciona con las características inefables de Coral: en este sentido véase la adjetivación

ascendente («tendue», «suave», «ingrávido», «imponderable») que conduce a la esencia metafísica de la muchacha, y después a la metáfora floreal y vegetal con la que se quiere expresar la absoluta naturalidad de su actitud y de su fascinación. Por otro lado, la esencia inaprensible de Coral parece llevar al autor a proceder en su descripción sobre la marcha, mediante el uso reiterado de los pronombres indefinidos *nada* y *todo*, como si al propio escritor le costase encontrar una terminología adecuada para ofrecer un retrato delineado de la joven mujer y la palabra no fuera capaz de ofrecer recursos eficaces frente al carácter indecible de esta especie de mujer angelical que es la Coral de la comedia.

2.5 *Eloísa está debajo de un almendro*

Terminamos este recorrido analizando algunos pasajes significativos en las acotaciones de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), una de las comedias más célebres del autor. La didascalía que precede la entrada de Mariana, la protagonista femenina, ya ha sido comentada por Abuín González (1994, 199-200), sin embargo, quizás convenga considerar la última parte de dicha descripción:

Con los nervios siempre tensos, el alma continuamente alerta; con el corazón dócil hasta a la mínima emoción y la sensibilidad en carne viva a todas horas; vibrando con el menor choque, empujada y arrastrada por la más leve brisa espiritual, reaccionando en el acto y de un modo explosivo frente a los seres y frente a los acontecimientos, Mariana, más que una muchacha, es una combinación química. (Jardiel Poncela 2001, 46)

La disposición del texto puede ser el papel de tornasol con el que se evidencia la función narrativa de esta secuencia de cierre: el crescendo acumulativo de las informaciones sobre el carácter de Mariana acompaña pausadamente al lector hacia la conclusión que, a modo de síntesis, parece condensar en la afirmación final los elementos precedentemente expuestos al decir el autor que, «más que una muchacha», ella «es una combinación química». Nótese además el carácter tripartito de la primera parte de la secuencia, que parece explicitarse en la disposición de los sustantivos «nervios», «alma» y «corazón», acompañados de sendos adjetivos; no menos llamativa es la combinación sinestésica de la «brisa espiritual» que empuja y arrastra a la fascinante mujer. Una vez más, este «vehículo de expresión propia» (Abuín González 1994, 200) en el que muchas veces se convierten las acotaciones de Jardiel adquiere no solo una función narrativa, sino también un valor literario evidente que, en ocasiones, se acerca, por los medios empleados, a la escritura poética.

En cuanto a las descripciones de ambiente, algunas de las peculiaridades que se encuentran en las acotaciones de *Eloísa* se deben relacionar con la extravagancia que caracteriza la casa del padre de Mariana, donde se desarrolla el acto I. El carácter disparatado de la escena coincide con la locura de los personajes que la habitan:

Salón -llamémosle así- en casa del padre de Mariana [...] En cuanto al mobiliaje, la decoración y el atrezzo, la habitación no puede resultar más absurda: tiene de sitio de recibir, de cuarto de estar y de salón-museo; y también tiene algo de almoneda, y algo también de sala de manicomio. Por lo pronto, y para empezar por algún lado, hay que advertir que en el hueco que se abre en el trozo del lateral derecho paralelo a la batería se alza una cama con dosel [...] Se trata, en suma, como ya se habrá comprendido al llegar aquí, de una habitación inverosímil, tan extraña e incongruente como sus propios dueños, y entrar en la cual no deja de producir algún mareo y se le hace difícil, por entre las barreras de muebles, a todo aquel que no esté acostumbrado a vivir en campos atrincherados o que no posea condiciones personales para encontrar fácilmente la salida en los laberintos de las verbenas [...] el gusto que preside el arreglo del salón -suponiendo que pueda presidirlo algún gusto- es el que estuvo de moda sesenta u ochenta años atrás, complicado y agravado por la insensatez diversa y variada de sus habitantes. (Jardiel Poncela 2001, 59-61)

Lo que de inmediato sobresale es la presencia de incisos irónicos, que denotan una especie de distanciamiento del autor con respecto a la escena que él mismo va planeando. Además, la acumulación de referencias a las que remite Jardiel para evocar la naturaleza disparatada de la escena («sitio de recibir», «cuarto de estar», «salón-museo», «almoneda», «sala de manicomio») va de la mano con la confusión que preside el espacio y parece tener al mismo tiempo, como los incisos, una finalidad irónica. Ironía que Jardiel, en este caso, dirige explícitamente al lector (lo que constituye, por lo menos según lo visto hasta aquí, un *unicum*), como indica otro inciso presente en la acotación («como ya se habrá comprendido al llegar aquí»). La confirmación de la intención lúdico-irónica con la que el dramaturgo aborda la redacción de esta larga didascalia se manifiesta en otro paréntesis digresivo, al indicarnos que, para conseguir entrar en esta habitación, hay que poseer cierta familiaridad con los «campos atrincherados» o ser expertos en salir de los «laberintos de las verbenas».¹³

¹³ Para conseguir el carácter «inédito del universo» que se representa en *Eloísa*, como sugiere Conde Guerri (Jardiel Poncela 2011, 22-3) «Jardiel emplea abundantes ele-

En conclusión, destacamos otras huellas de la ironía en las descripciones de dos personajes secundarios de la comedia. Cuando se alza el telón, desvelando la escena del I acto, vemos al padre de Mariana, Edgardo, medio tumbado en la cama en el acto de bordar, acción que evidentemente se considera inapropiada para personas de su rango, sobre todo para un hombre, puesto que Jardiel matiza la situación del siguiente modo:

Su actitud, sin embargo, es perfectamente digna [...] y es preciso dudar que un príncipe de la sangre bordase a mano con más altivez, mayor prosopopeya, mayor nobleza ni más elegancia. Viste un batín del mejor corte, de la mejor tela y del mejor gusto, y en el bolsillo del pecho le asoman, diestramente colocadas, las cuatro puntas de un perfumado pañuelo de seda. (Jardiel Poncela 2001, 61)

Amén de la presencia de otra indicación sensorial no representable, esto es, la del «perfumado pañuelo de seda», salta a la vista el equilibrio de la disposición de los adjetivos «más» y «mayor» (que tienen incluso una distribución circular). Estos, al mismo tiempo, forman parte de una enumeración que se concreta en la presencia de los sustantivos «altivez», «prosopopeya», «nobleza» y «elegancia», que subrayan de manera excesivamente enfática la dignidad con la que el personaje se dedica al bordado. Una estructura similar se repite, con algunas variantes, en el periodo sucesivo, aunque en este caso la serie de sustantivos se reduce a tres elementos («corte», «tela», «gusto»); ahora es la reiteración del adjetivo «mejor» lo que, mediante un efecto de redundancia, posiblemente quiera despertar en el lector –único beneficiario posible de los recursos mencionados– cierto efecto humorístico.

En la presentación de Micaela, la loca por excelencia de la comedia, Jardiel desea precisar que ella: «merece párrafo aparte también y no hay más remedio que dedicárselo» (2001, 65), utilizando una estrategia de ficción según la cual el mismo autor se ve guiado por su propia obra. Son sus personajes que le reclaman, casi en contra de su voluntad, un retrato detallado de sí mismos.¹⁴

mentos indicativos de que algo totalmente nuevo está ocurriendo en escena»; para lograr su propósito, el autor echa mano de las acotaciones escénicas como recurso principal. También la estudiosa destaca su valor fundamental «en todo el teatro de este escritor» ya que «se caracterizan por poseer tan abundantes rasgos calificativos que conforman por sí mismas casi un pequeño microcosmos literario de indudable comicidad».

¹⁴ Lejos de querer establecer atrevidas analogías con la teoría pirandelliana de la autonomía de los personajes, el caso examinado debe ser interpretado, por lo menos, como uno de los «Ejemplos que demuestran la desconfianza de Jardiel en la presentación objetiva propia del drama» y su interés «en privilegiar el *telling* frente al *showing* en el acto de lectura» (Abuín González 1994, 200). No obstante, y de manera más general, parece llamativo lo que afirma Conde Guerri (Jardiel Poncela 2011, 24-5) a propósito del tratamien-

3 Conclusiones

Como hemos podido comprobar, citando a Abuín González (1994, 200; cursivas en el original) «Jardiel da mayor amplitud y relevancia a su texto secundario buscando un fin totalmente opuesto al de la imparcialidad: el *subjetivismo*», pudiéndose enmarcar su caso –según el estudioso– como ejemplo de «*narcisismo* literario».

El impulso del autor a mostrarse, o más bien a dejar traslucir sus habilidades narrativas, se manifiesta mediante mecanismos recurrentes: la presencia de elementos con función extra descriptiva, de mecanismos conversacionales y expresiones coloquiales para realzar el énfasis, o mediante una tendencia generalizada a la digresión. A veces, el alejamiento del objeto del discurso tiene una intención y un corte abiertamente literarios, otras veces sirve para introducir elementos de humor o es vehículo de ironía; como hemos dicho, es de suponer que la digresión, en algunos casos, puede tener incluso una función proléptica.

En esta escritura teatral tiene amplia cabida el empleo de imágenes evocativas y dotadas de fuerza gráfica para describir lugares y personajes, lo que produce una tendencia a la alusión y la presencia de elementos irrepresentables, de cuyos efectos se puede beneficiar, en la mayoría de los casos, en la sola lectura. El tono alusivo/elusivo se puede concretar en el uso del símil disparatado, en el empleo de dilogías, del eufemismo, del circunloquio, que permiten evitar la descripción desnuda.

Hemos señalado también la presencia de elementos que parecen atribuibles a un ejercicio de estilo por parte del autor: la adjetivación inesperada, la hipérbole, la tendencia a una elevación del registro, que a veces roza los procedimientos de la escritura poética, el gusto al toque detallista, una disposición sintáctica rebuscada, signo de un refinamiento de la escritura que parece perseguir una plenitud a nivel literario.

Otro elemento destacado a lo largo de nuestro análisis es un alejamiento del autor para con su propia obra; a veces, esta tendencia se manifiesta mediante una descripción que parece elaborada sobre la marcha, otras veces mediante la ironía con respecto a la ambien-

to del «tema de la locura en el teatro cómico», al recordar que «Hasta entonces los personajes dementes eran meras figuras ocasionales» y que «Los autores no se atrevían a darles el rango de protagonistas, temiendo sin duda la severa sombra pirandelliana que los arrancaría de su género cómico». En este sentido, Jardiel dio lugar a un cambio de rumbo al convertir la locura en «estructura dramática»; y entonces no debería extrañar si la «sombra pirandelliana» citada por Conde Guerri se hubiera convertido para Jardiel en pre-texto narrativo. Posiblemente no sean casuales las afinidades detectables entre el *Enrico IV* de Pirandello y *Eloísa*: en ambas obras, sinrazón y locura son el hilo conductor, los personajes que asisten a esta locura, por necesidad o por simple adaptación, acaban secundándola y, finalmente, se asiste en ambos casos (aunque por razones distintas) a una especie de psicodrama escenificado en el que el enmascaramiento debería provocar un *shock* resolutorio.

tación o a algunas características de los personajes. En otros casos se expresa de forma más patente, a través de una fingida incapacidad del autor para establecer rasgos precisos y concretos (la edad, la personalidad de los personajes, etc.) y, finalmente, se puede manifestar merced a una actitud peculiar del escritor, que se encuentra casi obligado, a pesar suyo, a insistir en ciertos detalles.

Sin perder casi nunca por completo su finalidad descriptiva, las acotaciones de Jardiel son expresión del autor dentro de su propia obra, y demuestran la coexistencia de la función primaria de las indicaciones escénicas, es decir, la de «instrucciones de uso para las personas implicadas en una representación» (Abuín González 1994, 200) con la función emotiva (se expresa la actitud del emisor frente al objeto del discurso), la poética (destacamos la atención hacia la estructura formal y la organización interna del mensaje) y la conativa, ya que la expresión de la voz narradora a menudo parece encaminada a provocar determinados efectos en el receptor, orientando sus percepciones.

La mayoría de las veces, los recursos de esta escritura dramática parecen dirigirse al lector, sin perder, no obstante, su función comunicativa para con los responsables de la representación –actores, directores, técnicos–, lectores ellos mismos del texto teatral. A ellos, de hecho, corresponde la tarea de mediadores entre texto y público, así que la lectura se convertiría no solo en un vehículo de indicaciones concretas, sino también de sensaciones que, de una forma u otra, se deben *traducir* en el escenario. Estaríamos, en suma, frente a un teatro de extracción literaria, con vocación narrativa, casi novelesca, que justo gracias a esta vocación pretende adquirir una fuerza expresiva peculiar en las tablas, confiando en la sensibilidad de sus múltiples intérpretes.¹⁵

Bibliografía

- Abuín González, Á. (1994). «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas». *Hispanística XX*, 11, 191-204.
- Ariza Viguera, M. (1974). *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua.
- Bobes Naves, M.C. (1998). «El diálogo dramático en *Yerma*». *Acotaciones*, 1, 22-41.

¹⁵ Como apunta Bobes Naves (1998, 25) «Las condiciones de enunciación del texto dramático [...] son escénicas e imaginarias» por lo que las acotaciones «remiten a la fábula, que el lector puede imaginarse como quiera, y al mismo tiempo señalan algo tan real e inmediato como es el escenario donde se representa la obra [...] La función de las acotaciones es, pues, doble: por una parte, son un conjunto de indicaciones que permiten al lector construir imaginariamente una escena o un lugar real, y, por otra parte son un texto de dirección con indicaciones del autor [...] En todo caso, las acotaciones [...] son un lenguaje claramente perlocutorio, pues orientan al lector en sus posibilidades imaginativas, y dirigen la conducta de los responsables de la puesta en escena».

- Briz, A. (2017). «Otra vez sobre las funciones de la intensificación en la conversación coloquial». *Boletín de Filología*, 52(2), 37-58. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032017000200037>.
- Calero Heras, J. (1971). «La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán». *Prohemio*, 2(2), 257-71.
- Calero Heras, J. (1980). «Texturas cinematográficas de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán». *Anales de la Universidad de Murcia*, 39(1), 175-87.
- Castro Carracedo, J.M. (2011). «Prolepsis y autorreferencialidad en *Las cinco advertencias de Satanás* de Enrique Jardiel Poncela». *Gestos*, 26, 93-106.
- Gallud Jardiel, E. (2011). *El teatro de Jardiel Poncela: el humor inverosímil*. Madrid: Fundamentos.
- García Barrientos, J.L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de gato.
- González-Grano de Oro, E. (2005). *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel; López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Jardiel Poncela, E. (1960). *Obras completas*, vol. 1. AHR: México.
- Jardiel Poncela, E. (1999). *Tres comedias con un solo ensayo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, E. (2000). *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Ed. de Fernando Valls y David Roas. Barcelona: Austral.
- Jardiel Poncela, E. (2001). *Una letra protestada y dos letras a la vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, E. (2011). *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*. Ed. de M.J. Conde Guerri. Barcelona: Austral.
- Marquerie, A. (1959). *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.
- Palenque, M. (1983). «Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*». *Segismundo*, 37-38, 131-57.
- Pérez, R. (1993). «Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela». Cuevas García, C. (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropos, 33-64.
- Rojas Yedra, R. (2016). «Las acotaciones de *Divinas palabras*. Nuevos valores». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 313-24. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201625985.
- Ruiz Fernández, C. (1981). *El léxico del teatro de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez Castro, M. (2007). *El humor en los autores de la "otra generación del 27". Análisis lingüístico contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Segura Corvasí, E. (1988). «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)». Doménech, R. (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 202-17.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra de la Universidad de Murcia.
- Urrutia, J. (1987). «Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán (A propósito de *Divinas palabras*)». *Ínsula*, 491, 18.
- Vigara Tauste, A.M. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid: Gredos.

Joaquín Torres-García y Guillermo de Torre: itinerario epistolar De Europa al Río de la Plata

Pilar García-Sedas
Universitat Pompeu Fabra, Espanya

Abstract This article addresses the epistolary relationship between the Uruguayan painter Joaquín Torres-García and the writer Guillermo de Torre, responsible of the construction of an international intellectual network. Their correspondence shows the intellectual connection between the two in a geographical journey that took them through Spain, France, Argentina, and Uruguay and, at the same time, in an artistic journey that began in 1919 with the emergence of Ultraism. Based on the concepts set out by Hooek-Demarle, the letters object of this study are an essential tool to offer a transnational vision of the mediation work carried out in the field of art theorization and the active participation of both in the circulation of symbolic goods such as books and magazines. This correspondence also reveals aspects of their personalities that shine through moments of indignation and depression, in shared illusions and aspirations that influence the search for a common goal: the theorization of 'arte nuevo'.

Keywords Torres-García. Guillermo de Torre. Ultraism. Avant-garde. Constructivism. Letters.

Índice 1 Introducción. – 2 Irradiaciones vanguardistas. – 3 Idas y vueltas: Buenos Aires, Madrid, París. – 4 Reencuentro madrileño. – 5 Raid rioplatense. – 6 A modo de conclusión.



Peer review

Submitted 2020-03-03
Accepted 2020-03-25
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation García-Sedas, P. (2021). "Joaquín Torres-García y Guillermo de Torre: itinerario epistolar. De Europa al Río de la Plata". *Rassegna iberistica*, 44(115), 75-98.

1 Introducción

Torres-García poseía la capacidad de metamorfosear toda atmósfera, convirtiéndola en un cuadro propio más. Era menester escucharlo teorizar calma, pero agudamente, para advertir hasta qué punto vivía su arte. (Torre 1950, 6)

El presente texto ahonda en la relación epistolar que mantuvieron Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971), poeta, crítico literario y artístico, y el pintor y teórico del arte Joaquín Torres-García (Montevideo, 1874-1949). Esta correspondencia fue publicada, sin anotaciones ni comentarios, en el catálogo de la exposición que la Galería Guillermo de Osma celebró en Madrid a finales de 1991. La localización de las cartas se debió a Mario H. Gradowczyk (1991), su hallazgo representa una nueva aportación al corpus documental de los dos correspondientes y, en este sentido, elogiamos el mérito del crítico. Las cartas de Torres-García provienen del archivo personal del crítico argentino y de un antiguo archivo Torre,¹ las de Guillermo de Torre -que hemos podido consultar- se encuentran en los fondos documentales que alberga el Museo Torres-García de Montevideo (Uruguay).

La correspondencia compilada hasta el momento entre Guillermo de Torre y Torres-García abarca un periodo de 28 años; la primera carta está fechada en octubre de 1919 y la última en junio de 1947. Un extenso periodo histórico y personal de los correspondientes que tienen una diferencia de edad de 26 años, diferencia generacional cuantitativa y cualitativa para el comienzo de un diálogo epistolar en el que Torre no dejará de manifestar un gran respeto por Torres-García, de quien a lo largo de los años se convertirá en su gran exégeta. Estudiaremos 28 misivas en ambas direcciones, 13 firmadas por Guillermo de Torre y 15 por Joaquín Torres-García enviadas desde diversas ciudades que permiten seguir la trayectoria personal y artística de los correspondientes a pesar de que el *corpus* presenta grandes saltos cronológicos. Su lectura nos revelará las conexiones que ambos creadores manifiestan a través de un diálogo que tiene como eje central el arte y que recorre diferentes corrientes artísticas: desde el ultraísmo de un jovencísimo Guillermo de Torre hasta el constructivismo impulsado por el pintor uruguayo en cuyas cartas se trasluce el teórico del arte no exento de la aureola mesiánica que rodeaba su personalidad. Aflorará en este intercambio el Torre literario, pero, sobre todo, el crítico de arte y el editor, sin olvidar la presencia de su esposa, la pintora Norah Borges (1901-98).

¹ Una parte importante del epistolario de Guillermo de Torre se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid; en este fondo documental no hemos localizado cartas de Joaquín Torres-García a Guillermo de Torre.

La lectura diacrónica de las cartas permite realizar un seguimiento geográfico en donde los diferentes paisajes, el europeo y el latinoamericano, marcan la trayectoria de ambos que abraza temporalmente tres décadas, diferentes entornos artísticos y diversos destinos postales: dos españoles, Madrid y Barcelona, que se corresponden con los años veinte en plena militancia vanguardista; el de los años treinta que coincide con Torres-García instalado en París y con su regreso a España, concretamente a Madrid en 1932 y, la etapa rioplatense de finales de los años treinta y cuarenta, cuando los correspondientes residen en Buenos Aires y Montevideo respectivamente.

2 Irradiaciones vanguardistas

Guillermo de Torre había conocido a Rafael Barradas (1890-1929) en 1915 a través de la revista *Paraninfo* (1915-16) de Zaragoza como explica el crítico en la necrológica «Adiós a Barradas» (*La Gaceta Literaria*, 58, 15-05-1929). En aquellos años, Barradas era el director artístico de la revista aragonesa y Torre un colaborador adolescente. Una vez clausurada la publicación, Barradas se estableció en Barcelona a finales de 1916; a principios de 1917 se producirá el encuentro con su compatriota y también pintor Joaquín Torres-García. Juntos se sumarán a los proyectos vanguardistas de Joan Salvat-Papasseit (1894-1923) plasmados en las revistas *Un Enemic del Poble* (1917-19) y *Arc-Voltaic* (1918) cuyos contenidos recaen mayoritariamente en los textos y poemas de su fundador a los que se suman las aportaciones teóricas de Torres-García y las ilustraciones de Barradas.

En verano de 1918 Barradas abandona Barcelona para establecerse en Madrid donde se reencontrará con Guillermo de Torre. La amistad entre ambos se prolongará hasta la muerte del pintor cuyo sello artístico, junto al de Torre, encontraremos en casi todas las revistas de vanguardia de la época o en su órbita, entre las que destacan *Grecia* (1918-20), *Ultra* (1921-22), *Tableros* (1921-22) y *Alfar* (1923-54), dirigida por el poeta también uruguayo Julio J. Casal, cónsul de Uruguay en A Coruña, que nombrará al pintor director artístico.

Desde su llegada a Madrid es muy probable que Barradas ejerciera la mediación entre Guillermo de Torre y Torres-García, que permanece en Barcelona. Un documento que avalaría dicha hipótesis es la carta de Torres-García dirigida a Barradas, fechada el 28 de agosto de 1918: «Recibí muy entusiasta carta de Guillermo de Torre. Hay que contar con él. Completamente de los nuestros» (García-Sedas 2001, 133). La fecha de la carta corrobora que efectivamente el contacto epistolar entre los dos correspondientes estudiados es anterior a 1919 aunque no se ha localizado ninguna misiva anterior a ese año;

sin embargo, existe una carta de Torre a Cansinos Assens, fechada el 6 de diciembre de 1917 (compilada en García 2004, 56-7), que acredita un contacto previo aunque matizamos las valoraciones sobre Torres-García que emite el entusiasta Torre porque en 1917 el pintor uruguayo se halla en plena madurez, su obra pictórica se acerca a ciertos giños futuristas en la elección de las escenas callejeras o portuarias, pero, la geometría cubista ejerce una gran influencia como se observa en los dibujos y cuadros de esa época en los que prevalece la división octogonal del plano:

Hay libros ahora de [sobrado?] relieve estético, que esperan, emproe [sic] usted sus dardos exegético-lumínicos hacia su número sensorial. [...] Así un libro futurista de un joven uruguayo, pintor, literato, residente en Barcelona, amigo mío, autor de *El descubrimiento de sí mismo*, que le enviaré por mi indicación. (García 2004, 56-7)

Un elemento a destacar de la carta de Torres-García a Barradas es la expresión «de los nuestros», la complicidad que se desprende apunta al momento en que se sitúa la producción artística de ambos amparada en un sentimiento colectivo o grupal: la militancia vanguardista. Cada uno instalado en su 'ismo', Barradas inmerso en el vibracionismo, Torres-García en el evolucionismo y Guillermo de Torre en el ultraísmo. Tres 'ismos' en que sus pinturas y su obra gráfica así como el despliegue poético de Torre se mueven en las coordenadas trazadas por el cubismo y el futurismo ya sea en el campo pictórico como literario que conjugó Pierre Albert-Birot en una primera reflexión: «*L'Art commence où finit l'imitation*» (*SIC*, 1, janvier 1916).

El diálogo inicial entre los dos corresponsales nos sitúa frente a un joven poeta de diecinueve años en pleno fervor ultraísta, lleno de entusiasmo y de proyectos, que se dirige a un Torres-García que en plena madurez manifiesta un desasosiego constante, estado de ánimo que vencerá paulatinamente una vez regrese a Uruguay en 1934. La década de los años veinte corresponde al itinerario Madrid-Barcelona del que sólo se han conservado dos cartas firmadas por Torre, escritas en papel del Ateneo Científico Literario y Artístico, y ninguna de Torres-García. La primera de ellas, fechada el 19 de octubre de 1919, nos confirma que por lo menos existió una carta en el verano de 1919 escrita desde Aragón no localizada; en este primer contacto se pone de manifiesto el interés de Torre por todo el universo torresgarciano: «Estoy asombrado ante su largo silencio. Este verano le escribí desde Aragón, solicitando sus noticias y su último libro -en catalán- del que leí críticas elogiosas en *La Revista*, de López-Picó» (Gradowczyk

1991, 69).² Torre alude al opúsculo *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa* (1919), edición de la conferencia homónima pronunciada en el Ayuntamiento de Sarrià y, reseñada por el crítico Josep F. Ràfols (*La Revista*, 94, 16-08-1919, 245-6). En dicha conferencia Torres-García aboga por el plasticismo, reniega del arte imitativo y reafirma la intuición como única fuente del arte verdadero.

El interés por la obra teórica del artista quedará reflejado, en abril de 1919, en la reseña que Torre le dedica a un libro anterior de Torres-García, *El Descubrimiento de sí mismo* (1917), interés que ya había manifestado en carta citada a Cansinos Assens y que no debe sorprendernos; una de las afirmaciones de Torres-García en este ensayo que resume su línea de pensamiento es la siguiente: «Detrás de nosotros no queda nada: todo existe sólo en el presente» (Torres-García 1917, 207). Esta visión 'presentista' próxima al futurismo es la misma que manifiesta Guillermo de Torre en la reseña:

He aquí un bello libro impoluto de fervorosos ensayos estéticos, proveniente del vibrante espíritu biédrico de J. Torres García, que también sabe espejar sus inquietudes evolucionistas en audaces lienzos picturales. Llega a nosotros, propulsado por una pletral afectividad desde Barcelona, donde mora su autor, y donde convergen al momento, dentro de la zona estética, las más puras ansias innovadoras. En la perimetría cultural catalana, de una dilatadísima área espiritual, frutecen selectos núcleos de jóvenes artistas y literatos, rotundamente europeos, que viven en un magnífico dinamismo accional, penetrados de las últimas percusiones intelectuales y en constante intercambio literario con las audacias y crepitante juventudes latinas de la vanguardia artística.

[...] Torres García -maduro temperamento pictórico- cristaliza sus anhelos en estos vértices: originalidad, sinceridad y evolucionismo. (*Cervantes*, abril 1919, 147-8)

El texto no sólo nos revela el interés que Torres-García despierta en él, sino el conocimiento de su pintura cuando alude, por ejemplo, a la geometría que ha adoptado en sus dibujos, sobre todo, a los que ilustran el libro reseñado y un reconocimiento al despertar vanguardista que se respira en Barcelona. Desde el punto de vista formal nos aporta un excelente ejemplo del lenguaje que Torre utiliza en sus textos desde el fervor ultraísta. Como señala Ródenas en el prólogo del libro *De la aventura al orden*, nos encontramos frente a un

² Josep M. López-Picó (1886-1959). Escritor y fundador de la publicación *La Revista* (1915-36). Guillermo de Torre fue un gran lector de esta revista dirigida por el escritor catalán con quien mantuvo correspondencia y reseñó *Dietari espiritual. Moralitat i pretextos* (1919) en *Cervantes* (febrero 1920, 121-4).

movedizo poeta adolescente en las filas del ultraísmo y combativo pregonero de las últimas gestas de la vanguardia internacional, entorpecida su expresión por un idioma enlazado de esdrújulos y neologismo y aferrado a una estrepitosa militancia a favor de lo nuevo, en el arte y en la vida. (Ródenas en Torre 2013, [X])

Guillermo de Torre recuperará nuevamente la valoración de este libro en el ensayo «Torres-García y su constructivismo» con un lenguaje de madurez, desde la ponderación y rehuyendo cualquier exaltación ultraísta:

Hacia 1917 abandona, por consiguiente, aquel helenismo arcádico y se siente solicitado por motivos radicalmente opuestos: los que le brinda el mundo moderno a su alrededor. Su libro *El descubrimiento de sí mismo* registra el tránsito. Torre-García trata así de captar las formas en su movilidad simultánea. (Torre 1963, 260)

En la misma carta del 19 de octubre de 1919, Torre confirma su inquietud por la vanguardia catalana que analizará al año siguiente en el artículo «Interpretaciones críticas: el movimiento intelectual de Catalunya» (*Cervantes*, mayo 1920, 85-97) y, en especial, por el cubismo literario francés como le referencia a Torres-García: «Me preocupa literariamente la actitud de las jóvenes generaciones catalanas. Bien que estoy situado como estoy, frente a la pista acrobática de París» (Gradowczyk 1991, 69). Poetas y corrientes artísticas son la obsesión de Torre que en *Grecia* (1918-20) plasmará en diversos artículos dedicados a Apollinaire, Reverdy, Cendrars y Cocteau, entre otros. De los catalanes rescatará a J.V. Foix, Josep M. Junoy y, en especial, a Joan Salvat-Papasseit y Joan Pérez-Jorba.³ El contacto con los dos últimos se produce entorno a la revista mencionada que contó con su presencia; el autor de *Poemes en hondes hertzianes* (1919) –ilustrado por Barradas y Torres-García– vio publicados sus poemas en diversos números⁴ y de Pérez-Jorba –poeta e introductor de la vanguardia francesa en Cataluña– se recogieron dos textos: el poema «Ella tiene dos cabezas», seleccionado de *Anthologie Dada* (4-5, 1919), en traducción castellana de Lasso de la Vega y, la prosa ori-

³ Joan Pérez-Jorba (Barcelona, 1878-París, 1928). Poeta, columnista y crítico literario. Autor de *Poemes* (1913), *Sang en rovell d'ou* (1918) y *Turmell i el boc en flames* (1921). En París fundó la revista *L'Instant* (1918-19) con el objetivo de difundir la vanguardia francesa en Cataluña. Fue amigo de Apollinaire, Reverdy y, sobre todo de Pierre-Albert Birot, a quien dedicó la monografía *Pierre Albert-Birot* (Paris: Bibliothèque L'Instant, 1920).

⁴ En *Grecia* (45, 01-07-1920), se había anunciado: «Ha sido nombrado redactor de *Grecia* en Barcelona el culto poeta Joan Salvat-Papasseit, el cual colaborará con asiduidad en nuestra revista». Sobre la presencia del escritor catalán en las revistas de vanguardia castellanas véase Barrera 1989.

ginal «PARÍS BIBLIOTECA CIRCUITO» (*Grecia*, 49, 1920).

En la misma carta Torre también le anuncia que se está trabajando en la fundación de una publicación, aún sin nombre; es posible que se refiera a una hipotética revista cuyo nombre debía ser *Vertical*, pero que no alcanzó a publicarse:

Bajo la modalidad ultraísta estamos instaurando en Madrid, múltiples gestos subversivos y ácratas teorizaciones estéticas. Lanzaremos en breve una revista multilingüe, totalmente cubista, literaria y pictóricamente, donde nuestros esfuerzos superador [sic] se equiparan con los de las últimas generaciones francesas y catalanas. Salvat me ayudará eficazmente. Y otro catalán, Pérez-Jorba, desde París, será con Cendrars, nuestro corresponsal allí. (Gradowczyk 1991, 69)

A pesar de la diferencia generacional los dos corresponsales convergen en las nuevas manifestaciones artísticas lideradas por el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Un Torre, como describe en su carta, «situado en el vórtice multicromo y sonoro de nuestro movimiento *ultraísta* -cuya génesis supongo habrá leído en *Cervantes* y *Grecia*- anhelo una fervorosa irradiación total [...]» y, que apela: «Y usted, en su calidad de antena pictórica receptiva de todas las sístoles evolucionistas, debe auxiliar mis esfuerzos horadantes y rebasadores...» (69).

El llamamiento de Torre hacia el pintor indica que «las sístoles evolucionistas» aluden al manifiesto «Art-Evolució. (A manera de manifiesto)» aparecido en la salvatiana *Un Enemic del Poble* (noviembre de 1917), traducido a las lenguas originales del cubismo y el futurismo, es decir, al francés y al italiano en el único número de *Arc-Voltaic* (febrero de 1918) y, en los cinco artículos que componen la serie «Evolucionismo» publicados en *La Publicidad* (12-12-1917; 02-01, 02-02, 19-02 y 14-03-1918). Lamentablemente no tenemos la respuesta del pintor a esta apelación pero sabemos que Torres-García, desde el año 1917, ha abandonado el clasicismo mediterráneo en aras de conquistar un arte nuevo en conjunción con Barradas y Salvat-Papasseit.

En las dos únicas cartas de 1919 se contraponen dos estados de ánimo bien diferenciados, frente al entusiasmo de Torre, el desasosiego de Torres-García a causa de diversas circunstancias. Por un lado la inestabilidad política que vive Barcelona desde 1917 y 1918 y que incide directamente en el mercado del arte por el otro el desengaño que sufre frente a la incompreensión de su 'ismo', el evolucionismo, a lo que se añade una situación económica agravada por la pérdida de unos ingresos fijos a raíz de su despido en 1918 de la Diputación de Barcelona. Desde 1912 mantenía un contrato con dicha institución para decorar el Salón Sant Jordi para el cual había diseñado un proyecto que incluía cinco murales: los cuatro primeros estaban inspirados en el clasicismo greco-latino del movimiento noucentista al que estu-

vo adscrito desde 1911 a 1916; el quinto al que llamó *La Industria* fue el detonante de su despido, sus esbozos reflejaban sus inquietudes vanguardistas, «el dinamismo de la vida», «el «arte de nuestro tiempo» en palabras de Torres-García (García-Sedas 2001, 165), premisas que lo alejaban del arte defendido por el *establishment* noucentista. En sus bocetos aparecen obreros y burgueses en un fondo presidido por el humo de las fábricas y el quehacer de la actividad portuaria en pleno bullicio. El 3 de enero de 1919 había recibido una carta de Joan Vallés i Pujals, presidente de la Diputación de Barcelona, donde se le comunicaba que no era posible continuar en la nómina de la Diputación. Días después le escribe a Barradas:

Al fin, los de la Diputación han consumado la infamia; me han despedido como a un criado. Puede decirlo a quien quiera. Pero eso, naturalmente, no quedará así. Lo que hay es que, haga lo que haga, jamás podré volver a pintar en la Diputación. [...] ¿Qué día saldré yo también de este infierno? Así que pueda, me largo. Cuénteme cosas de ahí. ¿Qué tal Guillermo de Torre? (García-Sedas 2001, 15)

La segunda carta de Guillermo de Torre a Torres-García está fechada el 13 de marzo de 1920, unos días después de que el crítico leyera la noticia en *El Fígaro* (09-03-1920) de la partida de Torres-García hacia Nueva York. Torre aplaude la decisión del pintor: «potencialísima tierra que a mí también me atrae». Este adiós será largo y prolongado ya que de acuerdo a la correspondencia el diálogo epistolar no se reanuda hasta el año 1931 cuando reencontremos a Torres-García establecido en París.

3 Idas y vueltas: Buenos Aires, Madrid, París

Entre 1927 y 1932, Guillermo de Torre vivirá su primera etapa argentina. Existe una única carta transatlántica, firmada por Torres-García, enviada desde París a Buenos Aires, fechada el 8 de noviembre de 1931, en donde el pintor lo felicita y le agradece las referencias que de él ha dado en la conferencia *Itinerario de la nueva pintura española* dictada por Torre el 6 de diciembre de 1930 en el Centro gallego de Montevideo, publicada al año siguiente como libro,⁵ en edición no venal, en esa ciudad:

⁵ El volumen está dedicado al escritor Ángel Aller (Betanzos, A Coruña 1897-Montevideo, 1976), hijo de emigrantes gallegos establecidos en Uruguay en 1907. Desde 1929 fue un activo miembro de la colectividad gallega en Uruguay y del Centro Gallego de Montevideo.

Barcelona y Bilbao –por una serie de circunstancias favorables– han sido en los primeros lustros de este siglo, las dos brechas por donde primero han penetrado en España los efluvios del arte nuevo.

Especialmente la línea de pintores catalanes que va de Nonell a Togores, pasando por Sunyer, Nogués y Torres-García –un uruguayo que muchos creen catalán– y a quien un día su patria deberá rescatar– ha alcanzado gran predicamento y su influencia se mantiene muy viva. (Torre 1931, 13)

La noticia de la conferencia fue recogida en *La Gaceta Literaria* (98, 15-01-1931, 3) donde Torre sigue ejerciendo de secretario durante su estadía argentina y en la revista catalana *Mirador* (1929-37), fundada por Amadeo Hurtado en Barcelona, donde Guillermo Díaz-Plaja (*Mirador*, 167, 7) destaca los conocimientos de Torre en el campo de las artes plásticas:

Guillermo de Torre, professor d'avantguardismes, ha donat a Montevideo una conferencia sobre la nova pintura espanyola (Montevideo, 1931). Guillermo de Torre és un dels homes que ha practicat amb més pertinència la crítica com una forma d'entusiasme al servei dels moviments renovadors. Així, i demés, un ull clínic per a bastir conjunts panoràmics, l'han situat en un lloc preferents entre les noves promocions literàries. Aquest "itinerario", seguint una norma perfectament justificable en ell, segueix gairebé exclusivament les línies més subversives de la pintura espanyola. Com a integrants de la seva empremta revolucionària s'inclouen els noms de Dalí i de Miró.

Esta década de los treinta nos sitúa en dos epicentros artísticos: Guillermo de Torre ha regresado a Madrid en febrero de 1932 después de pasar una temporada en Buenos Aires y Torres-García vive en París desde 1926. La carta, fechada el 26 de abril de 1932, es un punto de inflexión en su relación ya que después de muchos años de relación epistolar podrán conocerse. El encuentro tuvo lugar en París, en la casa-taller de Torres-García situada en la rue Marcel Sembat en Porte Montmartre: «Muy contento de poder conocerle personalmente. Y le ruego traiga también, si es de su gusto, a su señora. Le aguardo mañana, miércoles 27, a partir de las 4 de la tarde» (Gradowczyk 1991, 71). Según anota Torres-García en sus diarios, en esta visita los acompañó la escritora argentina Elvira de Alvear, gran amiga de Jorge Luís Borges –hermano de Norah– y fundadora en París de la efímera revista *IMAN* (1931) cuyo secretario de redacción fue Alejo Carpentier.

Durante los días que Torre pasó en París fueron frecuentes las visitas al taller de Torres-García donde el crítico pudo familiarizar-

se con el constructivismo del pintor,⁶ estilo pictórico formulado en marzo de 1930 en su texto «Vouloir construire» publicado en la revista *Cercle et Carré* (1930), portavoz del grupo fundado en 1929 por Torres-García y Michel Seuphor (1901-99), aunque en el momento de su encuentro con Torre el pintor uruguayo ya se había distanciado del grupo por discrepancias con Seuphor a quien cuestionaba los postulados que debía abrazar la abstracción. Es evidente que Torre y Torres-García han hablado mucho durante esos días parisinos sobre el alejamiento de los dos pintores como recuerda el crítico, años más tarde, en dos pasajes de un artículo donde traza la biografía de Torres-García para la revista uruguaya *Clima*, texto que se abre con una observación al volumen *L'art abstrait. Ses origines ses premiers maîtres* (1949):

Leyendo el libro de Michel Seuphor sobre el arte abstracto –que no obstante sus insuficiencias viene a ser la primera crónica histórica, si bien no historia crítica, de tal estilo– me asombró advertir el falaz escamoteo de que allí se hacía víctima a Joaquín Torres-García. Apenas si su nombre asoma en una mención incidental, no se reproduce ningún cuadro suyo; se ignoran sus abundantes y fundamentales libros que tanto han contribuido al esclarecimiento de los actuales problemas artísticos. Ahora bien –y aunque especificar esto parezca una minucia– lo más curioso es que tal ocultación de la obra y la estética de Torres-García –en un libro donde su nombre debiera erigirse casi a parejo nivel del que ocupa un Kandinski–, quizá no sea consecuencia de una simple amnesia individual. (Torre 1950, 3)

Tema recurrente en el que insiste:

Seuphor organiza con Torres-García la primera exposición internacional de arte abstracto, en la Galerie 23, rue de la Boétie 27, París, abril de 1930. ¿Cabe pues, aunque lanzado al desgaire, reconocimiento más explícito del papel desempeñado por el gran pintor uruguayo en la formación o expansión del arte abstracto; de quien fue verdadero promotor de la mentada exposición –según nos consta a quienes estábamos presentes– y de otras muchas iniciativas, ya que Seuphor sólo asumía tareas secundarias? Por si este testimonio efímero no bastara, ahí queda como documento escritor la colección de la revista *Cercle et Carré* que Torres-García comenzó a publicar en París, continuó en Montevideo hasta 1943, y ha sido uno de los órganos iniciales y más característicos del arte no

⁶ Según Gradowczyk (1985), Torre y Norah le compraron *Constructivo simétrico* (1931), obra reproducida en el catálogo *Barradas/Torres-García* (1991).

figurativo, después de la holandesa De Stijl, en 1917, junto con la gran concentración internacional representada por *Abstraction, Création, Art non figuratif*, en 1932. (Torre 1963, 257)⁷

El primer encuentro personal en abril de 1932, u otros posibles no consignados, intensificará su diálogo epistolar entre Madrid y París a lo largo de ese año, cartas que darán su fruto en el artículo de Torre: «La pintura de Torres-García», publicado en *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*:

Torres-García es un genuino buscador. Mejor: alguien que encuentra siempre. [...] Así vemos cómo Torres-García, heroicamente, con valerosa renuncia de todos sus principios adquiridos, ha vuelto a plantearse en la cumbre de la madurez los problemas esenciales del arte plástico. [...] Por eliminaciones sucesivas, el arte de Torres-García ha ido alcanzando una desnudez, una independencia del mundo exterior asombrosas. No obstante, conserva siempre un punto de enlace con la realidad, pero no reflejada directamente, sino a través de lo que en ella es susceptible de traducirse a valores plásticos. De ahí el ritmo, la arquitectura, la trabazón geométrica que predomina en sus construcciones pictóricas. (Torre 1932, 27)

La lectura de este texto provoca un gran entusiasmo en Torres-García que no duda en enviarle una carta, fechada en París el 13 de septiembre de 1932, donde le manifiesta:

He recibido *Arte* y me apresuro a darle las gracias por el envío de la revista y por el artículo que me consagra, que está muy bien: usted ha interpretado maravillosamente mi pintura y mi pensamiento de arte. Sin deseos de halagarle puedo decirle que el mejor artículo que se ha escrito. [...] Yo voy ahí, y seguramente a primeros del próximo mes de octubre. Llevo una larga conferencia que coincide en todo con el punto de vista de ustedes. (Gradowczyk 1991, 75)

Para Torres-García las valoraciones expresadas en el artículo son tales que años más tarde lo reproducirá en un monográfico de *Removedor. Revista del Taller Torres García* (13, 1946, 3-4), editado con motivo del 72° aniversario de su nacimiento. En la misma misiva Torres-García se atreve a emitir un tímido juicio sobre la pintu-

⁷ Guillermo de Torre, «Torres-García y su constructivismo» en *Joaquín Torres García: pinturas* (1951), catálogo de la primera exposición celebrada en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires en abril de 1951 en homenaje a Torres-García fallecido el 8 de agosto de 1949. Este último texto fue reproducido con el mismo título y variantes en Torre 1963.

ra de Norah Borges:

¡Al fin he visto pintura de Norah Borges! De las cuatro reproducciones, la que me gusta más son las “Sirenas”. Me falta el encanto del color que debe ser muy importante. Creo que ya es una realización. En mi sentir, tendría que avanzar tomando como punto de partida esas sirenas, y no volver a lo que conserva *recuerdo de un pasado*, por ser más universal ese concepto de arte de “Sirenas”. Y que perdone Norah esa observación. Mi sincera felicitación! (Gradowczyk 1991, 73)⁸

4 Reencuentro madrileño

Después de casi seis años de residir en París, Torres-García decide instalarse en la España republicana. La depresión de 1929 se había dejado sentir tardíamente en Francia. Escándalos de corrupción política, aumento del desempleo, una lucha de clases agudizada y la revalorización del franco hacen para el mercado del arte una situación complicada e insostenible para muchos artistas, especialmente, para Torres-García de quien dependen sus cuatro hijos y su esposa, la catalana Manolita Piña.⁹

En una carta del 3 de agosto de 1932, Torres-García le confiesa a Torre: «siempre el obstáculo de los gastos. Yo no tengo una peseta, ¡ni un franco. Que aún es menos!» (Gradowczyk 1991, 72). Una vez más el pintor entiende que debe emigrar. Decide probar suerte en Madrid, pero, antes de tomar una decisión definitiva, viaja unos días a la ciudad en compañía del pintor ovetense Luís Fernández, residente en Francia desde 1924, que le hace de cicerone. Torres-García deposita sus expectativas en el reencuentro con antiguos amigos de Barcelona como Eduardo Marquina, con su cuñado Pedro Moles –casado con Carolina Piña, germana de Manolita– y con Luís de Zulueta

⁸ Torres-García debió ver las reproducciones de Norah Borges en *Arte* (septiembre 1932). En sus diarios, conservados en la Fundación Torres-García, el pintor anota que el 16 de febrero 1934 asistieron con Manolita al *vernissage* de la exposición individual de Norah Borges celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid del 16 de febrero al 3 de marzo de 1934. Dicha exposición fue reseñada por Manuel Abril en *Luz* (19-02-1934, 11) y por Francisco Mateos en *La Tierra* (20-02-1934, 4).

⁹ Manolita Piña de Rubies (Barcelona, 1883-Montevidéo, 1994). Pintora, xilógrafa y modelo en muchas ocasiones de su esposo. Fue alumna de Torres-García. Se casaron en Barcelona en 1909. Del matrimonio nacieron cuatro hijos: Olimpia, Augusto, Ifigenia y Horacio. Sobre sus recuerdos catalanes, Pilar García-Sedas: «Torres-García, pintor d’eternitats» (*El País* (Quadern), Barcelona, 20-06-1991), entrevista realizada en 1990, en su casa montevideana de la calle Caramurú cuyo mobiliario había sido diseñado por Torres-García.

ya ministro de Estado de la República.

El artista pretende lograr una plaza de profesor de arte que le asegure cierta estabilidad económica, objetivo jamás alcanzado. En diciembre de 1932 la familia se instala en la calle María de Molina de la capital donde permanecerá hasta el 11 de abril de 1934. Según cuenta el pintor en *Historia de mi vida* (1939), curiosa autobiografía escrita en tercera persona, sus años madrileños «fueron una de las épocas de su vida en que habría sufrido más» aunque matiza con un amable recuerdo sobre su corresponsal:

No hay que olvidar a Guillermo de Torre y Norah Borges, la gentil y modernísima pintora argentina, que es su esposa. Aquella casa (la de Torre) es un verdadero oasis en Madrid, por su espíritu moderno antiburgués, sin mácula de tradición de anticuario que suele verse en otras. (Torres-García 1939, 298)

Desde su llegada a Madrid, Guillermo de Torre se convierte en su gran mediador ante diversas instituciones donde Torres-García dictará algunas conferencias y celebrará tres exposiciones: la primera, una antológica con setenta obras en el Museo de Arte Moderno, entre el 1 y el 7 de abril; la segunda, también individual, con su última producción constructiva en una sala del Patronato de Turismo al amparo de la Asociación de Artistas Ibéricos, donde tanto Manuel Abril y Torre serán su gran apoyo; la tercera, fruto de su obstinación y sus objetivos, se celebrará en un espacio del Salón de Otoño de octubre de 1933 donde logrará reunir a un efímero Grupo de Arte Constructivo integrado por Benjamín Palencia (1894-1980); Maruja Mallo (1909-95); Luis Castellanos (1915-46); Alberto Sánchez (1895-1962); Eduardo Díaz Yepes (1909-78); José Moreno Villa (1887-1955); Antonio Rodríguez Luna (1910-85); Francisco Mateos (1894-1976); Manuel Ángeles Ortiz, (1895-1984), artistas todos ellos que presentan diferentes concepciones en su obra plástica lo que según el mismo Torres-García aportará una gran riqueza a la pintura cuando desglosa en *Art* (5, febrero 1934) la función que ha de desempeñar el heterogéneo grupo:

En aquest nou grup de Madrid (que ben aviat tindrà major importància que la que va tenir “Cercle et Carré” a París), perquè, si bé el propòsit i actuació són els mateixos, té en canvi altra estructura i altra base que, potser, faran més duradora la seva existència. No és, com he dit, un grup per afinitats de tendències (com ho fou “Cercle et Carré”) entre diversos artistes, i que s’apleguen sota una bandera: és més aviat una escola de treball i de treball de conjunt, en sentit ben estricte, constructiu i no combatiu, desinteressant-se de tot el que passa al seu voltant, atent sols a fer feina conscient.

[...] Tot, dins del Grup d’Art Constructiu, és determinat, lògi-

cament bastit per raó necessària. Anem a coses concretes, constants, controlables, avui i sempre. És aliè al nostre propòsit el fer art modern o tradicional: res d'això no resa amb nosaltres. El que nosaltres entenem per construcció no és quelcom en sentit unilateral, sinó universal, és a dir, no solament plàstic, sinó dins una totalitat, abraçant tots els ordres que volem dins la unitat.

Així queda estructurat el nostre grup, determinant-se tot dins d'ell per llei constant, i que ha d'ésser la que és i no altra. De manera que, o bé s'ha d'acceptar per enter el que ha motivat la seva existència –la idea de Construcció–, o rebutjar-lo també totalment. (Torres-García 1934, 156-7)

Por su parte Guillermo de Torre en la tinerfeña *Gaceta de Arte* dedicará una «Carta de Madrid» al Salón de Otoño donde glosa la «aparición del grupo de arte constructivo», una prosa que con la omisión de las mayúsculas respira algunos gestos formales vanguardistas:

«grupo constructivo» - rezaban los carteles, título aproximativo nada más. reflejaba, ante todo, el concepto estético de su animador -torres garcía- pero no definía ningún rasgo común del sedicente grupo, compuesto por ocho pintores y cuatro escultores, de los cuales, exceptuando uno de los primeros, luis castellanos, ninguno puede situarse en la dirección constructiva, -geométrica bidimensional- que defiende torres garcía. pero no tenemos porque detenernos en el significado de tal rótulo, fue solo elegido, probablemente para prestar una denominación circunstancial a pintores nuevos y excelentes muy diversos, la mayoría de los cuales antes que enfilarse por el camino de la pintura constructiva y abstracta marcan mas bien esa «vuelta al instinto, a la libertad de la inspiración.

pero la formación de este conjunto cabal debiera estar reservado a los «ibéricos», si esta sociedad logra algún día contar con un local capaz, el acierto de congregar ahora a los artistas primeramente citados ha sido debido a una simple voluntad individual, a torres-garcía.

no será, pues excesivo, subrayar y ponderar el entusiasmo, el fervor constructivo -y aquí sí, en este esfuerzo por la coherencia se justifica el cartel- de dicho artista, ejemplo admirable el de este «viejo joven» que llegado a madrid hace pocos meses, después de sus largas estancias en barcelona, new york y parís, se vio obligado a recomenzar todo, a partir sobre nuevas bases, sin perder por ello su admirable y crédulo optimismo, pinta, escribe, teoriza, da conferencias, acaba de organizar en su taller un curso de estética y reaprendizaje de la pintura, sin dejarse dominar por el medio adverso o indiferente, proyecta ahora reorganizar mediante su esfuerzo, sin acudir a la ayuda oficial, una exposición retrospectiva de juan gris en madrid. y quizá a él -de los ilusos invencibles es,

o debiera ser, la victoria- le quepa llevar a cabo una empresa en la que han fracasado -según dicen- diversas personas y organismos de muy otra significación, esa obra que debiera ser el primer paso para la reforma y transformación de nuestro ambiente artístico, pues tiene no sólo importancia en sí misma por su valor simbólico de desagravio a un artista genial, más aún, a la esencia genuina del arte español vivo. (Madrid, noviembre 1933). (Torre 1933)

Los dos correspondientes comparten su estadía en Madrid durante catorce meses, etapa de la que sólo se han conservado tres cartas: una nota de Guillermo de Torre fechada el 31 de marzo de 1933 anunciándole la disposición para que celebre la exposición antes mencionada bajo el auspicio de la SAI; una segunda de Torres-García del 25 de enero de 1934 donde le agradece el artículo de la *Gaceta de Arte* y le anuncia su partida de Madrid:

Ahora le escribo para darle las gracias por su bello artículo de la *Gaceta de Arte*, que para mí es un verdadero documento, no sólo por lo que explica usted de lo que yo quise hacer aquí sino también por retratar tan bien este ambiente desdichado. Todo eso que ha pasado a la historia y ahora ya estoy en planes para pegar el vuelo hacia otras regiones más hospitalarias para esas cosas del espíritu. (Gradowczyk 1991, 77)

Y la tercera fechada el 20 de marzo de 1934: «He regresado ya de mi conferencia en Burgos.¹⁰ Le espero en mi casa, junto con Ferrant, el próximo jueves 22 a las 6 de la tarde» (77). Esta visita será un «hasta luego» aunque ninguno de los dos ni siquiera pueda intuirlo. Crítico y pintor no se reencontraron hasta el año 1937 cuando ambos residen en el hemisferio austral.

Otro elemento a destacar de la correspondencia de este periodo es también la sucesión de nombres de algunos críticos fieles a Torres-García. Manuel Abril que le dedicó el texto: «Torres-García es pintor, pero no sólo pintor. No quiere sólo pintar el árbol de la ciencia; quiere escudriñar su fruto. Pintar y saber por qué. Y piensa. Y filosofa. Y escribe...» (*Luz*, 08-04-1933); Eduardo Marquina, amigo de juventud e introductor de la conferencia que Torres-García pronunció el 24 de marzo de 1933 en la Residencia de Señoritas (*El Sol*, 25-03-1933); y José Francés que le dedicó «Torres Garcia o la integridad estética» (*Nuevo Mundo*, 12-05-1933, 36-7).

Durante su estancia madrileña Torres-García también encontró

¹⁰ Guillermo de Torre dictó la conferencia *Viaje a través de la nueva pintura española* en el Teatro Nacional invitado por el Ateneo Popular el 18 de marzo de 1934 (*El Sol*, Madrid, 15-03-1934).

tiempo para editar *Guiones* (1932-34), portavoz del Grupo de Arte Constructivo que sólo alcanzó a publicar tres números y cuyos contenidos escritos en forma de glosario expresan los fundamentos del constructivismo, movimiento pictórico que ya había esbozado en París y que en el futuro, cuando se establezca en su país natal, será su gran legado artístico a través de la fundación de dos instituciones: la Escuela del Sur: Asociación de Arte Constructivo (1934-42) y el Taller Torres-García (1943-62), un espacio pedagógico fundamental en la historia de las artes plásticas uruguayas.

5 Raid rioplatense

El 14 de abril de 1934 Torres-García se embarca en el puerto de Cádiz a bordo del Cabo San Antonio rumbo a su ciudad natal luego de una ausencia de 43 años. El periodo epistolar rioplatense se abre con una carta de Torres-García fechada en Montevideo el 26 de julio de 1934 de cuyo contenido se deduce que existe una carta previa de Guillermo de Torre dirigida a Montevideo que no ha sido localizada.

La carta representa el colofón de su ‘pesadilla’ madrileña mientras que su regreso a Montevideo significará nuevas ilusiones, la recuperación de un paisaje olvidado y un espacio artístico por explorar:

Hace ya mucho tiempo que recibí su carta, que le agradezco. Y ya hace cerca de tres meses que estoy aquí y aún no he podido contestarla. Ya al llegar un gentío me esperaba –y ya fotógrafos y periodistas se incautaron de mi persona. Y después ya ha seguido siempre así y sigue. He hablado ya por todas partes –y conozco a todo lo interesante de aquí...

[...] Literatos y artistas jóvenes, todos están a mi lado –y según dicen, todo lo esperan de mí-. [...] Casal¹¹ ha sido un grande y verdadero amigo, y no ha dejado ni un momento de ayudarme. Pero hoy cuento con un montón de ellos que trabajan para mí y con el mayor entusiasmo. He conocido a hombres de gran valor, como Vaz Ferreira¹² y Oribe¹³ y algún poeta joven excelente.

Montevideo es lindo, pero el clima es atroz para mí. La continua

11 Torres-García se refiere al poeta Julio J. Casal (Montevideo, 1889-1954) que había regresado a Uruguay después de haber residido en Galicia donde ejerció de cónsul de Uruguay en la capital gallega desde 1913 hasta 1926. En Montevideo dio continuidad a su revista *Alfar*, publicada primero en A Coruña (1920-27) y, posteriormente, en Montevideo (1929-55).

12 Carlos Vaz Ferreira (Montevideo, 1872-1958). Filósofo y ensayista, fue catedrático de Literatura y Filosofía y decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

13 Emilio Oribe (Melo, 1893-Montevideo, 1975). Poeta y ensayista. Fue profesor de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Compartió con Torres-García las páginas de la revista *Alfar*.

variación atmosférica me perjudica, y así paso malos ratos. Yo estoy ya tan connaturalizado con esto, que me parece que siempre he vivido aquí y estoy muy a gusto. Y sobre todo que pienso que aquí podré no sólo levantar un centro activo de arte bien orientado, sino, además, realizar obra monumental, que es mi gran ilusión.

Tres años más tarde, en la primavera de 1937, Guillermo de Torre, junto a Norah y su primer hijo Luis Guillermo de Torre Borges, nacido en París, llegará nuevamente a Buenos Aires. Establecidos ambos corresponsales en el Río de la Plata, la relación va fluyendo, visitas, cartas y libros mutuos que viajan de un lado y otro del río. Torres-García con una pluma irrefrenable, al igual que Torre, desarrolla una gran actividad pedagógica dirigida a consolidar el proyecto de su vida: la formulación del universalismo constructivo que introduce, desde una perspectiva metafísica, la búsqueda de la armonía entre el hombre y el cosmos. Por su parte Guillermo de Torre se vinculará al mundo editorial, cultivará el ensayo y ejercerá de mediador, fundamentalmente, entre la literatura española y la hispanoamericana.

De este período se han conservado trece cartas, siete de Guillermo de Torre y seis de Torres-García, cuyos membretes, en algunos casos, nos indican la situación profesional de los corresponsales: *Revista Mensual SUR*, Editorial Losada y Espasa-Calpe en el caso de Torre; Asociación de Arte Constructivo por parte de Torres-García. Aunque con menciones escasas, la correspondencia no omite algunas referencias a los trágicos momentos que vive España en plena guerra civil como se desprende de una carta sin fecha, seguramente de mediados de 1937, firmada por Torre en papel membretado de la revista *SUR*:

Estoy en Buenos Aires –según ya sabrá probablemente– desde hace unos meses– satisfecho de haber escapado a la catástrofe de España –aunque, claro es, muy preocupado por todo lo demás– y de haber vuelto a encontrar con facilidad aquí medios de vida y estímulos intelectuales. [...] ¿Qué noticias tiene usted de los amigos comunes de España? Yo sé que nuestro gran Ferrant¹⁴ se ha portado admirablemente quedándose en el heroico Madrid para custodiar el tesoro artístico y que ha sido nombrado director de la Escuela de Bellas Artes. Westerdahl¹⁵ me anunció que quiere venir a Buenos

14 Ángel Ferrant (Madrid, 1890-1961). Escultor. Fue uno de los firmantes del «Manifiesto de la Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura» (1936). Desde 1937 trabajó en la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid, creada el 23 de julio de 1936 por iniciativa de la Alianza.

15 Eduardo Westerdahl (Santa Cruz de Tenerife 1902-83). Pintor, crítico de arte y escritor. Fundador de la revista *Gaceta de Arte* (1932-36) en la que colaboró Guillermo de Torre. Durante la guerra civil permaneció oculto, valoró la posibilidad de exiliarse en Argentina, pero, finalmente permaneció en Canarias.

Aires, pues le deportan los alemanes instalados en Canarias.

El 14 de mayo de 1939, Torre vuelve a insistir:

Terminada España, nuestra España, lo que se salve de nuestra literatura habremos de salvarlo unos cuantos en América. Y mucho deploro que tantos amigos y compañeros hayan de dirigirse ahora hacia otros países del continente, en vez de venir al Plata.

La respuesta de Torres-García fue inmediata, el 23 de mayo le escribe:

Me habla de España, no hay que hablar de eso. Allá tenemos a todos los nuestros, muertos o vivos. No sabemos nada, y, aparte de eso, algo de tan macabro, grotesco y sanguinario, que no hay pesadilla que pueda igualarle. Pero, es el mal del mundo en este momento, una de las más horribles crisis. La locura reina. (carta del 23-05-1937; Gradowczyk 1991, 82)

En 1942 se produce un nuevo encuentro personal en Buenos Aires con motivo de la exposición que Torres-García celebra en la Galería Müller inaugurada el 23 de septiembre y de la conferencia *Revalorización del concepto de pintura* que dicta en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

Torres-García expresa en esta correspondencia su obsesión vital por la pintura, como solía reivindicar: «pintura, pintura», en este sentido las cartas revelan una cierta desconexión con el Guillermo de Torre genuinamente crítico literario. Escasean los guiños por parte del pintor hacia la producción literaria de Torre, cuya mirada siempre se dirige hacia las letras españolas mientras que la de Torres-García se focaliza en reforzar el arte latinoamericano.

Cerramos el presente estudio con la carta, fechada el 23 de abril de 1946, que atenúa la observación anterior, carta que expresa un gesto testimonial de Torres-García hacia la admiración intelectual que siente por Guillermo de Torre:

Yo no leo, porque no tengo tiempo, he leído su *Apollinaire*, que hace tres días recibí, y eso le explicará el enorme interés que despertó en mí. Como usted sin duda al escribirlo, yo fui recordando todo un trecho de mi vida. De acuerdo en todo, aunque yo sabía muchas cosas de otro modo que usted. Usted es el literato de raza de siempre. Además todo en usted es orden, exactitud, limpieza y claridad... y el nivel alto, literario. Mas usted habrá hecho conocer bien a Apollinaire, incluso a mí, y yo se lo agradezco, ya que puede decirse que él es el punto inicial de todo el movimiento moderno... o casi. Y todavía debo agradecerle que, con ese libro y *La Aventura y el Orden* usted apuntala muchas de las cosas que he ido explicando y enseñando en esos doce años que llevo aquí. (Gradowczyk 1991, 86-7)

La carta alude a dos obras de Torre, por un lado a la monografía *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra y las teorías del cubismo* (1946), que a través de la mediación de Torres-García fue elogiada por el escritor, traductor y cofundador de la revista *Removedor*, órgano de expresión del Taller Torres-García, Sarandy Cabrera en su reseña «Apollinaire según Guillermo de Torre» (*Removedor*, 19, septiembre 1947, 3-4) y, por otro, a la colección de ensayos *La Aventura y el Orden* (1943), donde Guillermo de Torre teorizaba sobre la conciliación entre el arte moderno –la aventura– y la tradición y el canon que responden al orden, dos líneas de visión que identifican a los dos corresponsales.

6 A modo de conclusión

El conjunto de estas veintiocho misivas conservadas, a pesar de las desconexiones temporales, reafirman las conexiones, en algunos rasgos destacables, de su quehacer intelectual así como de sus espíritus incansables, infatigables y tenaces –si se nos permite la digresión, con ‘T’ de Torre y ‘T’ de Torres-García– junto a su firme creencia en la escritura como instrumento esencial de reafirmación y divulgación de la teoría del arte.

Ambos corresponsales comparten el significado y el papel esencial que jugaron las revistas, algunas incluso convertidas en objeto plástico, como captadoras del ‘arte nuevo’, de las *palpitacions del temps*, parafraseando a Eugenio d’Ors, y, como plataformas de difusión, en definitiva, de la historia de las humanidades. Tanto Torres-García como Guillermo de Torre han sido fundadores o impulsores de muchas de ellas amén de redactores y/o colaboradores. El inventario de los títulos mencionados o aludidos en las cartas abarca en orden alfabético: *Arc-Votaïc* (Barcelona, 1918); *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (Madrid, 1932-33); *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-20); *Gaceta de Arte* (Tenerife, 1932-36), *Sur* (Buenos Aires, 1931-81); *Cercle & Carré* (París, 1930); *Círculo y Cuadrado* (Montevideo, 1936-43); *Perseo* (Madrid, 1919); *La Revista* (Barcelona, 1915-36); *Removedor* (Montevideo, 1945-53) y *Ultra* (Madrid, 1921-22). Han sido además autores o firmantes de «manifiestos y proclamas» claves para el estudio de las vanguardias históricas y han compartido un fervor lector y, sobre todo, una avidez por la escritura y el texto doctrinal como certifica su obra teórica y ensayística. Referenciamos «Art-Evolució» (1917); «El camino hacia el arte Universal» (1935) y «Manifiestos del Grupo de Arte Constructivo» (1939), de Torres-García; en el caso de Torre: «ULTRA- Un manifiesto literario» (1918); «Vertical. Manifiesto ultraísta» (1920), «ULTRA - Manifiesto» (1921); «Proclama» (1922) y «Salón de artistas Ibéricos. Manifiesto» (1925).

No podemos dejar de señalar esa firme convicción compartida por 'la conferencia' como acto de elaboración intelectual y didáctica dirigido a disparar la atención de un público selecto. A modo de ejemplo recordamos las ocho conferencias que Torres-García¹⁶ dictó durante su corta etapa madrileña así como en el caso de Torre se referencian las dictadas en Burgos, Montevideo y Buenos Aires, aunque la lista a lo largo de los años es extensísima. Ambos compartirán el catálogo de la editorial Poseidón, fundada por el editor catalán, exiliado en Buenos Aires, Joan Merli i Pahissa (1901-95) que publicará *Universalismo Constructivo* (1944) y *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra y las teorías del cubismo* (1946).

Durante sus años como asesor literario en la editorial Losada, Guillermo de Torre muestra interés en acoger la obra del pintor uruguayo en el catálogo de la editorial y así se lo comunica en carta del 28 de octubre de 1942:

Llevando a cabo nuestro propósito de incluir pintores uruguayos en nuestra serie de monografías de arte, nos disponemos a realizar el tomo sobre usted. Ahora bien, antes de dar ningún paso, nos ha parecido prudente consultarle sobre quién deberá ser el autor del texto. (Gradowczyk 1991, 86)

Cuatro años más tarde la editorial Losada publicará la monografía *J. Torres-García* (1946), a cargo del crítico uruguayo José M. Podestá (1898-1996), esposo de la poetisa Clotilde Luisi, gran amiga de la familia Torres-García. Tras el fallecimiento de Torres-García en 1949, Guillermo de Torre no dejará de difundir su obra en artículos, ensayos y catálogos. En 1951 escribe «El arte de Joaquín Torres-García» para el catálogo del Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires que en abril acogió la exposición *Joaquín Torres García: pinturas* (1951). El texto sigue las pautas ya expresadas del artículo anterior publicado en la revista *Clima* (Torre 1950) que hemos referenciado. En él, Guillermo de Torre condena nuevamente la falta de reconocimiento del pintor en el panorama artístico europeo y teoriza sobre la relación de Torres-García con la abstracción, y expresa su discrepancia con la visión que tiene otro gran especialista en el pintor, el crítico argentino Julio E. Payró,¹⁷ que calificaba la propuesta torresgarcia-

¹⁶ Recordemos que Torres-García se siente orgulloso de la publicación del volumen 500^a. *Conferencia* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1940) referenciado en las cartas.

¹⁷ Julio E. Payró (Buenos Aires, 1899-1971). Crítico de arte y pintor. Vivió en Barcelona y amplió estudios en la escuela de Bellas Artes de Bruselas. Publicó notas de arte en *La Nación* y en la revista *Sur* a partir de 1939. Hijo del escritor argentino Roberto J. Payró, autor, junto a Guillermo de Torre, de *Torres-García* (1934), segunda monografía dedicada al pintor; la primera, *Torres-García* fue escrita por el crítico catalán Josep F. Ràfols (1926).

na como «no objetiva», consideración que generó un importante debate sobre el arte abstracto en la revista *Sur* (202, agosto 1951, 87-96) donde Payró y Torre intercambiaron cartas públicas no exentas de polémica. Torre también escribirá el prólogo del catálogo de la V Bienal de San Pablo celebrada en septiembre y diciembre de 1959, donde se expusieron 37 obras de Torres-García correspondientes al periodo 1929-47 (Torre 1959).

El conjunto de correspondencia aquí estudiado se abre con la firma de Guillermo de Torre y se extiende con la admiración de éste por Torres-García, por el 'El Maestro' según lo bautizó su compatriota Rafael Barradas, título que ostentará a lo largo de su vida. Observamos que a pesar de ser Barradas una presencia latente en la relación del crítico y el pintor, su nombre no aparece en ninguna de las cartas conservadas.

Lamentablemente en esta correspondencia estudiada hay un gran vacío temporal entre 1921 y 1929, año de la muerte de Barradas; conjeturamos que las cartas se han perdido o permanecen en manos de algún coleccionista. Sin embargo la ausencia de su nombre no anula los lazos que ambos corresponsales mantuvieron con Barradas, testimonio de ello son los artículos de Guillermo de Torres dedicados al pintor: «El vibracionismo de Barradas» (*Perseo*, 1919); la necrológica «Adiós a Barradas» (*La Gaceta Literaria*, 58, 15-05-1929) y, el poema «Color», incluido en el poemario *Hélices* (1923) con portada ilustrada por Barradas así como los dos retratos de Torre que ilustran el «Manifiesto Vertical Ultraísta» (Madrid, noviembre 1920) y los poemas «Bruma» y «Voluta» (*Alfar*, 26, 23-02-1923). Sobre el tándem Torres-García/Barradas contamos con una extensa bibliografía que avala su conjunción artística y personal iniciada en Barcelona, pero rescatamos unas líneas de un artículo de Torres-García enviado al diario montevideano *El Siglo* el 24 de noviembre de 1917: «Poco le conozco y pocas son las obras tuyas que he visto. Pero con haber hablado dos veces y visto media docena de sus sinfonías en color, me basta» (García-Sedas 1994, 221-3). En un ensayo fechado en 1936, incluido en el *Universalismo Constructivo*, evocará:

Al recogerme para pensar en mi gran amigo Barradas (sintiéndole casi presente, viéndole), todo un mundo de cosas me viene a la imaginación, cosas a considerar sobre él, como amigo y como hombre, cosas con respecto a su arte, admirable, que debo situar con relación al arte de ayer y de hoy y de mañana. [...]. Por aquel tiempo -1917- publiqué un libro: *El Descubrimiento de sí mismo*. [...] Excepto para unos pocos (entre ellos Barradas), el libro cayó en el vacío: no era una obra literaria. De ese librito se hizo defensor Barradas, y lo iba prestando a todos... (y aun en Madrid me hablaron de eso, después de tantos años). (1984, 474-7)

Como sus cartas, los espacios geográficos de estos dos intelectuales han recorrido Barcelona, Madrid y París en los años veinte y treinta, años fructíferos para el arte de vanguardia. Ante una España y una Europa que decae ante el fascismo, ambos mirarán más allá del Atlántico en busca de la tierra prometida como pone de manifiesto la correspondencia. Torres-García se instalará en Montevideo, su tierra natal, junto a su esposa catalana, Manolita Piña; Guillermo de Torre lo hará en Buenos Aires, la ciudad de su esposa argentina, Norah Borges.

Guerras, exilios y migraciones han causado estragos en múltiples archivos personales y familiares e incluso en bibliotecas. Creemos firmemente que futuras investigaciones podrán suplir las lagunas temporales que presenta este itinerario epistolar.

Bibliografía

- Artundo, P. (1994). *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- Barrera, J.M. (1989). «Salvat-Papasseit en el ultraísmo español». *Renacimiento*, 2, 3-5.
- Bonet, J.M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Madrid: Alianza editorial.
- García, C. (ed.) (2004). *Correspondencia Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre, 1916-1955*. Madrid; Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- García-Sedas, P. (1994). *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- García-Sedas, P. (2001). *J. Torres-García y Rafael Barradas un diàleg escrit: 1918-1928*. Barcelona; Montevideo: Parsifal ediciones; Libertad Libros.
- Gradowczyk, M.H. (1985). *Joaquín Torres García*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Gradowczyk, M.H. (ed.) (1991). «Correspondencia entre Joaquín Torres-García y Guillermo de Torre». *Barradas/Torres-García 1991*, 68-88.
- Barradas/Torres-García* (1991). *Barradas/Torres-García = Catálogo de la exposición* (14 de noviembre-18 de diciembre de 1991). Madrid: Guillermo de Osma Galería.
- Lomba Serrano, C. (1993). «Barradas en Aragón». *Barradas 1890-1929 = Catálogo de la exposición antológica* (Centro cultural Tecla Sala, 25 de enero al 14 de marzo 1993). Generalitat de Catalunya; Gobierno de Aragón; Comunidad de Madrid, 65-82.
- Torre, G. de (1931). *Itinerario de la pintura española*. Montevideo: s.n.
- Torre, G. de (1932). «La pintura de Torres-García». *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, septiembre, 26-8. Este artículo fue reproducido en *Removedor*, 13, Montevideo, 1946, 3-4.
- Torre, G. de (1933). «Carta de Madrid». *Gaceta de Arte. Revista internacional de cultura*, 2, Tenerife, 21.
- Torre, G. de (1950). «Valoración de Torres-García». *Clima. Cuadernos de Arte*, 2-3, Montevideo, octubre-diciembre, 3-10.

- Torre, G. de (1959). *37 obras comprendidas en el período 1929-1947*. Montevideo: Museo Torres-García.
- Torre, G. de (1963). «Torres-García y su constructivismo». *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Barcelona: EDHASA, 256-70.
- Torre, G. de (1970). «Mímesis e imitación». *Doctrina y Estética Literaria*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 476-86.
- Torre, G. de (2013). *De la aventura al orden*. Selección y prólogo de D. Ródenas de Moya Madrid: Fundación Banco Santander. Colección Obra Fundamental.
- Torre, G. de; Payró, J.R. (1934). *Torres-García*. Madrid: Imprenta Graphia.
- Torres-García, J. (1917). *El descubrimiento de sí mismo*. Girona: Imprenta Rafael Masó.
- Torres-García, J. (1934). «Un grup d'art constructiu a Madrid». *Art. Revista de la Junta Municipal d'exposicions d'art*, 5, Barcelona, febrer, 156-7.
- Torres-García, J. (1939). *Historia de mi vida*. Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte constructivo.
- Torres-García, J. (1984). «Rafael Barradas». *Universalismo Constructivo*. 2a ed. Madrid: Alianza Editorial, 474-9.

Evita en Italia

La Gira Arco Iris, un espectáculo de la política

Fernando Diego Rodríguez
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract During the summer of 1947, Eva Duarte de Perón, wife of the Argentinean Republic President, visited several European countries followed by a large entourage. This article focuses exclusively on her visit to Italy, the longest stage of her trip and perhaps the least studied. The abundance of news that this voyage produced enabled the creation of new perspectives and the formulation of new questions concerning Eva Perón, a central figure in Argentinian history. The chosen perspective stresses the political and socio-economic character of Evita's journey, avoiding the stereotypes of a 'glamorous diva' that were constructed at the time and influenced the subsequent interpretations of that event.

Keywords Eva Perón. Italy. Post-war. Immigration. Journalism.

Índice 1 Introducción. – 2 Europa. Un capítulo importante en la vida de Evita. – 3 Un agitado *soggiorno* italiano. – 4 Eva Perón en la prensa italiana. La figura y las polémicas. – 5 Primero el *glamour*, siguiendo, la política. – 6 El viaje de Evita en la prensa de izquierda. Incidente y debate. – 7 Últimas imágenes. Evita y las ruinas.



Peer review

Submitted 2019-12-22
Accepted 2020-02-19
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Rodríguez, F.D. (2021). "Evita en Italia. La Gira Arco Iris, un espectáculo de la política". *Rassegna iberistica*, 44(115), 99-122.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/006

1 Introducción

Cuando promediaba el año 1947, Eva Duarte de Perón, esposa del presidente de la República Argentina, realizó una gira por varios países europeos, acompañada por una comitiva de doce personas.¹ Su destino fue, sucesivamente: España, Italia, Portugal, Francia y Suiza. Durante la travesía de regreso tuvo dos escalas, una más extensa en Brasil, donde concurrió como invitada especial a la Conferencia de Cancilleres Americanos de Río de Janeiro, y la segunda, de carácter protocolar, en Uruguay. Partió rumbo a España el 6 de junio, en un avión que el gobierno de ese país puso a su disposición y retornó al puerto de Buenos Aires desde Montevideo, el 23 de agosto.

Los registros del viaje fueron múltiples y dieron lugar a sucesivas reconstrucciones e interpretaciones acerca del significado de la travesía. Este artículo se centra en los documentos que registran el recorrido por la República Italiana. Los documentos se ordenaron en tres planos: los del periodismo,² los de las memorias de sus acompañantes (Lagomarsino de Guardo 1996; Llambí 1997; Galasso 1999) y finalmente, los capítulos dedicados a la travesía en la extensa bibliografía sobre Eva Perón, desde las biografías de índole más general (Borrioni, Vacca 1970; Duarte 1972; Navarro 1981; Taylor 1981; Zanatta 2011) hasta los trabajos dedicados exclusivamente al tema (Camarasa 1998; Cipolla, Macek, Martínez 2008; D'Arino Aringoli 2016).

2 Europa. Un capítulo importante en la vida de Evita

Este trabajo parte de una pregunta: ¿qué lugar ocupó este evento en la intensa y breve vida de Eva Perón? La mayoría de sus biógrafos ha presentado este viaje como un punto de inflexión en su vida pública. Se establecen diferencias entre aquella Eva Duarte, esposa del presidente Perón que partió de Buenos Aires, de la mujer que, desde el

1 La comitiva original que la acompañó estuvo integrada por: Lilian Lagomarsino de Guardo (esposa del presidente de la Cámara de Diputados y amiga personal), Francisco Muñoz Azpiri (intelectual católico vinculado al peronismo), Alberto Doderó (armador naval, dueño de la compañía del mismo nombre), Francisco Alsina (médico), Juan Duarte (su hermano, y el secretario privado de Juan Perón), Capitán de Fragata Adolfo Gutiérrez (edecán naval), Teniente Coronel Jorge Ballofet (edecán militar), Asunta Fernández y Juanita Palmou (modistas, respectivamente, de las casas Henriette y Naletoff de Buenos Aires), Emilio Abras (fotógrafo) y su peluquero Julio Alcaraz. El sacerdote Jesuita Hernán Benítez, su asesor y confesor, se sumó a esta comitiva en las etapas de España y Francia. Su participación en la gira por Italia le fue expresamente prohibida por el General de la Compañía en Roma, Jean-Baptiste Janssens (Galasso 1999).

2 La prensa argentina en su totalidad y una buena porción de los diarios de Europa y América cubrieron el viaje de Eva Perón. Como muestra de la expectativa mundial que suscitó su figura puede agregarse que la revista neoyorquina *Time* le dedicó la portada y una extensa nota mientras ella se encontraba en Italia (*Time*, 14-07-1947).

regreso y hasta su muerte temprana a los 33 años de edad, recorrería el camino que la convirtió en *Evita, la abanderada de los humildes*.

¿Pudieron, acaso, aquellos 79 días determinar un cambio profundo en la primera dama argentina? Sin duda es posible adelantar una respuesta negativa. La mayoría de los rasgos de su trayectoria posterior se perfilaban antes de la partida: tanto sus dotes políticas como su voluntad de intervenir en la acción social directa eran conocidas antes de emprender la gira.

Sin embargo, ese viaje no fue intrascendente y este trabajo se centra en aquel momento de su vida, rico en experiencias y en consecuencias posteriores y pone el foco en su visita a Italia el menos estudiado de sus destinos europeos.

El viaje de Eva Perón fue caracterizado críticamente por sus opositores. Así, fue descrito como una gira de vanidades, un *tour* demagógico, cínico y de apoyo al falangismo. Incluso en alguna bibliografía se sostiene que uno de los fines del viaje fue servir a una supuesta fuga hacia Suiza del oro que los nazis habrían depositado en la Argentina (Camarasa 1998, 223-38). Por su parte sus seguidores lo recordaron siempre como el viaje de la esperanza, un «arco iris»³ de paz y justicia tendido hacia la Europa castigada por la guerra.

Este artículo busca poner de relieve uno de los aspectos más importantes de esta gira, su carácter de ‘viaje de Estado’, a la vez social, económico y político. Italia fue el país donde estas actividades, propias de una misión de Estado, tomaron un relieve particular ya que la visita de Eva Perón a este país ocurrió en un momento prolífico, aunque no exento de tensiones, de las históricas relaciones con Argentina.

Si bien el artículo está centrado en su paso por Italia, no se desconoce que este está inserto en el conjunto de toda la gira europea, en la que cada etapa significó un desafío particular. Se recorta este destino de ese marco general por la particularidad del momento social y político que la naciente República Italiana vivía en el verano de 1947.

A su vez, no es posible perder de vista la particular significación que el viaje a Europa tuvo para los argentinos que, durante décadas, imaginaron esta travesía transatlántica como un símbolo de consagración definitiva, tanto en lo personal como en lo profesional y social.

Los viajes no constituyen un tema nuevo en la historiografía política y cultural (Jitrik 1969; Viñas 1971; Saítta 2007⁴). Un país del ‘fin del mundo’ como Argentina bien puede definirse por su relación con las travesías en ambas direcciones, a través del océano. Viajeros

3 En un mensaje a las mujeres españolas, Eva Perón pronunció la frase que daría posteriormente nombre a su gira: «Se ha dicho que hemos venido a formar un ‘eje’ Buenos Aires - Madrid. Mujeres españolas, no he venido a formar ejes, sino a tender un *arco iris de paz* con todos los pueblos» (Perón 1985, 99; énfasis añadida).

4 La bibliografía sobre el tema es vastísima, por lo que solo mencionamos aquellos textos que han sido significativos para este trabajo.

en uno y otro sentido, argentinos y europeos, dejaron tras de sí una abundante literatura y una cuantiosa ensayística con pretensiones históricas y sociológicas.

Si fuese posible establecer una taxonomía de los viajes, en su base podríamos ubicar al 'viaje turístico-consumista' y, en el nivel siguiente, el 'viaje de negocios'. Estos son los más habituales y los que menos huella dejaron en las memorias públicas. En una escala superior se ubicarían las categorías de las travesías iniciáticas. Por un lado, el 'viaje de artista', dirigido tanto a aprender de las fuentes de la cultura clásica como de las vanguardias. También como viaje iniciático puede ser definido el viaje político. Dirigentes y militantes argentinos -ya desde del siglo XIX- buscaron llegar hacia las mecas ideológicas -como por ejemplo Moscú en las décadas de 1920 y 1930-, o ir al encuentro de los maestros, hasta ese momento solo conocidos en los libros.⁵ El más importante de este último tipo de travesías es el 'viaje de Estado'. Una forma en la se conjugan, además de lo protocolar, lo político y lo económico. Dentro de esta categoría es posible ubicar la travesía de Eva Perón, con una característica notable: ella no tenía ningún cargo de Estado, solo era la primera dama de la Argentina; y con el extremo sorprendente de que se trataba de una joven con 28 años recién cumplidos. A pesar de no tener ningún cargo oficial fue definida entonces por sus anfitriones suizos como una «mujer de Estado» (*femme d'Etat*) (Llambí 1997, 151), alguien comparable con Eleonor Roosevelt.⁶

El viaje que realizó Eva Perón en 1947 dio lugar a tres espectáculos simultáneos. En primer lugar, el del personaje, tratado por la prensa y por las crónicas como la travesía simultánea de dos cuerpos: el de una diva glamorosa y el del Estado justicialista de Argentina. Luego, el de los actos de bienvenida por parte de los gobiernos y por parte de los pueblos. Recepciones pobladas de escenas diversas, que van desde las multitudes que la siguieron en España y -en menor medida- en Italia, hasta las muestras de frialdad o rechazo que tampoco faltaron en Italia, Francia y Suiza. Por último, el tercer espectáculo fue el que ofreció su cuerpo desplazándose por el escenario de una Europa exhausta por la reciente guerra. Un paisaje salpicado de ruinas y poblado de millones de mujeres, hombres y sobre todo niños, con dramáticas carencias materiales.

5 Una gran cantidad de pensadores, políticos y hombres de Estado argentinos cumplieron con el ritual del viaje a Europa. La lista se abre con las figuras de Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi en el siglo XIX y continúa hasta bien entrado el siguiente.

6 En su edición del 20 de enero de 1947, el diario peronista *Democracia* hizo un explícito parangón entre Evita y la primera dama norteamericana. La idea se abrió camino y fue utilizada, entre otros, por el político laborista inglés Lord Strabolgi, quien en junio de 1947 afirmaba en el *Sunday Pictorial* de Londres: «La mejor forma que tengo para describirla es llamándole la Eleanor Roosevelt sudamericana» (Noticia de la Associated Press, recogida por el diario *El Mundo*, Buenos Aires, 22-07-1947).

3 Un agitado *soggiorno* italiano

Este segmento de su gira europea constituyó, desde esta perspectiva, el momento más propicio para comprender la dimensión política de aquella travesía europea. La visita de la primera dama argentina a Italia (y por supuesto también su visita a España) transcurrió, sin duda, por las vías trazadas por el largo vínculo entre ambas naciones. Si bien estos antecedentes le otorgaron al viaje un aire de cotidianeidad, las circunstancias de aquel presente europeo lo hicieron excepcional.

La agenda de Eva Perón fue relativamente común para todos los países visitados; esta incluyó la ratificación y/o firma de tratados comerciales por la provisión de granos, acuerdos sobre inmigración, cenas de gala, recorrida por instituciones de asistencia social, encuentro con sindicalistas y grupos empresarios. Una agenda muy variada que, en el caso español, se cumplió dentro del rígido programa establecido por el gobierno falangista, mientras que tuvo posibilidades de mayor flexibilidad e improvisación en el resto de los países, especialmente en Italia. Allí fue donde la mayor libertad de movimientos abrió para Evita la oportunidad de visitar y conocer aquello que le importaba, exponiéndola a la vez a mayores desafíos.

El pasaje de España a Italia, ese breve salto desde el aeropuerto de El Prat de Barcelona al Ciampino de Roma, significó para Eva un desplazamiento mayúsculo. En pocas horas abandonó un paisaje político dominado por la sombra del falangismo y llegó a otro donde asomaba la luz de una nueva república.

Su recorrido triunfal por España, organizado por el gobierno de ese país, había culminado con suspicacias mutuas y el profundo desagrado del entorno de Franco (comenzando por su esposa Carmen Polo) por las actividades por fuera del protocolo que tanto gustaban a Eva, así como por sus discursos, de un tono que consideraron de izquierda y por ello inaceptables.⁷

Eva Perón venía a Italia desde el escenario del falangismo español en el cenit del poder (Rein 2003) y llegaba a un país que con dificultad controlaba la Democracia Cristiana (DC) que en ese momento gobernaba casi en soledad, luego del fin de su coalición de gobierno con la izquierda.⁸ Este panorama configuraba un complejo tiempo político, so-

⁷ En Vigo, ante una multitud de trabajadores, Evita improvisó: «en la Argentina trabajamos para que haya menos ricos y menos pobres. ¡Hagan ustedes lo mismo!» (Camarasa 1998, 111). El investigador Raanan Rein, a su vez, consigna que «esos discursos eran sin duda embarazosos para los miembros conservadores del régimen, que experimentaron ‘una evidente sensación de alivio’ cuando la visita de Evita finalizó» (2003, 59).

⁸ El 31 de mayo de 1947, pocos días antes del arribo de Eva Perón, De Gasperi iniciaba su cuarto gobierno. En este período, el Partido Socialista y el Comunista fueron desplazados y su partido, la Democracia Cristiana, gobernó casi en soledad, junto a formaciones más pequeñas tales como el Partido Liberal Italiano, el Partido Republicano Italiano

cial y económico; el intervalo entre el Referéndum sobre la República de 1946 y las elecciones parlamentarias de abril de 1948. En esto no hubo cálculo previo posible, ni diplomacia que lo pudiese anticipar, Evita llegó a Italia en uno de sus períodos más convulsos y por eso mismo su presencia pudo haber pasado casi inadvertida entre tantos conflictos domésticos e internacionales.⁹ Pero no fue eso lo que ocurrió.

4 Eva Perón en la prensa italiana. La figura y las polémicas

Evita llegó a Roma el 26 de junio y partió desde esa ciudad con destino a Lisboa el 17 de julio. Su viaje por Italia, que transcurrió entre las ciudades de Roma y Milán con una estancia de descanso en la Riviera Ligure (Rapallo), tuvo una duración de veintidós días, de esta forma la escala italiana se convirtió en la más larga de su gira europea.

Este artículo indaga en algunos aspectos de esta travesía a partir de la cobertura que le dio el periodismo italiano. Este recorte se funda en la importancia que la prensa alcanzó en aquellos primeros años de la posguerra. Luego de la caída del fascismo, los periódicos tradicionales retomaron su camino informativo fuera de los condicionamientos del régimen y a ellos se sumó una notable cantidad de nuevas ediciones dispuestas a disputarse a un público lector ávido de noticias, luego de años de restricciones y censura (Tranfaglia 2005; Murialdi 2014). Solo en la ciudad de Roma circularon, a partir de mediados de 1945, veintitrés periódicos, con tiradas que en muchos casos superaron los cien mil ejemplares (Murialdi 2014, 193).

De aquel conjunto se seleccionaron siete periódicos. Cuatro pueden ser caracterizados como «prensa de información» (Murialdi 2014, 198) e ideológicamente cercanos al gobierno de la Democracia Cristiana. Ellos son *La Stampa*, de Turín, *Il Corriere della Sera*, de Milán y dos diarios romanos: *Il Messaggero* e *Il Tempo*. Los otros tres son periódicos ligados a formaciones políticas de izquierda: *L'Unità*, del Partido Comunista Italiano, el *Avanti!*, periódico del Partido Socialista Italiano, y por último *L'Umanità*, órgano del Partido Socialista de los Trabajadores Italianos.

y el Partido Socialista de los Trabajadores Italianos, escisión del Partido Socialista conducida por Giuseppe Saragat. Este gobierno se extendió hasta el 12 de mayo de 1948, pocos días después de las elecciones del 18 de abril de ese año, que volvieron a consagrar a De Gasperi como presidente del Consejo de Ministros.

⁹ Además de las dificultades para estabilizar un gobierno con amplio consenso, Italia se enfrentaba en 1947, a cuestiones de gran trascendencia, tales como las Tratativas de Paz en París que culminaron con un cuestionado Tratado impuesto por las potencias vencedoras de la guerra, la expectativa por el lanzamiento del Plan Marshall (04-06-1947), la matanza de obreros y campesinos de izquierda desatada por la banda criminal de Salvatore Giuliano en Sicilia (01-05-1947) y la escasez de alimentos debido a la mala cosecha de aquel año.

Asimismo, una fuente poco utilizada pero muy ilustrativa son las imágenes dedicadas a la visita de Evita por el noticiero cinematográfico *La Settimana Incom* y disponibles para su consulta en el Archivo Luce de Roma.¹⁰ En efecto, si la lectura de diarios era un hábito extendido, sobre todo en los ámbitos urbanos, la concurrencia al cine lo era todavía más y la capilaridad de su cobertura llegaba hasta los pequeños pueblos de provincia. Así como florecieron los periódicos, lo hicieron las salas de cine en todas las ciudades de Italia, aunque por supuesto ya existía una gran cantidad de ellas antes de la guerra. El tiempo que nosotros estamos recorriendo estuvo doblemente signado por una avalancha de cinematografía norteamericana y por la emergencia de una gran filmografía local. Ambas cuestiones marcaron la educación visual de las masas en la posguerra italiana.¹¹

Lo primero a destacar es la abundancia de notas que los periódicos –en particular los denominados «de información»– publicaron siguiendo los pasos de Eva Perón, día por día. Algunas fueron notas circunstanciales ceñidas a las gacetillas de prensa oficiales, otras solo destacaron el aspecto exterior de la primera dama: su cabello, su sonrisa, sus vestidos, sombreros, joyas, maquillaje, etcétera. No obstante, una buena cantidad de ellas se ocupó del significado político de Evita y de la Argentina, así como del devenir de las relaciones entre ambas naciones.

Es importante tener en cuenta qué significaba por entonces darle espacio a una noticia en los cotidianos de la posguerra italiana. Sus ediciones tenían entre dos y cuatro páginas, debido a la aplicación de cuotas para la provisión de papel y a la estrechez presupuestaria general. En ese marco, la actividad de Eva Perón ocupó varias primeras planas y notas extensas, compartiendo la escena periodística con los dramáticos eventos que conmovieron a Italia y a Europa durante aquel verano de 1947. Sin lugar a dudas, ella fue un tema que se consideró de alta importancia, por su imagen deslumbrante –como todos

10 Un repaso por los segmentos del noticiero *La Settimana Incom* dedicados a Eva Perón da una idea de la importancia que la prensa filmada dio a su paso por Italia. Además de aparecer en las ediciones de los días 3 (nr. 65) y 10 de julio (nr. 66), la *Incom* en coproducción con Lux Mar Film produjo un «Documentario» de 13 minutos de duración que recopila toda su visita: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000050887/1/ofrecen-en-homenaje-el-presente-documentario-como-recuerdo-de-visita-de-s-e-senora-maria-eva-duarte-de-peron-italia.html?startPage=0>; <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000010632/2/la-visita-roma-eva-peron-moglie-del-presidente-argentino.html?startPage=0> (nr. 65); <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000010955/2/ospiti-d-eccezione-signora-peron-seconda-parte.html?startPage=0> (nr. 66).

11 Hacia 1948 Italia contaba con 6551 salas cinematográficas, sólo un año después las salas eran 7545. Este enorme impulso del negocio cinematográfico estaba, desde ya acompañado por una creciente afluencia de público que para la época alcanza, en Roma, un promedio de veinte entradas por habitante y por año (Morreale 2015).

remarcaron entonces- y por lo que su presencia implicaba para las relaciones exteriores de la naciente República Italiana posfascista.

Por supuesto que ni Argentina ni el gobierno de Perón ni la propia Eva Duarte eran temas nuevos para el periodismo italiano. El tratamiento de la prensa hacia ellos no fue, hasta mediados del año 1946, diferente al del conjunto de la prensa occidental. En efecto, tanto Juan Perón como su esposa fueron tratados, desde el inicio, como una pareja de Estado un tanto extravagante, conformada por un militar pro fascista que se había hecho con el poder en Argentina (pocas veces se consignaba que eso había ocurrido en elecciones libres y bajo las reglas usuales en las democracias liberales), y su compañera, una actriz de escasa trayectoria, pero de carácter enérgico y poseedora de un agudo sentido de la oportunidad. En aquella consideración sin duda pesaron los cables de las agencias norteamericanas, empeñadas en difundir aquella imagen desde 1945. Aquel enfoque respondía, además, a la actitud pública que el Departamento de Estado de los Estados Unidos, mantuvo hacia el peronismo, por lo menos hasta 1949 (Lanús 1984). Asimismo, es importante destacar que, desde 1943 y hasta el 1° de enero de 1946, la prensa y la radiodifusión italiana estuvieron bajo la supervisión del PWB (Psychological Warfare Branch) del Ejército aliado y las noticias políticas, sobre todo las internacionales, pasaron regularmente por su tamiz durante ese período (Murialdi 2014, 191-7).

No obstante, en la época previa al viaje, el tratamiento de las figuras de Eva Perón y su esposo comenzó a cambiar en parte de la prensa italiana. El *Corriere d'Informazione* (edición vespertina del *Corriere della Sera*) publicó el 10 de octubre de 1946, una nota del corresponsal en Buenos Aires, que tituló «Applaudendo la moglie mandarono il marito al potere».¹² Ilustrada con una foto de la pareja en atuendo casual y sonriendo, se destacó allí el papel que Eva cumplía en el gobierno argentino. Un hecho nuevo y contrastante respecto a lo acontecido con las anteriores Primeras Damas. El corresponsal que firmó la nota, Juan Montez, reconoció su *charme* y su talento para moverse en el complejo mundo de la política y la diplomacia, pero no se privó de transitar con ironía el tópico de la filiación entre peronismo y nazismo:

Si la destra è scontenta la sinistra lo è altrettanto e il ritmo del tango diventa, un po' più movimentato. Una donna a la Casa Rosa? Questo ricorda vagamente il tempo della Dubarry; e poi quel nome, Eva... Non si chiamava Eva anche la Braun, la moglie di Hitler?

¹² *Corriere d'Informazione*, 10-10-1946, 10.

5 Primero el *glamour*, siguiendo, la política

Si bien el *Corriere*¹³ partió de una caracterización irónica y mordaz de Eva, la proximidad de su arribo a Italia hizo que el tenor de las notas cambiara y se abriera camino la versión ‘glamorosa’ del personaje, expurgada de aristas políticas ofensivas. Esta fue la mirada que se impuso inicialmente en casi toda la prensa italiana. Luego, esta imagen se fue completando con la puesta en valor de los aspectos económicos y políticos del viaje.

La secuencia de notas del *Corriere* continuó con la que anunció la llegada de la «embajadora de la paz» titulando: «Peron ha una bella moglie con grandi ambizioni politiche».¹⁴ Aquí el corresponsal en Buenos Aires, Pablo Cortes, intentó explicar su irrefrenable ascenso dentro del concierto político bonaerense por la triple combinación entre los factores de la belleza, el carácter y el trabajo denodado junto a los más necesitados. Esta nota constituyó un paso en dirección hacia otras laudatorias de su figura.

A pocos días del arribo de Eva y su comitiva, y preparando el terreno de su recepción, el *Corriere* tituló: «Con la fresca voce d’una fontana Roma saluterà la Dama argentina».¹⁵ El artículo, firmado por Gino Vicentini, dio cuenta de los costosos arreglos que se hicieron en la embajada argentina en Roma, y puso el foco en el derroche de recursos aplicados. Seguramente, estos gastos fueron impactantes a la vista de las restricciones que imponía por entonces la economía a los romanos. De hecho, la alusión a las fuentes en el titular, hacía referencia a que algunas de ellas se pusieron a funcionar y fueron iluminadas a pleno por primera vez luego de la guerra, con motivo de la visita de Evita.¹⁶

La clave de lectura que propuso el *Corriere* se puede resumir en un párrafo que presentaba a Evita como un cuerpo admirable y a la vez un enigma político:

La signora María Eva Duarte de Perón ha fama di essere bella né si ignorano le doti personali che l’hanno resa celebre in Argentina suscitando in torno a lei quell’ammirazione popolare di cui ha saputo giovarsi a vantaggio del proprio marito.¹⁷

13 Bajo la denominación de *Corriere*, comprendemos ambas ediciones, la tradicional del *Corriere della Sera*, y la vespertina del *Corriere d’Informazione*.

14 *Corriere d’Informazione*, 24-05-1947, 2.

15 *Corriere d’Informazione*, 13-06-1947, 2.

16 El periódico *Il Tempo* da cuenta, a su vez, sobre los preparativos en Roma por la llegada de la «signora Perón». Informa que se iluminarán las fuentes de Esedra y de Trevi y que el Comune pavimentará el tramo de vía Cavour que va de Termini a la Embajada en Piazza Esquilino (*Il Tempo*, 16-07-1947, 1).

17 *Corriere d’Informazione*, 13-06-1947, 2.

El estilo de esta nota fue el que siguió, de forma más o menos unánime, la prensa 'burguesa'. Este diario milanés -pero de alcance nacional- tituló su llegada a tres columnas: «Alta bionda sorridente Eva Peròn è giunta a Roma».¹⁸ *La Stampa*, desde Turín, también le otorgó la primera plana y colocó sobre su foto de cuerpo entero, este titular fue: «Folla festosa a Ciampino per l'arrivo della signora Peron».¹⁹

Los diarios romanos no le fueron en zaga a las descripciones de sus pares del norte. *Il Tempo* tituló así en su portada: «Eva Peròn è giunta in volo recando il saluto della Repubblica amica».²⁰ *Il Messaggero*, por su parte, le dedicó al arribo de Evita, además del titular en tapa, un largo reportaje al General Perón,²¹ lo que profundizó de este modo el sesgo político de la noticia.

Esta entrevista al presidente argentino había sido realizada días antes en Buenos Aires, por el corresponsal Carlo Cavalli. Las amables preguntas del periodista le permitieron a Perón desarrollar los tres puntos estratégicos de la política argentina hacia Italia, y en buena medida hacia toda Europa Occidental. En primer lugar, la promoción de una inmigración calificada para la naciente industria argentina.²² En segundo lugar, la búsqueda de inversiones italianas en áreas clave de la infraestructura, la industria y la naciente petroquímica argentina.²³ Por último, el broche político de estas dos cuestiones fue su visión del ordenamiento mundial de posguerra, donde Argentina aspiró a jugar un papel destacado. Perón fue muy claro en este reportaje al responder sobre un asunto sensible a los intereses italianos de entonces, el Tratado de Paz:

18 *Corriere della Sera*, 27-06-1947, 1.

19 *La Stampa*, 27-06-1947, 1.

20 *Il Tempo*, 27-06-1947, 1.

21 *Il Messaggero*, 27-06-1947, 1.

22 El acuerdo sobre inmigración italiana fue uno de los temas salientes de las relaciones entre Argentina e Italia en la posguerra. Fue firmado, luego de arduas tratativas, el 21 de febrero de 1947. En el período 1947-55 ingresaron al país 360 000 inmigrantes, lo que dejó un saldo neto de 290 000 como residentes permanentes. El gobierno de la Democracia Cristiana lo promovió ampliamente y, por su parte, la izquierda -encabezada por la central obrera CGIL dirigida por el PC- lo criticó e hizo un seguimiento permanente de las condiciones de trabajo de los emigrantes (Albónico 1992). Para una perspectiva crítica del proceso inmigratorio véase Capuzzi 2006.

23 El viaje de Eva Perón fue también una oportunidad de negocios. Con ella viajó Alberto Dodero quien venía negociando con los armadores italianos el transporte de los emigrantes hacia Argentina (Mey, Berger, Galedano, s.d.). Los vínculos económicos entre ambos países tomaban un particular dinamismo dado el interés del gobierno de Perón por atraer capitales y técnicos italianos. Un ejemplo notable de esta política es el inicio de las actividades de la empresa Techint durante ese mismo año de 1947, fundada por el industrial italiano Agostino Rocca, recientemente emigrado (Favero 2002).

Tutti sanno che al momento opportuno, il mio Governo e intervenuto perché la pace con l'Italia fosse fondata sulla giustizia e sull'equità.²⁴

Este asunto tuvo su reflejo también en la prensa argentina que se hizo eco de las tratativas del gobierno de Perón para que se lograra la entrada sin condiciones de Italia en las Naciones Unidas.²⁵

Había en danza un cuarto punto que Perón tal vez no consideró apropiado tratar en el reportaje, ya que los medios italianos hablaban de ese tema casi a diario: la cuestión de los créditos argentinos para la compra de trigo, cuyos embarques eran esperados con ansiedad, tal como quedó expresado en los diarios de entonces. Mientras el *Corriere* había titulado pocos meses antes: «La crisi del pane entra nel periodo acuto»,²⁶ *L'Unità* destacaba en su portada la «Ripresa delle nostre relazioni commerciali. Importazioni dall'Argentina per 400.000 tonnellate di viveri».²⁷

En aquel panorama social y político, la intersección entre los intereses materiales binacionales en curso y el viaje de Evita no fue un hecho aleatorio. Si bien la base de todos los acuerdos de negocios entre Argentina e Italia, incluyendo los de granos e inmigración, ya estaban vigentes y todo ello pudo haber ocurrido sin Eva Perón, su presencia en Europa no fue en absoluto intrascendente, ella habló y sobre todo escuchó a gobernantes, empresarios y sindicalistas, enfocada en aquellos temas que eran estratégicos para el Estado Argentino y sus eventuales socios transoceánicos.

Eva Perón ya comenzaba a perfilarse como la pieza política más importante del gobierno de Perón. Al concluir –luego de dudas y vacilaciones– en la conveniencia del viaje de su esposa (Rein 2003, 49-54), el presidente argentino buscó que el paso de Evita por Europa sirviera para reafirmar la estrategia del gobierno en materia exterior, que entonces podía resumirse en lograr la reinserción política y económica del país en el concierto internacional de posguerra.

Los obstáculos para hacerlo eran evidentes, ni los Estados Unidos, ni la Unión Soviética tenían simpatía por el gobierno justicialista, que, para ellos, significaba la continuidad sin matices con el presidido por el General Farrell, que se había incorporado al bando ven-

²⁴ *Il Messaggero*, 27-06-1947, 1.

²⁵ El diario pro gubernamental argentino *Democracia* dedicó varias notas al asunto, el 10 de febrero de ese año tituló a seis columnas: «Protesta Italia por la Paz impuesta. Pedirán la revisión de los tratados a firmar en París», *Democracia*, 10-02-1947, 2. Por otra parte, y pese a las gestiones del grupo latinoamericano conducido por Argentina, y a su propio esfuerzo, Italia fue admitida en las Naciones Unidas recién en 1955.

²⁶ *Corriere d'Informazione*, 08/09-03-1947, 1

²⁷ *L'Unità*, 20-03-1947, 1.

cedor recién en los meses finales de la guerra.²⁸ Perón hizo todo lo posible por revertir aquella imagen e intentó mejorar las relaciones con las potencias vencedoras (Lanús 1984; Rapoport 1995). Junto a esta estrategia, la visita de su esposa a Italia abrió la posibilidad de llevar adelante una diplomacia independiente hacia los países europeos, a lo cual se opuso con fuerza Estados Unidos. La apuesta de Perón por una ‘Tercera Posición’, equidistante de los Estados Unidos y de la Unión Soviética –propuesta que fue lanzada radiofónicamente al mundo durante la estancia de Evita en Italia–,²⁹ siguió separando a la diplomacia argentina de los intereses norteamericanos en materia de política exterior.

Con todas estas cuestiones en danza, la visita de la primera dama a Pio XII quedó, para la prensa italiana, acotada al día en que esta se produjo, el viernes 27 de junio por la mañana. Los diarios de la época nos han permitido colocar la visita de Evita al Vaticano en la exacta dimensión que esta tuvo en el conjunto de su gira. Al contrario de alguna bibliografía (Camarasa 1998; Zanatta 2011) que ha tendido a hacer del evento el eje central de su visita a Italia, la prensa italiana contemporánea no hizo largos comentarios ni especulaciones sobre el mismo.

En el marco de todas estas cuestiones políticas, la llegada de Evita fue un suceso destacado en aquel caluroso verano italiano. Así lo atestiguó la prensa desde el mismo día de su llegada. Al pie de la escalerilla del avión, la aguardó Francesca Romani, esposa del primer ministro De Gasperi, junto a varios ministros, entre los cuales se destacaba el conde Carlo Sforza, ministro de Asuntos Exteriores, que fue el funcionario que más cercano estuvo a la primera dama argentina a lo largo de toda su estadía [fig. 1].

Era esperable entonces que, junto a la versión ‘glamorosa’ de la gira, con que la prensa recibió a Evita, se abriera paso otra visión. La prensa comenzó a considerarla como un personaje político y a evaluar su visita como un ‘viaje de Estado’.

Fue *La Stampa* el primer periódico que a tres días de su llegada ensayó una explicación política del fenómeno Evita, en un artículo firmado por su director, Filippo Burzio. El texto se tituló «La bella ambasciatrice».³⁰ En él Burzio buscó sintetizar el sentido que para los italianos podía tener su personalidad. Para comenzar, el periodista no se privó, como era norma, de alabar su belleza con un dejo satírico:

28 El General Edelmiro J. Farrell fue presidente de facto de Argentina entre febrero de 1944 y junio de 1946. Argentina rompió relaciones con Alemania y Japón el 26 de enero de 1944 y les declaró la guerra a ambas naciones el 27 de marzo de 1945.

29 El mensaje fue propalado desde Buenos Aires por radio, el 6 de julio de 1947, en una ambiciosa transmisión que contó con más de 1000 repetidoras alrededor del planeta (incluida por ejemplo, la BBC de Londres).

30 *La Stampa*, 29-07-1947, 1.



Figura 1 Sin título. Sin datos de autor. 1947. Roma (*Corriere della Sera*, 27-06-1947, 1)

Il generale Perón, presidente della Repubblica Argentina, oltretchè un marito fortunato, è evidentemente un diplomatico di alta scuola; quale colpo maestro mandare a rappresentarlo, al di qua dell'Atlantico, questa sua mirabile donna, tutta smagliante di gentilezza latina, mentre l'America del Nord ci ha abituati al saltellante Byrnes e al naso camuso di Marshall, l'Inghilterra al pancione falstaffiano di Bevin, la Russia al profilo rincagnato e un po' mongolo di Molotoff!

Y, luego de hacer mención al paso de Eva por Portugal (que aún no había ocurrido), España y el Vaticano, insinuando que estas visitas podían suponer un perfil de catolicismo de derechas en los objetivos del viaje, desarrolló su visión de la posición argentina en el concierto internacional, en un tono más pragmático:

L'Argentina è un paese di grande avvenire, ed è un paese legittimamente ambizioso. Meno estesa e meno popolata dell'immenso

Brasile, essa ha saputo conquistare, e detiene con grande energia, la funzione di paese leader di tutta l'America Latina; oggi poi sembra addirittura mirare anche più in là. Il Brasile, nonché le repubbliche finitime, si sono dimostrate accessibili all'influsso statunitense, il Cile è ora aperto all'influenza sovietica; l'Argentina invece, durante tutta la seconda guerra mondiale, con Farrell non meno che con Perón, si è ostinatamente rifiutata di aderire al gran blocco anti-Asse: né è stato facile capire se fosse più per simpatie nazifasciste che per avversione all'egemonia anglosassone.

Burzio concluyó el artículo puntualizando el interés que la presencia de Evita tenía para los italianos:

Ora, prima ancora che la signora arrivasse in Italia, il presidente Perón ha voluto ricordare al nostro popolo che l'Argentina (quasi unica al mondo) apre ancora ai nostri emigranti le sue braccia soccorrevoli e fraterne di un tempo; mentre il suo governo ha preso l'iniziativa per la revisione a nostro favore dell'ingiusto Trattato.

Ese mismo día, el periódico romano *Il Messaggero*, publicó en su primera plana una nota a tres columnas titulada «Le giornate romane della presidentessa»,³¹ ilustrada por una foto de cuerpo entero de Eva Perón flanqueada por De Gasperi, su esposa y el conde Sforza. Allí detalló las múltiples actividades que el día anterior, sábado 28 de junio, habían ocupado a la primera dama argentina. Por la mañana homenajeó al Soldado Desconocido, más tarde almorzó en Villa Madama, luego dio un discurso en la Liga de Mujeres Votantes, de allí partió a visitar la Obra Nacional de Maternidad e Infancia. Cuando caía el sol, fue homenajeada en el Campidoglio y de allí partió junto a De Gasperi y señora a la función de *Aída* que, en su honor, se realizó en las Termas de Caracalla [fig. 2].

Si a esta maratón de eventos sumamos las visitas a las Fosas Ardeatinas, que realizó ese mismo día y la del viernes 27 a las ruinas de Montecasio, además de las visitas a los 'barrios necesitados', todas ellas por fuera del protocolo (Lagomarsino de Guardo 1996, 146-7), podemos apreciar la multidimensionalidad del viaje de Eva Perón, incluso por fuera del protocolo oficial.

Dos cuestiones destacó *Il Messaggero* de la actividad que Eva Perón llevó a cabo aquel sábado romano. La primera fue la impresionante recepción en la *sala degli Orazi* del Campidoglio.³² Rodeando a la homenajeada estuvo todo el gobierno italiano, desde De Gasperi

31 *Il Messaggero*, 29-06-1947, 1.

32 El locutor del noticiario *La Settimana Incom* se ocupó de destacar que aquella fue la primera vez en la historia Capitolina que el Comune de Roma recibió en esa Sala a una mu-



Figura 2 Sin título. Sin datos de autor. 1947. Roma (Cipolla, Macek, Martínez 2008, 221)

hasta los representantes de la Asamblea Constituyente, las autoridades del Comune de Roma y la totalidad del cuerpo diplomático. Allí recibió una copia de la Loba de bronce para luego partir, en el coche del presidente del Consejo, a la última inmersión de latinidad que le aguardó ese día: *Aída*, en las Termas de Caracalla.

Si esta ofrenda de la Loba Capitolina constituyó una gran demostración de ‘pompa y circunstancia’, hubo otras dos escenas que fueron, para Evita, probablemente más significativas en términos políticos y sociales. La primera actividad se desarrolló en el mediodía romano y transcurrió en el Palazzo Ruspoli, sede de la Asociación Nacional de Mujeres Votantes, donde su Secretaria General, Carlotta Garabelli Orlando³³ «ha salutato in Eva Peròn la pioniera del suffragio femminile nella Repubblica Argentina». Evita le agradeció dirigiéndose a las cerca de 500 mujeres allí reunidas:

Io sono [...] un donna del popolo; conosco i bisogni, i dolori, i meriti delle mie compagne. Sono esse che mi hanno dato un nome di battaglia, Evita, che io preferisco perché mi ricorda le lavoratrici del mio paese.³⁴

jer: <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000010632/2/la-visita-roma-eva-peron-moglie-del-presidente-argentino.html?startPage=0> (nr. 65).

³³ Carlotta era la hija del ex presidente del Consejo, Vittorio Emanuele Orlando, y había fundado la ANDE (Associazione Nazionale Donne Elettrici) en 1946.

³⁴ *Il Messaggero*, 29-06-1947, 1.

Desde el Palazzo Ruspoli, Evita se dirigió a la Obra Nacional de Maternidad e Infancia, en el Lungotevere Ripa. Allí recorrió las instalaciones y tomó contacto con las niñas y niños internados. Esta visita se conjugó con las que realizó a otros orfanatos en España y Francia. Aquel fue un punto nodal de su viaje, el punto de mira que ella buscó: ver con sus propios ojos la atención a la niñez castigada por la guerra. Estas visitas constituyeron el único recuerdo sustantivo del viaje que dejó plasmado en su autobiografía *La razón de mi vida* de 1951.³⁵

Tanto el *Corriere*, como *Il Messaggero* y *Il Tempo* irán desarrollando a lo largo de los días variaciones de este discurso de doble recuperación del personaje de Eva Perón y de Argentina, tanto por el impacto personal de la primera dama, como por la atracción que este país ejercía en el imaginario de los italianos. Una muestra de este interés la dio nuevamente Carlo Cavalli, en un reportaje que *Il Messaggero* publicó el día de su partida.³⁶ La nota destacó que 3500 romanos le escribieron cartas a Eva Perón durante su estancia en Roma, la mayoría pidiéndole emigrar a la Argentina.

Evita siguió adelante con su itinerario, por Milán en primer lugar y, luego de la estancia de descanso entre el 7 y el 14 de junio en Rapallo, nuevamente en Roma, donde fue recibida por el presidente De Nicola en el Palazzo Giustiniani.³⁷ Su segunda estancia en la capital de Italia dio lugar a nuevas muestras de hospitalidad por parte del gobierno y los sectores del comercio y la industria. Entre estos eventos se destacaron la cena de despedida que el Ente Nacional Italiano para el Turismo (ENIT) y el Círculo Argentino le organizaron en Villa Aldobrandini el 6 de julio,³⁸ y el brindis que la asociación de periodistas de Roma le ofreció al día siguiente en el elegante Hotel de Russie, de la vía del Babuino.³⁹ Pero, como adelantamos, no todo fueron festejos.

35 El capítulo XL del libro llevó por título «La Lección Europea». Allí, Eva relató: «mientras ellos (los europeos) me decían, por ejemplo ‘vea esta Catedral del siglo X’, yo pensaba en los hogares-escuela que iniciaré en cuanto llegue a Buenos Aires» (1951, 226).

36 *Il Messaggero*, 06-07-1947, 1.

37 El presidente De Nicola abandonó su descanso en Torre del Greco para recibir en Roma a Eva Perón, el 2 de julio. El *Corriere* tituló al día siguiente en su primera plana: «Eva Perón a Palazzo Giustiniani. ‘Es un encantador’, dice l’ospite dopo l’incontro cordiale con De Nicola» (*Corriere della Sera*, 03-07-1947, 1).

38 La crónica más detallada de esta recepción la realizó el periodista Alberto Ceretto en una nota del *Corriere* que tituló: «Eva Peron: sogno di una notte di mezza state» (*Corriere della Sera*, 07-07-1947, 1).

39 «La signora Peron ospite dei cronisti romani» (*Il Messaggero*, 07-07-1947, 2).

6 El viaje de Evita en la prensa de izquierda. Incidente y debate

No todo fueron fiestas y homenajes para Evita en su viaje italiano. El mismo día de su llegada a Roma, un incidente entre manifestantes de izquierda y la policía a las puertas de la Embajada Argentina fue motivo de notas en casi toda la prensa. Si bien los periódicos afines al gobierno de De Gasperi (el *Corriere* y la *Stampa*, principalmente) trataron de minimizar lo acontecido, el hecho no pasó inadvertido y hoy podemos reconstruir lo ocurrido a partir de los relatos que realizó la prensa de izquierda acerca del hecho y de los debates que su interpretación generó.

Sobre estos incidentes se abrieron en los periódicos dos versiones divergentes. Para los periódicos 'de información', la versión prácticamente unánime fue la de una presencia multitudinaria en la recepción de Eva Perón⁴⁰ que se dispersó luego del breve saludo de la primera dama desde un balcón bajo de la Embajada, en la Piazza del Esquilino. A partir de aquí y una vez desconcentrada la manifestación de apoyo, aquellos diarios hablaron de la presencia de unas decenas de militantes del Partido Comunista que se manifestaron con insultos hacia ella, el Generalísimo Franco y el fascismo en general. A ello se sucedió la llegada de la policía con un saldo de algunos contusos y una treintena de detenidos.

La versión que publicaron el *Avanti!* y *L'Unità*⁴¹ fue muy diferente. Los incidentes –según ambos diarios– se produjeron por la reacción indignada de algunos ciudadanos allí presentes frente a las manifestaciones de apoyo al fascismo, al Duce y a Franco. Por otra parte, ninguno de los dos partidos (Partido Socialista Italiano y Partido Comunista Italiano) asumió responsabilidad alguna en la organización de los hechos (a los que consideraron espontáneos) y, además, negaron cualquier tipo de intervención individual de sus militantes en el asunto.

Es al menos curioso que la prensa de izquierda italiana, que venía siguiendo críticamente el proceso político argentino, no se haya pronunciado con claridad y contundencia frente a quien representaba a un gobierno con el que tenía tan grandes diferencias.

En el período que incluyó el viaje de Eva Perón, *L'Unità* intervino críticamente frente al tratado de inmigración con Argentina.⁴² Por otra parte, si bien acogió con un tono entre benevolente y neutro los embar-

⁴⁰ La presencia multitudinaria se puede constatar a través de imágenes tomadas por la cámara de *La Settimana Incom*: <https://patrimonio.archiviolucre.com/lucre-web/detail/IL5000010632/2/la-visita-roma-eva-peron-moglie-del-presidente-argentino.html?startPage=0> (nr. 65).

⁴¹ «Monarchici e fascisti sotto le ali della Celere» (*Avanti!*, 27-07-1947, 2); *L'Unità* (27-07-1947, 2).

⁴² «Grido d'allarme della Confederazione del Lavoro. Il conte Jacini prepara in Argentina un regime schiavista per gli emigranti» (*L'Unità*, 31-12-1947, 2).

ques de trigo argentino y la campaña a favor de la revisión del Tratado de Paz, la escala previa que Eva Perón había realizado en España no hizo más que ratificar la certeza que los periódicos del PCI y del PSI tenían acerca del carácter filo fascista del gobierno argentino.

Todo hacía esperar, a partir de los incidentes del Esquilino, notas más críticas desde una perspectiva política, sobre Evita, su viaje y la actualidad argentina, pero sus contenidos fueron en otra dirección.

El *Avanti!* anunció escuetamente en su primera plana la llegada de Evita y la ilustró con una foto de ella junto a su esposo, ningún comentario acompañó a la imagen.⁴³ Al día siguiente, en la misma edición en que denunció en la segunda página los incidentes en el Esquilino, incluyó una nota breve en la primera plana que aseguraba que la señora Perón había arribado a Italia «per un breve soggiorno turistico».⁴⁴ El diario se ocupó de que ambos sucesos, la visita de Evita y los incidentes, no tuvieran una conexión directa. La caracterización del viaje como un ‘descanso turístico’ revelaría una doble estrategia por parte del diario socialista. En primer lugar, minimizar la presencia de la primera dama argentina, pero, a la vez, evitar cualquier confrontación con ella a través de notas de opinión que pudiesen considerarse ofensivas.⁴⁵ Al día siguiente de los incidentes, el diario socialista se ocupó de denunciar a quienes consideraba los verdaderos responsables y a la vez de dejar a Evita fuera del centro del conflicto:

In verità la sola provocazione è quella di giornali e di nostalgici del regime del manganello che alla visita della signora Peron, presidentessa dei ‘descamisados’, hanno tentato di dare un intollerabile carattere fascista. Tutto ciò rientra nel clima che il governo nero sta creando nel paese.[...] Vorremo ad ogni modo precisare che la signora Peron è fuori causa.⁴⁶

Sin duda, la emigración, el trigo y el Tratado eran temas muy sensibles, no solo para el gobierno encabezado por De Gasperi, sino para buena parte de la opinión pública italiana y la prensa de izquierda pareció tomar nota de esto.

Por su lado, *L’Unità* optó por enviar la noticia a la segunda página y desarrollarla con tono irónico y presentó el arribo de Evita como si fuese una escena hollywoodense: «La signora Eva Duarte Perón arriva

⁴³ *Avanti!*, 26-06-1947, 1.

⁴⁴ *Avanti!*, 27-06-1947, 1.

⁴⁵ La edición milanesa del *Avanti!* publicó una nota el 29-06-1947 titulada «Alla ‘presidentessa’ non si guarda in bocca», haciendo referencia a un llamado telefónico del conde Sforza, quien habría solicitado un tratamiento amable a la señora Perón, habida cuenta de las buenas relaciones entre Italia y Argentina. Por nuestra parte no hemos encontrado ninguna otra referencia al asunto en la prensa consultada.

⁴⁶ *Avanti!*, 28-06-1947, 1 (edición romana).

tra le Harley-Davidson».⁴⁷ La nota minimizó la presencia de público y la redujo a un puñado de funcionarios, maestras y monjas, acompañadas por unas cincuenta niñas del orfanato. Con esta tónica, el diario del PCI, siguió dando cuenta del viaje, enfocándose en los gastos fastuosos que la Embajada Argentina había realizado para recibir a Eva Perón y en las deudas impagas que habrían quedado a su partida.⁴⁸

Todo hubiese quedado allí, en la esperable disidencia entre la prensa proclive al gobierno de la Democracia Cristiana y la de la oposición de izquierda, si no hubiese aparecido una tercera interpretación de los hechos: la del periódico del Partido Socialista de los Trabajadores Italianos (PSLI, Partito Socialista dei Lavoratori Italiani), *L'Unità*.

El diario que por entonces codirigían Giuseppe Saragat y Umberto Calosso informó, como el resto de la prensa, la llegada de Evita, con un título que tomó palabra por palabra el encabezado del opúsculo oficial de recibimiento: «Visita in Italia di sua Eccellenza Donna María Eva Duarte de Perón». Si el encabezado supuso una cierta distancia irónica con el personaje, el subtítulo le dio a la noticia un giro inesperado: «Stupida manifestazione comunista».⁴⁹ En efecto, luego de una crónica del arribo que siguió en general a las del resto de la prensa, *L'Unità* desarrolló un mordaz comentario político sobre el asunto al hacer cargo a los comunistas de un acto al que calificó de «sciocca gazzarra» y de «fattaccio». El diario de Saragat puso en estos términos la cuestión de la responsabilidad política en los sucesos del Esquilino:

Che i comunista siano responsabili del fattaccio risulta dalla cronaca, e ciò aggrava la responsabilità perché i nostri comunisti sanno benissimo che nella delicata situazione dell'Italia, non è lecito reagire in piazza, alla fascista, nemmeno contro un Vishinsky insultatore del valore italiano o un Tito depredatore e terrorizzatore di intere popolazioni italiane.⁵⁰

Y refiriéndose en particular a Eva Perón, amonestó a los comunistas de esta manera:

Tanto più è idiota la manifestazione contro una donna, la quale nella sua visita all'Italia rappresenta ufficialmente non un partito, ma l'Argentina, cioè uno stato legato a noi da vincoli di frater-

⁴⁷ *L'Unità*, 27-07-1947, 2.

⁴⁸ «L'Ambasciata Argentina assediata dai creditori. I festeggiamenti in onori di Evita non sono stati ancora pagati» (*L'Unità*, 02-08-1947, 2).

⁴⁹ *L'Unità*, 27-07-1947, 2.

⁵⁰ Mientras la mención al Mariscal Tito hacía referencia al contencioso que Italia mantenía con Yugoslavia por la posesión de Trieste y las zonas aledañas, la de Vishinsky traía a la memoria las recientes afirmaciones ofensivas del representante soviético en la Conferencia de Paz, acerca de la falta de valentía de los soldados italianos durante la guerra.

nità e che in questo momento sta prendendo iniziative di politica estera a favore dell'Italia contro le vendette dei quattro grandi.

La conclusión del diario del PSLI fue lapidaria con la dirección que el PCI daba a su política internacional:

La distinzione tra politica estera e politica interna in ciò che riguarda la forma, è un canone applicato ogni giorno dalla grande Russia, la quale a dir vero esagerò fino al punto di essere la prima a mandare il suo ambasciatore da Mussolini dopo il fatto Matteotti; non si vede perché i nostri demagoghi vogliano che la nostra povera Italia faccia eccezione a questo canone di elementare educazione internazionale.

La respuesta no se hizo esperar y al día siguiente *L'Unità* publicó una carta abierta dirigida a Calosso, uno de los directores de *L'Umanità*. Allí, en lugar de profundizar políticamente en la cuestión, se limitó a señalarle que su información era incorrecta y aclaró que «nessuna iniziativa è stata presa dai P.C.I. a Roma in relazione alla presenza nella capitale dell'ospite argentina». ⁵¹ El diario del PCI insistió en que se trató de un choque entre ciudadanos y un pequeño grupo que daba vivas a Franco, situación que se agravó con la llegada de la 'Celere'. ⁵²

Más allá de esta polémica, que terminó aquí, la izquierda siguió con distancia el viaje de Eva y ella, por su parte, no modificó el estilo de sus apariciones públicas ya que siguió recorriendo Roma y otras ciudades en autos descapotables y en contacto directo con la gente [fig. 3].

7 Últimas imágenes. Evita y las ruinas

Evita siguió con su recorrido. Pero Italia, a su vez, continuó con el complejo y agitado curso de su política interna. Y esto sí hizo variar los planes de la viajera. A los pocos días, mientras Evita se encontraba en Milán, ocurrieron incidentes graves en un gran acto de la DC en Venecia en el que participaba De Gasperi. El evento debió ser suspendido y dejó un tendal de heridos y detenidos. Se exasperó la política italiana, la lucha a brazo partido entre DC y PC se encontraba en pleno desarrollo y con choques violentos. La portada del *Corriere* que anuncia su estancia en la Lombardía [fig. 4] es elocuente al res-

⁵¹ *L'Unità*, 28-07-1947, 2.

⁵² Forma convencional para referirse a los «Reparti mobili della Polizia di Stato», fuerza de choque creada en 1946.



Figura 3 Sin datos de autor. Sin título. 1947. Roma (Cipolla, Macek, Martínez 2008, 218)



Figura 4 Sin título. Sin datos de autor. 1947. Milán (Corriere d'Informazione, 01-07-1947, 1)

pecto. Fue entonces que, a pedido del gobierno italiano (vía conde Sforza), Evita suspendió sus visitas a Venecia y a Florencia y se retiró a descansar una semana en Villa Poggio Fiorito, Rapallo.

Antes de este retiro a la Riviera Ligur, su paso por Milán fue no menos espectacular que el realizado por Roma. Estuvo acompañada siempre por Sforza y rodeada de todo el boato eclesiástico, diplomático y económico de la poderosa zona lombarda. La Fiera Campionaria XXV se abrió en exclusividad para ella. Los cronistas relataron que la cantidad de gente que concurrió a verla impidió que ella pudiera bajar del automóvil que la llevaba para hacer el recorrido. Ese mismo día había visitado también la sede de la VIII Triennale di Milano guiada por su director, el arquitecto Bottoni. Al día siguiente visitó el Duomo y mantuvo allí una entrevista privada con el cardenal

Shuster. Por la noche, la Scala ofreció una función en su honor, a la que siguió una cena en el foyer del mismo teatro.⁵³

Viajó al día siguiente al lago de Como, donde la esperaron los niños mutilados de guerra de Arosio, de la obra de Don Carlo Gnocchi.⁵⁴ Paseó en barco por el lago y los agasajos parecieron no tener fin.

Sin embargo, entre tanto esplendor ceremonial, Eva intentó, como ya lo había hecho en Roma, armar un itinerario diferente al del protocolo, y, según alguna bibliografía, le pidió a Sforza visitar los barrios populares de Milán, recibiendo una contundente respuesta: «no encontrará usted más que ruinas causadas por la guerra que nos impuso el fascismo» (Camarasa 1998, 153).

Curiosa persistencia de las ruinas en su biografía. Ella había nacido a la política con otras ruinas: las del terremoto de San Juan, que había destruido esa ciudad argentina ocasionando miles de víctimas, en 1944.⁵⁵

Evita en Montecasino, en las Fosas Ardeatinas, en los barrios pobres de Roma y Milán, con los niños huérfanos y los mutilados. Este es otro itinerario posible, poco visitado por los biógrafos, pero no menos real que el de la nobleza vaticana y los palacios romanos que la vieron pasar.

¿Cómo emergió Evita de aquellas ruinas materiales y humanas de la Italia del verano de 1947? Sus últimos gestos recogidos por la prensa fueron actos de solidaridad frente a diversos desastres ocurridos en territorio italiano durante su viaje por Europa. Envío fondos para las víctimas que produjo el estallido del buque Panigaglia en Porto Santo Stefano⁵⁶ y para las familias la de los niños ahogados en Albenga.⁵⁷ También hizo adquirir y envió por pedido de una madre romana un antibiótico para un niño enfermo, en un avión que alquiló al efecto.⁵⁸

Tal vez quiso mostrar su manera de entender y de encarar la acción social reparadora: directa, inmediata. Poniendo los recursos, y con ellos, si era posible, su cuerpo. Ese cuerpo que, dicen, cambió después del viaje. Se afinó y estilizó. Se hizo por completo un cuerpo de Estado, odiado por sus detractores, al punto de secuestrarlo después de muerta y desaparecerlo durante dieciséis años. Pero, sin duda, idolatrado por los humildes que la recordaron por siempre.

53 *Corriere della Sera*, 30-06-1947, 1.

54 *Corriere della Sera*, 30-06-1947, 1.

55 El terremoto que destruyó la ciudad argentina de San Juan se produjo el 15-01-1944. Fue durante la recolección de fondos para sus víctimas que Eva Duarte conoció a Juan Perón, por entonces Secretario de Trabajo y Previsión de la Argentina.

56 El 1° de julio de 1947, en el Puerto de Santo Stefano (Grosseto) explotó el buque Panigaglia, cargado de municiones. Las víctimas directas fueron 68. Sobre la donación de Eva Perón, véase *Corriere d'Informazione*, 17-07-1947, 1.

57 El 16 de julio de 1947, la motonave Annamaria naufragó en la costa de Albenga (Savona), causando la muerte de 43 niños. Sobre la donación de Eva Perón, véase *Corriere della Sera*, 31-07-1947, 2.

58 *Corriere della Sera*, 12-07-1947, 1.

Bibliografía

- Albónico, A. (1992). «Italia y Argentina 1943-1955: política, emigración e información periodística». *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 3(1), 41-57. <http://www3.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1271>.
- Borroni, O.; Vacca, R. (1970). *La vida de Eva Perón. Tomo I: Testimonios para su historia*. Buenos Aires: Galerna.
- Camarasa, J. (1998). *La Enviada. El viaje de Eva Perón a Europa*. Buenos Aires: Planeta.
- Capuzzi, L. (2006). *La frontiera immaginata. Profilo politico e sociale dell'immigrazione italiana in Argentina nel secondo dopoguerra*. Milano: FrancoAngeli.
- Cipolla, D.; Macek, L.; Martínez, R. (2008). *La embajadora de la paz: la gira internacional de Eva Perón*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón.
- D'Arino Aringoli, G. (2016). *Evita en Europa. Un viaje iniciático. La construcción del mito*. Barcelona: Caligrama.
- Duarte, E. (1972). *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Ediciones Centro de Estudios Eva Perón.
- Favero, B. (2002). «Los empresarios italianos en la Argentina: el caso de Agostino Rocca». *Altreitalie*, 24, s.p. https://www.altreitalie.it/Pubblicazioni/Rivista/Numeri_Arretrati/N_24/Saggi/Los_Empresarios_Italianos_En_La_Argentina_El_Caso_De_Agostino_Rocca.kl.
- Galasso, N. (1999). *Yo fui el confesor de Eva Perón (Padre Hernán Benítez)*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Jitrik, N. (1969). *Los viajeros*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Lagomarsino de Guardo, L. (1996). *Y ahora... hablo yo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lanús, J. (1984). *De Chapultepec al Beagle. Política Exterior Argentina 1945-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- Llambí, B. (1997). *Medio siglo de política y diplomacia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martínez, T.E. (1996). *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- Mey, C.; Berger, G.; Galedano, M.A. (s.d.). «Don Alberto y el matrimonio Perón. Un sonado viaje a Europa». <https://www.histarmar.com.ar/BuquesMercantesArgAnt/CiaArgdeNavDodero-06-1947.htm>.
- Morreale, E. (2015). «Le Italie del cinema: centralità di Roma, immaginari locali e decentramenti produttivi». *L'Italia e le sue regioni*. Roma: Enciclopedia italiana Treccani. http://www.treccani.it/enciclopedia/le-italie-del-cinema-centralita-di-roma-immaginari-locali-e-decentramenti-produttivi_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/.
- Murialdi, P. (2014). *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazette a Internet*. Bologna: il Mulino.
- Navarro, M. (2018). *Evita*. Buenos Aires: Edhasa.
- Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Perón, E. (1985). *Discursos completos. 1946-1948*, tomo I. Buenos Aires: Megafón.
- Rein, R. (2003). *Entre el abismo y la salvación. El pacto Franco-Perón*. Buenos Aires: Lumiere.
- Rapoport, M. (1995). «Argentina y la Segunda Guerra Mundial: mitos y realidades». *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 6(1), 5-21. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1202>.

- Saítta, S. (ed.) (2007). *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, J. (1981). *Evita Perón. Los mitos de una mujer*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Tranfaglia, N. (2005). *Ma esiste il quarto potere in Italia? Stampa e potere politico nella storia dell'Italia unita*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Viñas, D. (1971). *Literatura Argentina de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Zanatta, L. (2011). *Eva Perón*. Buenos Aires: Sudamericana.

El simulacro de la víctima «Máquina mitológica», violencia y poder en los testimonios de Alfredo Meza y Nancy Guzmán

Daniuska González González
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile

Claire Mercier
Universidad de Talca, Chile

Abstract This article analyses the testimonies *Así mataron a Danilo Anderson* by Alfredo Meza and *Ingrid Olderock. La mujer de los perros* by Nancy Guzmán, stressing facticity, that is the symbiosis between verifiable and imagined elements, which implies a renewal of the character of testimonial literature and enables a reading of these works beyond the format of journalistic investigation. This factitious receptacle allows to evince the common direction of both texts: in dissimilar contexts of politic violence, such as the military dictatorship of Augusto Pinochet in Chile and Hugo Chávez Frías regime in Venezuela, power sets in motion a “mythological machine of the victim”, with the aim of creating subjectivities related to their ideology and with the its purpose of making eternal a truth that ends up being a simulacrum of it.

Keywords Testimony. “Mythological machine of victim”. Violence. Power. Simulacra.

Índice 1 Los pactos facticios del testimonio. Introducción. – 2 El testimonio como «máquina subjetiva». Algunos apuntes teóricos. – 3 El poder: una fábrica de víctimas. El caso Danilo Anderson. – 4 La máquina ética frente a una mitología del mal: *Ingrid Olderock. La mujer de los perros*. – 5 Víctimas simuladas o una *performance* del poder. Conclusiones.



Peer review

Submitted 2020-08-29
Accepted 2020-10-19
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation González González, D.; Mercier, C. (2021). “El simulacro de la víctima. «Máquina mitológica», violencia y poder en los testimonios de Alfredo Meza y Nancy Guzmán”. *Rassegna iberistica*, 44(115), 123-142.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/007

«¿Es necesaria una realidad claramente visible –o legible– para que el testimonio tenga lugar?»

Cortezas, Didi-Huberman

1 Los pactos facticios del testimonio. Introducción

«Considerad si es un hombre | Quien trabaja en el fango | Quien no conoce la paz | Quien lucha por la mitad de un panecillo | Quien muere por un sí o por un no». Estos versos sirven como pórtico para *Si esto es un hombre* (2002, 4), escritos por el propio Primo Levi, prisionero en Auschwitz por diez meses y sobre quien han pesado múltiples teorías interdisciplinarias con el fin de explicar una condición que, para Daniele Giglioli, definiría «una época en la que todas las identidades se hallan en crisis» (2017, 11): la de víctima, centro de reflexión, precisamente, del presente artículo.

Al seguir, entre otros, los emplazamientos teóricos de este autor italiano, se pretenderá un acercamiento a *Así mataron a Danilo Anderson* (2011) de Alfredo Meza e *Ingrid Olderock. La mujer de los perros* (2014) de Nancy Guzmán Jasmen, dos textos testimoniales¹ que se han leído como investigaciones periodísticas, formato que las ha confinado a la dicotomía simple de investigación-ficción y no, como en los casos que se ocupan, al predominio de un dispositivo testimonial dentro del cual se cruzan la *inventio narrativa*, propia de la literatura, el dominio de la voz de un periodista devenido narrador y otras instancias discursivas como la judicial y la historiográfica.

A lo anterior se agregaría que ambas obras convergen en una dirección común: en contextos disímiles de violencia política, hasta opuestos se podría precisar, como la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile (1973-90) y el periodo de gobierno de Hugo Chávez Frías en Venezuela (1999-2012), el poder construye y pone en movi-

Este artículo se inscribe en el Fondecyt Regular 2019 núm. 1190233: «Los nudos de la memoria. El testimonio chileno y venezolano contemporáneo». Investigadora responsable: Daniuska González González; Coinvestigadoras: Claire Mercier y Fernanda Moraga García.

1 Sobre el Estado del Arte, con respecto al libro de Meza, se señala que, pese a la revisión exhaustiva hasta mediados del presente año, no se encontraron artículos sobre el libro, solo sinopsis que acompañaron su venta en sitios como Amazon e Iberlibro, y algunas menciones breves en entrevistas a su autor. Por otra parte, son escasos los estudios académicos sobre la figura de Olderock. La entrevista de Nancy Guzmán dada a la radio Cooperativa (2020) es una buena manera de adentrarse en la obra: https://www.youtube.com/watch?v=vrJ1Kf_4Inc. También, la compañía de teatro El Padre dio a conocer la historia de la agente de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) en 2018, justamente en base al libro de Guzmán. Por su parte, en su artículo «Perfilando la maldad desde el periodismo narrativo: la inquietante cohabitación entre lo brutal y lo humano» (2018), Dolors Palau Sampio considera la presencia de Olderock en el texto colectivo *Los malos* (2015) en base a las nociones de perfil y montaje.

miento una «máquina mitológica de la víctima» (Giglioli 2017, 41), con el objetivo de crear subjetividades afines a su ideología y a sus propósitos de eternizar una verdad que termina siendo un simulacro de esta (Badiou 2004).

Apegados a la facticidad, noción que vincula elementos verificables e imaginados, los autores Meza y Guzmán² complejizan dos historias de vida a partir del formato testimonial, las cuales son atravesadas por documentos, archivos, datos periodísticos, actas judiciales y breves testimonios, entre otros recursos, y también por una alta dosis de ‘trabajo narrativo’, como efectuaría un escritor de novela, tal como hace recordar Alberto Chillón, para quien esto apuntaría hacia una «forma de escritura y de discurso que persigue la representación fehaciente de lo en efecto ocurrido» (2017, 104).

En este contenedor facticio en que se convierte el testimonio, se pone en evidencia la «máquina mitológica de la víctima», exponiendo a «sujetos históricos precisos, individuables, que responden con nombre y apellidos, clase y condición, ideología y comportamientos» (Giglioli 2017, 110-11), que entrarían a arrojarse por los deseos del poder, en un caso reivindicado como héroe (Anderson), en el otro protegido y vigilado hasta su muerte (Olderock). Figuras que lo resguardan mientras circulan como parte de su imaginario político, siempre reescribiendo nuevos modos de reproducirse para perpetuar su dominio. En este sentido, esta «máquina mitológica» se mueve en dos direcciones: para el poder del Estado que elabora esta tipología y para una victimaria que se presenta en el rol contrario.

«¿Dónde termina la mentira y comienza la verdad en este caso? ¿Quién asesinó a Danilo Anderson? ¿Es un crimen de Estado o un ajuste de cuentas entre delincuentes de cuello blanco?» (2011, 123), se pregunta el autor Meza. De entrada el título del libro da una señal hacia la trama que se desarrollará: *Así mataron a Danilo Anderson*. Una afirmación que expone un compromiso por parte del periodista, quien deberá buscar la verdad –si esto fuera rigurosamente posible en la historia contemporánea, sobre todo la venezolana, inmersa en una espiral de violencia, entre contradicciones, conjuras y falacias que la instalan en la noción de desastre de Badiou– sobre el asesinato del fiscal Anderson (Caracas, 1966-2004).

2 En un primer momento, se consideró *El Fanta: Historia de una traición* (Guzmán Jasmen 2016) para el presente artículo. Sin embargo, en la obra de Guzmán, la subjetividad de «El Fanta» no se construye con tantos matices como la de Olderock. En cuanto a su presentación como víctima, el texto se propone más bien como meta, mediante el pivote textual que él representa, la descripción del brutal desmantelamiento del Partido Comunista a manos de la DINA y luego de la CNI (Central Nacional de Informaciones). Esto hubiera cambiado el propósito del artículo, a saber, el análisis del testimonio como un mecanismo de desenmascaramiento de las suturas ideológicas en torno a la figura de la víctima.

Mientras, *Ingrid Olderock. La mujer de los perros* (2014) se sumerge en el testimonio de Ingrid Felicitas Olderock Benhard. De origen alemana, criada en la ideología nazi, fue Mayor de Carabineros y será la mujer que alcanzará el grado más alto en la DINA durante la dictadura chilena. Trabajó en diferentes centros de torturas, tuvo protagonismo en la Operación Cóndor y se relacionó con el personal de Colonia Dignidad. El subtítulo de la obra se refiere a su peculiar método de interrogatorio: el adiestramiento de perros con el fin de torturar. En el año 1981 sufrió un atentado por agentes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), pero sobrevivió casi indemne. Aunque planificaba huir del territorio chileno hacia Europa, murió en el año 2001.

2 El testimonio como «máquina subjetiva». Algunos apuntes teóricos

El presente artículo coincide con la idea de Ana María Amar (1990) –que más adelante complementará el concepto de ‘facticidad’ trabajado por Chillón, ya mencionado– acerca de la tensión que se produce al interior del testimonio entre lo considerado «ficcional» y lo «real», que provoca un «espacio intersticial de choque y destrucción de los límites entre distintos géneros» (448), la literatura y el periodismo en los libros de Meza y Guzmán.

El testimonio se convierte en un abrevadero discursivo donde converge este entrelazamiento que se forja con elementos tomados de la realidad y que, por tanto, aceptan su verificación y su ubicación espacio-temporal en un contexto puntual (dictadura militar de Pinochet y periodo posgolpe en el gobierno cívico-militar de Chávez Frías) y aquellos que, con el objetivo por parte de los autores de recrear y ampliar los primeros, se apegan a estrategias características de la invectiva literaria, por ejemplo, una ilación que sucede y se transforma, propia de la narrativa. Esto permite levantar un piso teórico frente a los dos títulos, *¿Quién mató a Danilo Anderson?* e *Ingrid Olderock*, considerados como investigaciones periodísticas, no obstante partir del testimonio. Con Amar, surge la posibilidad de aproximarse a ellos como textos testimoniales cruzados por una tarea de escritura, sin perder por esto el valor documental.

Pero, además, para la autora, lo anterior conllevaría la aparición de un sujeto sobre el cual recae «la clave de la transformación narrativa» (Amar 1990, 450), permitiendo un enfoque distinto hacia su armazón como subjetividad hecha no solo con sus palabras, sino también con «fragmentos, [otros] personajes, [...] momentos claves» (450), operación imposible con el testimonio que se apega a su formato más convencional, de una voz que cuenta y otra que escucha.

La apertura que propicia la ficcionalización enriquece la textura del discurso testimonial, que por sí solo no evidenciaría esta mezcla de tesis ficcionales, sobre todo con respecto a los sujetos de interés como Anderson y Olderoock, alejados de «una perspectiva [...] niveladora y uniforme» (450) en su construcción como subjetividades.

Como se había adelantado, en sintonía con Amar, Chillón desarrolla el concepto de facción con el objetivo de entender cómo múltiples discursos interdisciplinarios, entre estos el testimonio, lo ocupan para beneficiar sus formatos, muchas veces constreñidos a estructuras maniqueas. La facticidad introduce «la caracterización compleja y problemática de los personajes, la descripción [...] de los escenarios y la conducción del relato a través de un punto de vista de narrador» (2017, 97), lo cual se aprecia en el corpus seleccionado. De esta manera, el testimonio se arma con varios elementos, todos complementándose, y a la vez problematizándose en favor del texto y su riqueza: el contenido se potencia con una diversidad de temas, pormenores y acontecimientos que no hubieran estado a la mano del periodista, ahora también devenido narrador, de tratarse simplemente del formato testimonial convencional.

Para Chillón, la facticidad no genera tensión con respecto a la veracidad de los hechos, en este caso mediante el testimonio. Se subraya esta idea, pues, como él plantea, «la ‘doxa’ cientifista y positivista, predominante en Occidente, [...] tiende a confundir la verdad con la simple verificabilidad, es decir, la comprensión del sentido con la obtención de datos rudos» (2017, 98). La entrada del registro facticio –se insiste: «debe ser verificable: tiene que representar sucesos y cosas partiendo de lo que en ellos es posible observar y comprobar» (99)– enriquece esa *verificabilidad* que refiere Chillón y la complementa con recursos que, de otra manera, no concurrirían sobre ella, como la trama argumental, sólida y bien desenvuelta en las historias de Anderson y Olderoock, sujetos respectivos de los testimonios de Meza y Guzmán.

Estos últimos, como ya se esbozó, ponen en evidencia una «máquina mitológica de la víctima», según la expresión de Giglioli en *Crítica de la víctima* (2017).³ El académico italiano, en este provocador ensayo, sostiene que se asiste hoy a un cambio de paradigma: «La víctima es el héroe de nuestro tiempo» (11). Es decir que el valor de un individuo ya no se mide en relación con lo que realizó, sino que con respecto a lo que padeció. Es más, la victimización garantiza la inocencia si se considera el carácter indiscutible de la identidad de la víctima: su supuesta superioridad moral que se basa, al contrario del

3 Primera edición en italiano en 2014 por Nottetempo, Roma (traducción de Bernardo Moreno Carrillo). Además, se agradece a Eduardo Álvarez-Miranda por la traducción del apartado número 6 del capítulo «La festa e la macchina mitologica» de *Materiali mitologici* (1979) de Furio Jesi, obra sobre la cual se basa Giglioli para su ensayo.

modelo del hombre ilustrado kantiano, en su minoría de edad y su pasividad, así como su impotencia. Esta identidad irrefutable se genera, según Giglioli, gracias a la «máquina mitológica» que permite la producción de la categoría de víctima:

Solo en la forma hueca de la víctima encontramos hoy una imagen verosímil, aunque invertida, de la plenitud a la que aspiramos, una «máquina mitológica» que, a partir del centro vacío de una falta, carencia o ausencia, genera incesantemente un repertorio de figuras capaz de satisfacer una necesidad que tiene su origen precisamente en ese vacío. Lo indeseado se torna deseable. (2017, 12)

Al buscar una estabilidad identitaria, la mitología de la víctima se construye paradójicamente en base a un centro vacío caracterizado por una falla. La falta constitutiva de la víctima se vuelve fundadora de una identidad carente.

En relación con lo anterior, Alain Badiou en *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal* (2004) establece que una de las formas del mal consiste en posicionar al hombre como una víctima. En efecto –y el filósofo francés se refiere de hecho a la figura del testigo– el hombre justamente debe ser otra cosa que un «ser-para-la-muerte» y alcanzar una condición simbólica de inmortal. Badiou se plantea el problema de la ética en relación con la caracterización del mal y lo define como una infidelidad con respecto a esta inmortalidad según tres procesos de verdad. Primero, el «acontecimiento» que hace advenir la fidelidad. Segundo, la «fidelidad» que es la perseverancia de la identidad. Tercero, la «verdad» que produce de a poco el suplemento de la fidelidad. De allí distingue tres formas del mal. En primer lugar, el «simulacro» que altera la verdad de una situación bajo «nombres tomados en préstamo a los procesos reales de verdad» (2004, 107). La segunda es la «traición»: la ruptura en la fidelidad con respecto a las exigencias del interés, es decir, una negación y una renegación de la inmortalidad. La tercera y última forma es el «desastre»: el mal que se hace pasar por una verdad y quiere forzar la nominación de lo innumerable.⁴ La tipología de Badiou permitirá analizar el posicionamiento ético de Anderson y Olderock como víctimas, coincidiendo con las tres formas del mal enunciadas por el filósofo francés: una mitología del mal.

Ahora bien, los testimonios analizados complejizan estadios de violencia política, uno referido a la dictadura militar chilena y otro al gobierno cívico-militar de Chávez Frías en Venezuela; de ahí que el

⁴ Teniendo en cuenta que, para Badiou, la verdad es el acontecimiento siempre por venir y que, al ser enunciada, ya figura el signo de su acabamiento por convertirse en la representación de una verdad.

texto «La violencia: Destrucción y constitución del sujeto» de Michel Wieviorka (2001) arroje algunas luces acerca de las subjetividades que se crean en estos marcos de referencia. Se trataría, pues, de la conformación de *sujetos interpelados y cuestionados* por el elemento violento mediante una interacción física directa –el fiscal venezolano asesinado y la agente de Carabineros Olderoock, implicada en actos de tortura y violación sistemática de derechos humanos–, de una simbólica –por los actantes políticos de la trama del testimonio de Meza, que pretenden asentar una verdad, o quizá, desde ahora, convendría hablar de *simulacro de verdad* (Badiou), toda vez que una máquina elabora víctimas desde el gobierno–; o de una conversión creativa que apuntaría a *hacer productiva* la violencia, precisamente la operación que realizan estos periodistas-narradores con sus manuscritos testimoniales, donde ellos se insertan y los intervienen con la facticidad, medio de adentrarse en el espacio de violencia y desde allí desentrañarlo y reescribirlo.

3 El poder: una fábrica de víctimas. El caso Danilo Anderson

Pese a la contundencia del título del libro, su autor solo podrá juntar trozos, la mayoría testimoniales, para armar una aproximación facticia, al final fracturada y con agujeros por los que escapan confesiones, conjeturas y algunas certezas mínimas, y donde el poder del Estado ha puesto en funcionamiento una «máquina mitológica de la víctima» valiéndose del dispositivo testimonial, la labor narrativa con «sus posibilidades [...] descriptivas, expositivas, argumentativas o conversacionales» (Chillón 2017, 95) de la historia del asesinato y hasta la intromisión del periodista. *Así **creo** que mataron a Danilo Anderson* (negritas añadidas) hubiera sido un título con más apego a la desembocadura del texto.

Con énfasis se subraya que esta máquina productora de víctimas tiene en el testimonio una arcilla fructífera que la nutre. Las voces testimoniantes en torno al sujeto configuran una victimología que se ajusta a los requerimientos del poder. Se testimonia pero hasta tanto no se incomode el pacto con la instancia que ha echado a girar la máquina, pues esta requiere docilidad y sometimiento a su deseo. Todo está dado para que estos testimonios se acoplen a su engranaje y que perfectamente contribuyan a asentar la «crisis sacrificial» (Giglioli 2017, 43) constitutiva de este mecanismo: «la individuación de un chivo expiatorio, víctima inocente de un primitivo homicidio fundacional» (44).

Meza reconoce el punto de partida desde un testimonio, el de «Luis Carlos Marcano, [...] escolta [de Anderson], [testimonio que] le ofreció a la comisión multidisciplinaria que investigó el crimen» (2011, 125) y, más adelante, sobre el momento de la explosión que le costó la vida al fiscal, expone: «Vecinos y comerciantes de la zona

aportaron sus *testimonios*» (125) y «el *testimonio* de los expertos» (126; cursivas añadidas). Es decir, arranca con un testimonio extenso y va recogiendo otros, la mayoría breves –como cuando se refiere al aporte de pruebas: «los *testimonios* son casi parecidos» (24; cursivas añadidas)–, para ensamblarlos con «actas de entrevista [...] sesiones del juicio a los autores materiales, [...] entrevistas con [ellos], con los fiscales [...]». Utilicé tres fuentes documentales para escribir sobre Geovanny Vásquez de Armas, el testigo clave presentado por la fiscalía» (125-6). Esto aderezado con un trabajo de reconstrucción apegado al elemento facticio y derivando, ineludiblemente, hacia una textualidad que, para Giglioli, propicia el punto de vista de/sobre la víctima,⁵ vaciadero que contiene el elemento «humano [...] que puede ser golpeado y se define en cuanto tal» (2017, 41) y que, además, «garantiza una historia, [...] apetecible para una cultura convencida de que el *storytelling* lo es todo» (100).

A partir de lo anterior, esta «máquina mitológica de la víctima» se pone en movimiento, no en vano el primer capítulo del libro se titula «La construcción de un héroe» y comienza con una frase de una conversación telefónica entre el entonces presidente cubano Fidel Castro y el venezolano: «Hugo, este es el mártir que necesita la revolución bolivariana» (Meza 2011, 30). Como recoge el periodista valiéndose de testimonios, entrevistas y documentos de prensa, ya comenzaba a gestarse tempranamente, apenas al día siguiente del crimen, la matriz acerca de las prácticas corruptas del fiscal Anderson, sobre todo después de asignársele el expediente de los implicados en el golpe de estado de 2002, y había que detenerla. No puede soslayarse que el libro se inscribe en un contexto de violencia política, con bloques de la sociedad enfrentados desde antes de esta fecha, que hizo que esta pugna se acrecentara más y que combinara, recurriendo a Wierviorka, una violencia «fruto de las crisis de un sistema [...] [como] fruto de un cálculo de acción instrumental [...] [como] una opción racional, estratégica de un actor individual» (2001, 339).

Así, ¿cómo puede levantarse la tipología víctima? En primer lugar, habría que observarla desde el poder del Estado que la ha marcado con esta condición. Paradójicamente frente al consenso más o menos generalizado acerca de esta como secuela del aplastamiento o nulidad del primero, que la doblega y muchas veces no la reconoce, ahora la víctima no está frente al poder, sino que deviene un emplazamiento dúctil y provechoso para este y todavía más: se ha encargado de elaborarla.

5 En base al texto de Giglioli, se subraya que la condición de víctima se construye casi siempre desde la instancia del yo, que la ubicaría en una posición intimista y privada, no como en el caso del presente artículo, pues el poder del Estado (específicamente del gobierno) se encargó de elaborarla y manejarla a su provecho.

El periodista-narrador teje una trama con voces testimoniantes y con su propia reserva ficcional, lo que Amar había definido como texto donde se acoplan el «valor documental» y «un trabajo de escritura» (1990, 449), sobre un funcionario público de alto rango asesinado en lo que a todas luces se presume como un crimen político, un sujeto «enterrado con la pompa propia de un jefe de Estado» (Meza 2011, 30), en un momento cuando «Los máximos representantes de los poderes públicos acapararon el dolor» (30) y «Chávez y el fiscal general Isaías Rodríguez, quien dijo que había llorado a Danilo más que durante el funeral de su madre [...], fueron los deudos más conspicuos» (30).

El poder ha sabido descolocarse de su rol de victimario que produce un mártir al que la sociedad instrumentaliza a partir de sus imaginarios más afines, sino que la víctima existe en tanto constructo originado gracias a su deseo. La máquina, experta en el caso venezolano en serializar víctimas como Anderson,⁶ consigue su objetivo político: acusar a ciertos incómodos personajes de la oposición y sacarlos del juego a través de la prisión o el exilio y, además, devenir identidad útil para el contrato simbólico que produjo la revolución bolivariana, en el poder desde 1999.

Para echar a andar su producción simbólica de víctimas, esta máquina requiere de engranajes que se acoplen con sincronía y que, para Giglioli, se resumen en cuatro nociones: *inalienabilidad* (que tiene que ver con la identidad), *inocencia*, *historia personal* y *verdad*. El poder, que jamás constituye una instancia abstracta sino una donde se encarnan subjetivaciones, por ejemplo a través del acto de gobernar concretado en el individuo que lo administra –no olvidar en esto a Jacques Rancière (2006) y la encarnación de la política y el poder–, se hace eco de estos elementos y los conjuga hasta armar un dispositivo que cuenta con un ingrediente más: el testimonio, formato discursivo para contenerlos. En mayor o menor medida, tanto la voz de los testimoniantes como la del periodista-narrador forjan esta víctima y contribuyen a la potencia de la máquina estatal, a imprimirle fuerza.

Pero abordar lo anterior requiere ir por partes. Primero, el elemento relacionado con la identidad. El poder ha construido una figura cuyo estatuto radica en el hecho de ser víctima, parafraseando a Wierviorka, ese sujeto que ha sufrido una agresión física y simbólica (2001, 340). Como expone Giglioli, esta condición «tiene un origen, [...] se funda en un acontecimiento, es demostrable. [...] ¿Qué soy? Una víctima, algo que no puede negarse y que nadie podría quitarme nunca» (2017, 91). Ningún otro testimonio –que, por cierto, echa mano con soltura a la facticidad a la hora de enhebrar una cronología de las horas

6 Junto con el de Anderson, sobresalen otros dos casos emblemáticos, ambos de 2014: el de Eliézer Otaiza, quien ocupó cargos de máxima responsabilidad durante el gobierno de Chávez y de Nicolás Maduro, y el segundo el del diputado Robert Serra.

previas y posteriores al asesinato- lo refuerza con más ahínco que el del Fiscal General de la República en ese momento, Isaías Rodríguez. Este personaje, inmerso en la burocracia del mal banal, constituyó un pilar a la hora de elaborar la victimología de Anderson. Para él no se trató solo de un asesinato físico y simbólico, «[los opositores] trataron de matar a Danilo otra vez, de matarlo moralmente, para tratar de conseguir en la opinión pública la visión de un Danilo distinto» (2011, 97), sino que el joven fiscal, metafóricamente, cargaba sobre sus hombros los mejores ideales del gobierno revolucionario: «La muerte de Danilo ha significado realmente en la historia del país un hecho que ha permitido que el país reflexione sobre lo que es el debate político» (190). Por último, sirvió como ofrenda propiciatoria para contener un magnicidio: «en el fondo después de todo lo que hemos investigado aquí lo que había era una conspiración para matar a Chávez» (198).

En todo momento se apunta hacia cuadrar el perfil de víctima, «prometiéndole una identidad» que se le puede seguir sus orígenes, «es cierta» (Giglioli 2017, 91), y de esto dan cuenta los testimonios de los familiares y amigos cercanos; y que se usa recurrentemente con fines políticos. El sujeto no sería *tan* víctima si la máquina no contara con este respaldo afectivo de los deudos.

No obstante, la *inalienabilidad* debe acompañarse de la *inocencia*, que ya adelantan las citas del párrafo anterior. El testimonio de Rodríguez lo recalca a la perfección cuando expone al fiscal como incorruptible: «No creo que era capaz de corromperse, no creo que Danilo Anderson era lo que ellos han tratado de pintar» (2011, 197), esto como contención ante la acusación de que recibía sobornos de algunos implicados en el golpe de Estado que investigaba. En una vuelta de tuerca a Badiou, habría una traición del principio de verdad (2004, 114), que se plegaría a un simulacro de esta, pues para el Fiscal General no habría dudas sobre la inocencia del asesinado.

Todas las estrategias para armar la inocencia de la víctima que Giglioli coloca en su texto se amontonan sobre el sujeto Anderson. La maquinaria trabaja *expulsando, negando, rechazando* cualquier mácula que pretenda enlazar la cláusula de víctima, representante «[d]el espíritu y el alma de los pueblos» (Rodríguez en Meza 2011, 191). A estas dos características, *inalienabilidad* e *inocencia*, se une lo que, a juicio personal, resulta eje aglutinador para este artículo: el desarrollo de una historia, la emergencia de un relato donde la facticidad toma peso y sutura las voces testimoniantes como hilos narrativos que guían al lector a través de una trama compleja y rebosante de incertidumbre.

Para Giglioli, en la cultura occidental,

no hay compartimento de la sociedad que prescindiera de la necesidad de ser imaginado, organizado y vivido como una historia que asigne con claridad roles y valores, y prescriba los objetivos y los deseos de quien debe recitarla. (2017, 101)

Esta cita permite una recapitulación partiendo del siguiente convenio: el testimonio del escolta Marcano inaugura un espectro coral con las voces testimoniantes de los familiares y de los implicados en el entorno del fiscal, al tiempo que Meza articula un relato centrado en el encuentro de Marcano con la amante en los minutos previos y posteriores a la muerte de Anderson, y todo, en conjunto, hace que se despliegue una historia de la cual el poder del Estado se aprovecha para crear la subjetividad víctima.

El fuego para impulsar la «máquina mitológica de la víctima» está en el relato, que Chillón visualizó como «labor de *inventio* narrativa» (2017, 97) y que, en el texto analizado, cose por igual los aportes de los testimonios señalados anteriormente como el del propio fiscal asesinado. Efectivamente, aquí se produce la entrada de la voz de Anderson, enriqueciendo el argumento y dejando pistas sobre su actuación –¿acaso con una intención de choque por parte de Meza para rebatir su victimización?–, en un contraste entre un individuo comprometido con la justicia, «salido de abajo», y otro encandilado con las prebendas de su cargo: «[mi] sitio preferido era el Centro Sambil. ‘Yo me visto, ceno y me divierto allí. Ese lugar me fascina. Y es lógico: me visto en Tommy, mis trajes son de Fabiano’» (2011, 39), para más adelante acotar: «Yo vengo de La Vega, pasé necesidades y hambre» (39).

Al hilvanar la lógica de Giglioli con la del autor del libro, se puede aproximar a un relato en el cual operan registros que conducen a un desenlace que, pese a quedar abierto a interrogantes, da cuenta general del caso, de sus vericuetos y frondosidades –la «ADDENDA» lo refleja con profusión– y que, como periodista-narrador, Meza se ha encargado de expandir a través de los recursos facticios, por ejemplo, cuando enriquece hechos de la vida cotidiana de Anderson con otros que él imagina:

El último día de su vida comienza como todos los otros: se levanta temprano al lado de su compañera Elianixa Farías, y a las 7:45 de la mañana está listo para irse hacia su oficina, ubicada en el quinto piso del edificio de la Fiscalía General de la República [...] El fiscal lleva una vida agitada y debe sumar las presiones de su cargo con los peligros de un atentado. Debe ser por eso que está nervioso y agotado [...] La camioneta atraviesa el tórax del valle de Caracas y se detiene frente a la entrada del estacionamiento del Centro Sambil. Apenas han pasado algunos minutos después del mediodía. Tienen suerte. A esa hora tanto en las vías expresas como en las calles pequeñas de Caracas los carros marchan a paso lento uno detrás de otro, como una fila de hormigas detrás de un pedazo de torta olvidado en el suelo. (2011, 11-13)

Esta cita forma parte de la extensa reconstrucción de las horas finales de vida del fiscal, preámbulo de quince páginas donde se combinan

detalles tomados de testimonios, documentos, entrevistas y archivos, que, como plantea Amar, «no pueden ser modificados por exigencias del relato» (1990, 447), y otros imaginados por el autor, como el estado anímico del sujeto, en una ejecución facticia semejante a la realizada por Guzmán con Olderock, también en el inicio de su libro.

Esto lleva a la última noción que, para Giglioli, mueve la «máquina mitológica de la víctima»: la verdad, tanto sobre la víctima como la de los individuos que la rechazan, terreno minado en el texto que se ocupa, sobre todo por respuntarse desde la violencia hacedora de subjetividades (Wieviorka) y por pretenderse como una potencia total, que conduce, según Badiou, al *desastre* (2004, 104).

Al respecto, se enfatizan dos aspectos significativos. El primero pudiera parecer osado, sin embargo, se puede constatar fácilmente: a la «máquina mitológica de la víctima» movida desde el poder del Estado se contrapone otra desde sectores de la oposición, una «máquina mitológica del culpable», si pudiera denominarse de esta manera, que lucha por armar una figura pre-condenada frente a la primera, la de la víctima propiciatoria de un sacrificio moral: «o era un revolucionario comprometido, el hombre valiente que necesita todo proyecto político con ambición de eternidad [...] o un bellaco que sólo estaba aprovechando las mudanzas de piel de la clase política venezolana» (2011, 31), desliza Meza. Cada máquina promueve una verdad antagónica, por eso el cierre del texto más conjetural que firme, más abierto y menos limitado, y que intercambiará el concepto de verdad por otro que desliza Amar en su artículo sobre ficción y testimonio: «una tranquilizante verosimilitud» (1990, 448), que, a fin de cuentas, se erige en simulacro, en una verdad que no es (Badiou).

Nadie dudaría de una víctima, por ejemplo, de los judíos en la Shoah, que el autor italiano disecciona en su texto, excepto si esta no se construye por sí misma, sino que el poder la fragua a su interés. «[L]a víctima garantiza la verdad. La víctima está en lo verdadero por definición» (Giglioli 2017, 104), pero, ¿cómo explicarla con Anderson sino a riesgo de aceptar el atisbo de conveniente mediación? El punto de equilibrio que Meza encuentra en su texto parece aliviar esta tensión: como ya se había analizado, arranca del testimonio de Marcano, ensanchado con otros breves de familiares, amigos, opositores a la gestión del fiscal e implicados en su asesinato; como periodista-narrador, introduce los elementos facticios, y con todo esto levanta una historia que no condena ni exalta, que no impone un único desenlace sobre lo que, a todas luces, resume un espectro de complejidades y entresijos. Quedará de parte del lector sopesar las pistas recolectadas e imaginadas y convertirse en una suerte de detective que podrá llegar a una «tranquilizante verosimilitud» (Amar) sobre los acontecimientos.

Pero existe un segundo momento para esta verdad que exhibe un «nexo inquietante [con el] poder» (Giglioli 2017, 105). La «máqui-

na mitológica de la víctima» resulta capaz de fabricar testigos para conseguir una versión favorable y para esto se vale del testimonio. A través de diferentes momentos de aparición, el texto de Meza recoge la voz testimoniante de Geovanny Vásquez de Armas, sujeto que la Fiscalía acogió como testigo presencial de los planes de asesinato de Anderson. Este testimonio y la invención del testigo se insertan en la dinámica engañosa que produce la «maquinaria mitológica de la víctima», mecanismo que busca imponer «justificación, etiología y hasta [una] teodicea del poder» (115), como acota Giglioli, y cuyo énfasis en gravar una verdad lo entrapa en la impostura, en lo que Badiou visualizó como simulacro, precisamente el simulacro de verdad.

4 La máquina ética frente a una mitología del mal: *Ingrid Olderock. La mujer de los perros*

En el testimonio de Olderock que Guzmán inserta, el motor de la máquina mitológica es el atentado que, según la agente, ha sido cometido por la DINA -en realidad por el MIR-, en relación con la información confidencial que posee gracias al puesto clave que ocupó en la organización -pero afirmando al mismo tiempo que solamente fue una funcionaria-. Olderock juega perversamente con la memoria utilizando la bala recibida en su cabeza como una excusa en torno a su confesión de la verdad: «¿Clínica Santa Lucía? ¡Eh! Sí. Era la clínica Santa Lucía. Ahí había un archivo. Pero la verdad es que no me acuerdo... Después del atentado quedé con una bala en la cabeza y se me olvidaron muchas cosas» (2014, 65). La estrategia textual de Guzmán reside en contraponer al testimonio falaz de Olderock otras fuentes, en este caso, el informe de la psiquiatra Katia Reszczynski en el cual se evidencia que Olderock recurre al argumento de la amnesia con el fin de evitar las preguntas incómodas en torno a su pasado, más específicamente los crímenes de lesa humanidad que cometió. Luego, Guzmán sigue desmitificando la memoria extraviada de Olderock con la inclusión de otro testimonio: la madre de una de sus víctimas. El desenmascaramiento final de la mentira se realiza con la nómina de las enfermeras que trabajaron en la Clínica Santa Lucía (66). También, la memoria de Olderock falsamente falla en torno a sus recuerdos de la «Venda Sexy». Desafía a Guzmán proponiéndole que se le aplique la hipnosis con el fin de comprobar su inocencia. Y de nuevo, se incluye la voz de la psiquiatra con respecto a la inutilidad de esta práctica y el testimonio de una víctima, Alejandra Holzapfel, quien recuerda nítidamente que la única agente mujer presente en este centro de tortura era Olderock (2014, 68-9).

En efecto, la verdad no tiene nada de heroico. Así describe Olderock su miedo por la DINA: «Es que usted no sabe nada. No se

puede renunciar a un aparato así, no es fácil. Yo me daba cuenta de las tonteras que se estaban haciendo y sabía las atrocidades que se hacían» (2014, 59). Mediante sus mentiras, lo que busca es desresponsabilizarse con respecto a su papel de agente del Estado autoritario. Llega incluso a calificarse como «analista» (85), o sea, una mera funcionaria sin responsabilidad ninguna: «Yo no trabajé en esto. Yo era experta en inteligencia, trabajaba en eso. Nosotros buscamos la información y la transmitimos, lo que se hace con eso no es de nuestra competencia» (92). De hecho, muchas veces usa eufemismos con el fin de decir a medias palabras los crímenes cometidos por la DINA. Por ejemplo, los agentes son unos «locos» que cometen muchas «tonterías». ⁷ Otra estrategia opera cuando se coloca en la posición de una víctima con respecto a la perversión moral de sus alumnas ⁸ y la consiguiente decepción y casi traición que siente: «Las chiquillas que yo seleccioné terminaron convirtiéndose en mujeres muy malas» (59). Olderock se victimiza con respecto a su doble papel en la DINA: torturadora y profesora. De hecho, el testimonio termina con su muerte y el triunfo provisorio de la impunidad: tiene lugar una «velatón» (148) durante la cual muchos de sus conocidos se refieren a la excelente persona que fue «la mujer de los perros».

En suma, la máquina mitológica de la víctima producida por Olderock mediante su testimonio responde a dos movimientos. En primer lugar, una victimización que, según Giglioli, garantiza la inocencia del sujeto. Así, ella se posiciona como una víctima según tres dimensiones: el miedo que siente por la DINA, la decepción que le produjeron sus «pupilas» y su papel de simple operadora. Lo anterior se hace posible, en segundo lugar, gracias a la creación de un centro vacío: la memoria extraviada de Olderock. Esta falta constitutiva le permite, en efecto, construirse una identidad carente como soporte de su victimización. Lo anterior da lugar a la siguiente máquina mitológica de esta mujer, con el centro constituido por dos mitos vacíos: la memoria extraviada y el mal banal, como se empezó a explicitar y se analizará a continuación. Este centro se encuentra dentro de las paredes de la victimización: el miedo con respecto a la DINA, la decepción en relación con sus alumnas y su desresponsabilización como funcionaria. Mediante su testimonio, intenta conformar su propia mitología de la víctima. Sin embargo, la intromisión de la voz de la periodista permite tensionar esta mentira.

El íncipit del texto entra el elemento de la facticidad:

⁷ Véase el retrato del torturador de nombre Lawrence que Olderock realiza en el sub-capítulo «El cuaderno» (Guzmán Jasmen 2014, 34-5).

⁸ Manuel Contreras le encargó especialmente la creación de la Escuela Femenina de Carabineros, así como la formación pedagógica de sus pupilas.

La mañana del día miércoles 15 de julio de 1981, una fina llovizna invernal caía suavemente sobre Santiago. Eran cerca de las 07h30 de la mañana y en la casa de Coventry N°349, ubicada en el agradable barrio de Ñuñoa, al oriente de la ciudad, su única moradora, Ingrid Felicitas Olderock Bernhard, se disponía a cumplir su rutina: salir de su casa, caminar tres cuadras hasta la esquina de la concurrida Avenida Irarrázaval y coger un bus que la transportaba hasta donde se encontraba su lugar de trabajo, la Dirección de Carabineros de Chile, uno de los grises edificios que rodean al Palacio Presidencial de La Moneda. Mientras tomaba a sorbos largos su cargado café y fumaba el primer cigarrillo de la mañana, se dijo que hacía días que dormía mal, a pesar de sus rezos y plegarias. Algo la angustiaba. ¿Su pasado? ¿El presente? No lo tenía muy claro, pero el temor se había apoderado de ella y ni siquiera las dos cajetillas de Viceroy lograban calmar la ansiedad que la consumía en la soledad de la noche. (Guzmán Jasmen 2014, 15)

Se entregan aquí los elementos que necesita el lector con el fin de entender la situación: fecha, lugar, nombre de la protagonista y oficio. No obstante, se puede también apreciar una dramatización casi cinematográfica. Esta puesta en escena tiene esencialmente que ver con la instalación de un ambiente –la lluvia invernal que cae lentamente–, metáfora del estado introspectivo en el cual se encuentra el personaje. En este momento, como una narradora, la periodista ingresa en la mente de Olderock –con el uso de la primera persona– y describe la angustia que la está atormentando.

Esta mezcla entre periodismo y narración opera según cuatro modalidades textuales: la narración ficticia –el incipit, por ejemplo–, la entrevista con Olderock, que, en algún momento, adquiere el formato testimonial, la palabra testimoniante de terceros –esencialmente los miembros del MIR, las pupilas y las víctimas– y la inclusión de documentos. A modo de ilustración, en el sub-capítulo titulado «Una oficial destacada» (Guzmán Jasmen 2014, 22-5), la re-transcripción del comunicado de prensa del atentado que sufrió Olderock contrasta, un párrafo después, con una descripción narrativa del estado ansioso de la agente de la DINA. Lo último es un recurso recurrente en las obras de Guzmán, es decir, la mezcla periodístico-narrativa, la cual permite, después de dibujar la subjetividad mediante una prosa narrativa, instalar el protagonista como alegoría de la dictadura chilena y luego, dar el paso a la descripción, esta vez periodística, del contexto histórico –de hecho, en este momento desaparece la palabra del testigo– gracias a la voz de la periodista que viene por lo general a restablecer la verdad frente a las mentiras del entrevistado.

También, la inclusión de testimonios de terceros permite denunciar el falso olvido que simula Olderock y así restablecer la verdad

en torno a su responsabilidad en los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura chilena. El testimonio de Alejandra Holzapfel, víctima de Olderock en la «Venda Sexy», es uno de los más notables por su excepcional violencia: en esta época era estudiante de una carrera de medicina veterinaria y su cruel encuentro con el perro Volodia –referencia perversa al escritor y miembro del Partido Comunista Volodia Teitelboim– iba a marcar para siempre su vida de mujer y profesional (Guzmán Jasmen 2014, 86-7). Se debe además prestar atención a la inclusión de anexos. Primero, las fotografías de la «Venda Sexy» (79-82) y, al final de la obra, la lista de los detenidos desaparecidos de este lugar, la lista de las detenidas que salieron con vida y, sobre todo, las fotos de Olderock, así como de sus «alumnas». En este caso, junto con el testimonio, el periodismo se vuelve documental y tiende a revelar la tangibilidad del horror.

De hecho, la entrevista y la obra terminan con la periodista que pone directamente a Olderock frente a sus contradicciones. Por su parte, la agente de la DINA prefiere guardar silencio con el fin de protegerse. De este modo, se convierte en un símbolo de la impunidad en la cual todavía se pueden refugiar algunos torturadores. Por su parte, el oficio de la periodista-narradora tiene como fin no permitir jamás el silencio en torno a la barbarie. El testimonio, siguiendo la terminología de Badiou, se inscribe contra el mal, restableciendo la fidelidad con respecto a la verdad y permitiendo que ocurra el acontecimiento: la develación de las suturas ideológicas de la dictadura chilena. El dispositivo estético se convierte en uno ético.

Como lo sostiene Wieviorka, la violencia no solamente incluye un proceso de de-subjetivización, sino también de subjetivización, en el sentido de –al contrario de la idea de la violencia como pérdida de sentido– la constitución calculada de una determinada identidad. La que se construye en la obra de Guzmán es un prototipo de la ideología totalitaria del régimen dictatorial chileno. Olderock se caracteriza físicamente por su androgeneidad. En cuanto a su carácter, se destaca por una disciplina intransigente y un afán de excelencia. Lo anterior hace de ella un perfecto soldado de la DINA: «Sus actitudes militaristas, racistas, clasicistas y anticomunistas tenían raíz en la educación familiar, profundamente represiva y de fanática admiración por el nazismo (2014, 23).

De este modo, Olderock es el producto y encarna la violencia de la ideología totalitaria chilena. Lo anterior según tres modalidades. La primera tiene que ver con una pedagogía del terror en relación con su oficio de «profesora» en la versión femenina de la escuela de Carabineros y en un proyecto más amplio de adoctrinamiento autoritario: la formación de agentes del Estado en el contexto de la Guerra Fría y de la lucha de los Estados Unidos contra el marxismo. La segunda es el sadismo con el cual Olderock torturó. Así testimonio Alejandra, la estudiante veterinaria: «A mí me tenían total-

mente desnuda y ella [Olderock] decía, ‘ya va a venir Volodia’ [...] De repente sentí una cosa terrible, algo peludo, sudoroso, que olfateaba, que estaba excitado. Es horroroso, es algo que jamás se puede olvidar» (2014, 86-7). La tercera es el mal banal⁹ que personifica Olderock. En un primer momento, hay que mencionar el puente que opera Olderock, por sus orígenes y su formación, entre dos formas de violencias políticas: el nazismo y la dictadura chilena. Luego, retomando la descripción que hace Olderock de su rol en la DINA como mera analista, «la mujer de los perros» describe en realidad la operación del mal banal que consiste en borrar la conciencia ética y el juicio moral del individuo con respecto a la normalización de la crueldad y el vacío de pensamiento que realiza un determinado sistema totalitario. El detenido Elías Padilla describe el funcionamiento de la «Venda Sexy» a la manera de una oficina administrativa, sumergida, sin embargo, en el horror:

La imagen que tengo es la de un lugar que operaba como una oficina pública. Comenzaban a llegar a las ocho y media los equipos de torturadores y se iban a las seis [...] Por la noche los guardias que quedaban sacaban a compañeras detenidas las subían al segundo piso, yo supongo que para violarlas. (2014, 74)

En este sentido, se puede decir que la figura de Olderock reúne las tres características del mal enunciadas por Badiou. Primero está presente el simulacro, cuando «la mujer de los perros» se presenta como una víctima. Segundo, la traición, en el momento en el cual elige huir al extranjero a cambio de la información confidencial con respecto a lo que fue en realidad su fidelidad: la DINA. Tercero, el desastre coincide justamente con el mal banal cuando intenta des-responsabilizarse del horror dictatorial en base a una máquina mitológica del mal: el relato confesional falaz de un centro vacío e inencontrable. El testimonio y el posicionamiento de Guzmán juegan aquí el rol de un dispositivo ético que asume la tarea de desmitificar la mitología del mal con el fin de realizar una operación de fidelidad con respecto a la verdad: la develación del núcleo perverso de la violencia.

⁹ Véase el tradicional *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963) de Hannah Arendt y *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX* (1993) de Nöbert Bilbeny.

5 Víctimas simuladas o una *performance* del poder. Conclusiones

Como resumen del acápite sobre *Así mataron a Danilo Anderson*, el periodista-narrador Meza utiliza el género testimonial para evidenciar la «máquina mitológica de la víctima» elaborada desde el poder del Estado. Esta operación está atravesada por la facticidad que aporta la *inventio narrativa*, como bien delinearon teóricamente Amar y Chillón, estrategia que posibilita la expansión del testimonio más allá de la recurrencia tradicional a fuentes hemerográficas, actas judiciales y entrevistas periodísticas, entre otros formatos que siempre lo han enriquecido.

A partir de esta máquina estudiada por Giglioli, con el testimonio se llega a un tipo de información que permite lo facticio y su inserción como un componente válido más, pensando, por ejemplo, en el mencionado último día de vida del fiscal Anderson, que el autor trae de vuelta a partir del testimonio forjado tanto con notas de prensa, recuerdos y fuentes de archivo como con una trama desplegada por su imaginación mas no por esto apartada de la verosimilitud. Por añadidura, este libro también deviene una manera de desentrañar un periodo político violento, deriva del golpe de Estado fallido de 2002, que dejó más interrogantes que certezas, más fracturas que acuerdos, más negación que potenciación de subjetividades (Wiewiorka 2001), y que instaló, paradójicamente, la política como no resolución de conflictos.

En *Ingrid Olderock. La mujer de los perros*, Guzmán pone en escena una «máquina mitológica de la víctima», la cual produce una subjetividad que tensiona la forma testimonial. Olderock, en base a una memoria extraviada, se presenta como una víctima de la DINA, lo que tensiona y traiciona el principio de verdad en términos de Badiou. Esta dialéctica facticia se instala mediante cuatro modalidades textuales: la elaboración narrativa de la historia de Olderock. Luego, la entrevista con «la mujer de los perros» y la inclusión de testimonios de terceros, así como de documentos destinados a contrarrestar su falsa amnesia y victimización que se expresa a través de un miedo ante la DINA, una decepción con respecto a sus «pupilas» y la reivindicación de su papel de mera funcionaria durante la dictadura. Lo anterior permite de hecho un recorrido por centros de tortura santiaguinos tristemente famosos, como la «Venda Sexy», y la consideración de Olderock como la alegoría de una violencia política que se revela bajo tres formas: la pedagogía del terror en relación con la Ingrid «profesora», el sadismo que practicó como torturadora y el mal banal en su calidad de agente de la DINA.

En este sentido, la violencia también construye sus víctimas y el testimonio de estas no necesariamente se opone al horror, sino que también lo puede alimentar. No obstante, Guzmán logra justamente,

gracias a la forma testimonial, dismantelar las suturas ideológicas de la dictadura, es decir, desenmascarar las falacias de Olderock y así, luchar contra las prácticas autoritarias del terror y de la impunidad. De este modo, la obra se opone al testimonio salvífico de las víctimas con el fin de poner en escena subjetividades intermedias más aptas en dar cuenta de los claroscuros de la violencia política.

En definitiva, en ambos textos, pudiera hablarse de una *performance* movida por el poder a través de su «máquina mitológica de la víctima», eficiente en seriar subjetividades como si se trataran de productos fabriles, estratégica en generar simulacros que, volviendo a la definición de Badiou, aspira a que sean tomados como verdad.

Bibliografía

- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Amar, A.M. (1990). «La ficción del testimonio». *Revista Iberoamericana*, 151, 447-61. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.4724>.
- Badiou, A. (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder.
- Bilbeny, N. (1993). *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Chillón, A. (2017). «El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios». *Cuadernos.Info*, 40, 91-105. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.40.1121>.
- Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Barcelona: Herder.
- Guzmán Jasmén, N. (2014). *Ingrid Olderock. La mujer de los perros*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Guzmán Jasmén, N. (2016). *El Fanta. Historia de una traición*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Levi, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- Meza, A. (2011). *Así mataron a Danilo Anderson*. Caracas: La hoja del norte.
- Palau Sampio, D. (2018). «Perfilando la maldad desde el periodismo narrativo: la inquietante cohabitación entre lo brutal y lo humano». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(2), 1489-506. <https://doi.org/10.5209/ESMP.62230>.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- Wieviorka, M. (2001). «La violencia: Destrucción y constitución del sujeto». *Espacio Abierto*, 10(3), 337-47. <https://www.redalyc.org/pdf/122/12210301.pdf>.

Aquele que quer Uma leitura de Manuel António Pina sob o olhar de Nietzsche

Sérgio Das Neves
Universidade de Lisboa, Portugal

Abstract The poet Manuel António Pina was a close reader of Nietzsche, incorporating some of his philosophical ideas in his own poetry. The objective of this article is to reflect on Pina's poetical opus *Aquele que quer morrer* (1978) through the presence of Friedrich Nietzsche's philosophical literature *The Gay Science* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882-87). Furthermore, this presence allows us to recognise the porous border shared by philosophy and poetry, where these two authors encounter one another. The article concludes that Nietzsche's philosophical discourse is contaminated by the poetic one and that Pina's poetic discourse allows itself to be contaminated by Nietzschean philosophy. Metaphor, allegory, irony and self-reflexivity are the most shared operative tools by these authors.

Keywords Portuguese poetry. Philosophy. Presocratic. Nietzsche. Manuel António Pina.

Resumo 1 O filósofo-poeta e o poeta-filósofo. – 2 Aquele que quer: coincidências nietzscheanas na obra poética de Pina.



Peer review

Submitted 2020-04-13
Accepted 2020-09-05
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Das Neves, S. (2021). "Aquele que quer. Uma leitura de Manuel António Pina sob o olhar de Nietzsche". *Rassegna iberistica*, 44(115), 143-154.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/008

1 O filósofo-poeta e o poeta-filósofo

Quer Friedrich Nietzsche quer Manuel António Pina evidenciam um estilo misto no seu discurso, em que a filosofia e a poesia se fundem. Se há autores que contribuem para um efeito de perda da consistência maciça das fronteiras, permitindo que essas duas forças se toquem através do muro que as separa, e não apenas sobre ele, Manuel António Pina e Nietzsche, indubitavelmente, produziram exaustivamente condições para pensar a relação entre esses dois discursos. Não se trata, no entanto, de eliminar as fronteiras, o que seria, segundo Manuel Gusmão «uma espécie de preguiça do pensamento ou uma resposta excessiva ao fantasma de Babel e à angústia da separação» (2003, 254). Antes, um processo que busca no outro lado a forma ou o conteúdo, a estrutura ou o mote.

Por entendermos que, aquando dos pré-socráticos, haveria uma relação inseparável entre poesia e filosofia, uma «situação ‘primitiva’» (Gusmão 2003, 245), Nietzsche retoma a dimensão poética do discurso filosófico destes e faz disso o seu *modus operandi*, seja pelo nímio uso de metáforas – prova da capacidade de perceber semelhanças (cf. Arist., *Poet.*, 1459a., 5-10) –, seja pela capacidade sintética, motivada pelo seu problema ocular, que não lhe permitiria escrever durante muito tempo sem interrupções, seja também pela forma elíptica da sua escrita, seja ainda pelo recurso à ironia.

A forte intenção de contrariar um sistema expositivo-argumentativo, usado desde Sócrates, que coloca a razão acima de tudo, submetendo a arte à sua força, conduz Nietzsche ao uso de ferramentas poéticas que mostrem, por um lado, a dimensão estética da filosofia, e, por outro, a sabedoria que a própria poesia contem. Assim, a filosofia liberta-se da hierarquia do logocentrismo, a verdade absoluta passa a aparência e afirma-se o presente em constante devir. O artista-filósofo chega aos conceitos a partir das imagens, pelo uso das metáforas. É essa a sua actividade (cf. Nietzsche 2007, 43). Destarte, a imaginação e intuição são privilegiadas, por permitirem captar rapidamente semelhanças, fazendo parte de um «processo original» (Nietzsche 2007, 59) de percepção do sensível. A primazia da função estética na denominação do poético (cf. Mukarovsky 2000, 96-104) e o trabalho constante de descoberta do fenómeno estético como verdadeira essência do mundo (cf. Nietzsche 1907, 8) legitimam a afirmação de que o discurso filosófico de Nietzsche é contaminado pelo discurso poético.

Quando lemos, «wir haben Alle verborgene Gärten und Pflanzungen in uns» (Nietzsche 1887, 37), que numa possível tradução seria «todos temos em nós plantações e jardins desconhecidos», estamos mais próximos da poesia que da filosofia, porquanto estamos perante uma metáfora axiomática (cf. Bachelard 2004, 19), que projecta uma imagem a um nível de abstracção, que se preocupa com a sua dimensão

estética. Ao passo que poderíamos pensar estar diante de uma afirmação de Zaratustra, escrita por Nietzsche, reflectindo sobre o eterno retorno das coisas, ao lermos:

Tudo o que passou
está a ser passado infinitamente
e o Futuro é a eternidade de isto
e tudo é sabido em si próprio. (Pina 2001, 73)

Encontramo-nos talvez mais próximos da filosofia do que da poesia. Com Manuel António Pina, a poesia abraça uma profundidade filosófica, exaltando um movimento reflexivo.

Uma outra forma de constatarmos a interpenetração dos dois discursos em ambos os autores é no uso da sua própria arte para criticar a mesma, muitas vezes recorrendo à ironia e à alegoria. Veja-se, por exemplo, o «emperro [da] littratura» (Pina 2001, 32), ou quando Nietzsche nos diz que antigamente, para filosofar, era preciso tapar os ouvidos com cera (cf. Nietzsche 1887, 317), ou, quando, acerca de Séneca, comenta que este escreve uma insuportável e sábia cantilena (cf. Nietzsche 1887, 12). Podemos perceber que «a filosofia se critica através da poesia ou coloca diante de si a poesia como o seu outro necessário» (Gusmão 2003, 244).

Como o contrário também acontece: a literatura, neste caso, a poesia, consegue criar imagens a partir de conceitos filosóficos, reflectindo sobre ela mesma. Movimento de auto-superação instigado pelo próprio riso, como ensina Zaratustra (cf. Nietzsche 1999, 49). Se *A gaia ciência* reúne críticas, da moral à política, da arte à religião, *Aquele que quer morrer* é crítica que revela crise e reflexão sobre literatura, tempo e linguagem. É, em *A gaia ciência*, como conclui Rui Lage (2016, 21), «aquele que visa a própria destruição, o ‘homem póstumo’».

Como pertinentemente Gusmão (2003, 249) afirma «a literatura fala de si própria, mas só o pode fazer falando de outras coisas». Por isso, confessa o sujeito poético de «uma segunda e mais perigosa inocência» que:

escrevo aquilo que não posso,
transformo-me no que me proponho destruir.
Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade. (Pina 2001, 68)

Escrever o que não pode é escrever a destruição do saber escrever, só o podendo fazer escrevendo: fatalidade. Literatura a falar de Literatura, a não querer ser, ainda assim, sendo-o. Como reflecte o ensaísta Eduardo Lourenço (2010, 8), um paradoxo em luta «no seio da literatura e mesmo contra a literatura», que tem o seu equivalente em Nietzsche a lutar contra a metafísica, usando metafísica, lutando dentro dela. Lembrando Octavio Paz (cf. 1990, 17-37): romper

a tradição torna-se uma tradição, celebrando-se a tradição da ruptura, em vez da ruptura com a tradição. Engrenagem cíclica que expulsa a ideia de ruptura.

Consequimos encontrar no filósofo trágico um exemplo de filosofia literária, mais concretamente, poética. A «'poética', enquanto modo de pensar 'a poesia', nasce na filosofia» (Gusmão 2003, 238). Semelhantemente, *Aquele que quer morrer* tem como um dos berços o mundo da filosofia, causando uma «instabilização das fronteiras e [...] processos de hibridização» (2003, 242). A intimidade com que o filósofo usa o discurso poético e o poeta o discurso filosófico, aqui salientada, permite-nos indagar o que converge no pensamento e obra do segundo. Que conceitos figuram em *A gaia ciência*, e em outras obras de Nietzsche, que partilham afinidades com a poética de Manuel António Pina e como este os trabalha?

2 **Aquele que quer: coincidências nietzscheanas na obra poética de Pina**

Aquele que quer morrer é a segunda obra de Manuel António Pina, publicada em 1978. Como Rita Basílio nota (cf. 2013, 13), este título, juntamente com outros do seu início poético, como *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* ou *Nenhum Sítio*, representam uma extravagância, no panorama da poesia entre 1970 e 1990. Essa mesma extravagância poderá ser observada em alguns versos aqui citados adiante. Mas, a esse possível estranhamento, possível fruto da «demarcação [...] relativamente aos ideias bélicos de vanguarda» (Basílio 2013, 32), *Aquele que quer morrer* concilia-o com o entranhamento, ou melhor, com uma experiência radical que deixa marcas no leitor.

Ao lermos Manuel António Pina, neste caso, *Aquele que quer morrer*, podemos reconhecer parte da filosofia de Nietzsche porque uma das marcas do trabalho poético de Pina,¹ pelas revisitação, citação e reescrita, é a criação de algo novo enquanto revela «conhecimento e *poiesis* dos humanos» (Gusmão 2003, 252), atributo que Gusmão concede à Literatura. Recorrer a *A gaia ciência* não significa que o poeta não retenha e utilize pensamentos de outras obras do filósofo, como teremos oportunidade de mencionar. Como também o facto de investigarmos mais a fundo *Aquele que quer morrer* não indique a ausência de Nietzsche em outras obras poéticas de Pina. Embora, menos referidas, ocorrerão surgir.

1 O próprio poeta afirmou essa presença, em particular de *A gaia ciência*, em entrevista a Luís Miguel Queirós, disponível em <http://ilcml.com/manuel-antonio-pina-entrevistado-por-luis-miguel-queiros-2011-2/>.

Como diz Rita Basílio, na sua tese sobre a aprendizagem do literário em Pina:

As primeiras aprendizagens do literário em MAP são feitas com e pela citação, aprendendo com o que não lhe pertence (isto é, lendo) a reconhecer (configurar) o que é seu. (2013, 39)

Os poemas de Manuel António Pina dão, assim, conta da filosofia nietzscheana pela citação, quer de um ponto de vista geral, quanto ao teor e atitude discursiva da obra, quer de um ponto de vista particular, que cita conceitos e ideias expressas em certas passagens.

O título, *Aquele que quer morrer*, cita São Marcos – «aquele que quer conservar a vida perdê-la-á» (Mc 8,35), mas também há a referência a Nietzsche, pois um leitor, a par da produção filosófica deste, consegue identificar a expressão ‘aquele que’ como uma forma recorrente usada em *Assim falava Zaratustra* e, em algumas vezes, em *A gaia ciência*, como na § 290. «Um texto é sempre escrita que lê outros textos» (Gusmão 2003, 237) e Manuel António Pina assume de modo transparente as suas referências e citações, tanto que, nas notas ao *Aquele que quer morrer*, o poeta escreve a fronto das citações que utilizou, inclusivamente, por saber ser «um ladrão de túmulos» (Pina 2012, 339), como escreve em outra obra, *Os livros*. A sua experiência literária, e a nossa, por conseguinte, são uma das formas da «experiência que temos do mundo e da vida» (Gusmão 2003, 237).

No segundo prefácio à obra, *A gaia ciência*, Nietzsche concretiza em que termos aparece esta sua exortação à alegria, à felicidade do saber, advinda de uma nova fase da vida, após um ciclo de impotência e privação (cf. Nietzsche 1887, iv), que nos remete para o vínculo cortado com Schopenhauer e Wagner. Não se trata apenas da alegria do saber, mas de uma espécie de leveza e capacidade de rir de si, do outro e do que se conhece, escondendo uma profundidade, mascarada pela ironia e pela paródia. Como assevera o investigador Eugen Fink (2000, 55), esta sua obra enquadra-se numa segunda fase da sua filosofia. Fase de transição, cuja imperiosa negação se insurge para, numa terceira fase, dar lugar a uma afirmação da vida. Nesta negação, Nietzsche usa a ciência, sem acreditar verdadeiramente nela, para questionar a moral, a metafísica, a religião e a arte (cf. Fink 2000, 55). Palavras como ‘ciência’ e ‘saber’ são recorrentes em Pina, sublinhando a reverberação que Nietzsche e a sua obra tiveram no poeta. De resto, também o poeta suspeita de tudo o que foi feito, colocando tudo em causa para poder «assumir criadoramente a tradição que não se rejeita» (Basílio 2013, 79).

Aquele que quer «saber | tem o coração pronto para o | roubo» (Pina 2001, 71) e «a tomada do poder passa pelo roubo» (63), relacionando-se com a § 300, de *A gaia ciência*, que preludia a ciência por meio do fogo roubado por Prometeu, ou melhor, do fogo criado por

Prometeu. Ele é criador do humano e de Deus, da ciência e da luz (cf. Nietzsche 1887, 217-18). Ao equivaler roubo a criar, Nietzsche propõe que a criação é fruto de um desejo, mais, de uma suprema vontade, ou, como diz Pina, de uma «tomada de poder». O roubo é a origem da criação, não só do mundo que hoje temos, mas de tudo o que vemos: «uma arte escura | de ladrões que roubam ladrões» (Pina 2012, 340), escreve na obra *Os livros*. Roubar é repetir, citar, exercitar a memória, fazer esquecer de onde vem para criar algo novo. Neste sentido, afirma também Rita Basílio (cf. 2013, 100-1) que a criação é traição, não andando longe da traição de Prometeu aos deuses. Se, aqui, a arte cria, roubando e recriando, ela finge também ser o que não é: ela apropria-se de uma bela forma, impulso apolíneo, que permite a implosão do impulso dionisíaco: o mais próximo da essência, da verdade, do Uno-primordial (cf. Nietzsche 1907, 34), que no escrever de Pina equivalem ambos os impulsos a existir «tudo e a aparência de tudo. (Imagens...)» (Pina 2001, 67). Isto é dizer que, se aparentemente há o roubo, a citação e a repetição, essencialmente, há o devir, o retorno e a criação. Recriar esse gesto de criação, o roubo, é recriar a inconsequente inocência perdida da criança, traçando o caminho da inocência, a «matéria metafórica da infância» (2001, 67). Aquele que quer rouba.

Imbuído de um espírito livre, Nietzsche promove uma alegre ciência, uma gaia ciência, que se mascara de atitude positivista apenas para libertar o sujeito dos valores e da imagem do 'eu': dá-se o «desmascaramento psicológico» (Fink 2000, 59). Tudo o que era tido por certo, transforma-se em aparência. Muitas afirmações feitas são com ironia contrariadas na frase seguinte, deixando apenas aporias e paradoxos, desvelando a fragilidade do real. E «os poetas mentem demais!» (Nietzsche 1887, 107).² Por isso, há a suspeita: se poetas, como Nietzsche, afirmam que mentem, quem garante que essa afirmação não é uma mentira? Num estilo partilhado com Nietzsche, Pina rouba aquilo que dá. «Não haveria roubo, e há só roubo» (Pina 2001, 62), do mesmo modo que tudo é tudo ou que tudo é quase tudo (cf. 2001, 67), ou, ainda, «só o que infinitamente pára se move [e] o que regressa nunca saiu do mesmo sítio» (81). Reflexão, autocrítica, auto-superação, desdobramento, aniquilamento e (re)criação, em suma, devir. Jogo de criança que cria: aprende, desaprende, reaprende; cria, descreia, recria. E a criança é elixir, é lugar edénico que se contrapõe à falta de criação do homem velho, posto que este é o homem contemporâneo que «já nasce velho de tanto passado e de tanta história» (Lage 2016, 16).

Ao atentarmos no poema de Pina «Na hora do silêncio supremo» (2001, 62), várias afinidades nietzscheanas são facilmente encontra-

² Salvo indicações em contrário, todas as traduções são da responsabilidade do autor.

das. O elogio à música, arte única, «é lá que tudo ondeia» (62), suprema expressão do impulso dionisíaco, como Nietzsche concatena na sua *Origem da tragédia* (cf. 1907, 113). A *A gaia ciência* retoma esta obra, das suas primícias filosóficas, reforçando a consagração do humano pela arte. Ainda no mesmo poema, tal como Zaratustra, após o esplendor do grande meio-dia, aquele que regressa à sua solidão já leu tudo, já fez tudo. A solidão é lugar de refúgio daqueles que alcançaram o ápice da sua empresa. O próprio título do poema refere-se a uma hora que, à luz nietzscheana, só poderá ser o derradeiro meio-dia. Contudo, o tempo não existe, fazendo com que tudo esteja parado e, mesmo assim, que tudo se perpetue até ao infinito, sobrepondo-se passado e futuro. Tudo se torna eternamente escrito. A noção de ilusão e de realidade, tão trabalhada por Nietzsche, desde a *Origem da Tragédia*, revelando que aparentemente está tudo parado. Porém, se tudo há-de vir, como diz o poema, então terá de haver algum tipo de movimento e esse só existe no tempo. Por isso, o conceito de eterno retorno das coisas ecoa, dizendo que o tempo cronológico não existe da forma como o suposto real o apresenta, existindo, pois, o tempo do devir, que se move parado. Todavia, em Pina (2012, 115), o devir vem tarde, como este escreve em *Todas as palavras*: «é cada vez mais tarde | onde o que eu fui sou», que é também confirmado em *Os livros*: «cheguei demasiado tarde» (14).

Chega a ser tão tarde que o poeta ainda escreve, em *Ainda não é o princípio ou fim do mundo calma é apenas um pouco tarde*, que «já não é possível dizer mais nada» (Pina 2012, 12). No entanto, é a mesma força niilista activa de Nietzsche que se observa, quando no verso seguinte ele assevera: «mas também não posso ficar calado» (12). Reparemos que a obra agora citada é a que precede *Aquele que quer morrer*: a primeira constatação, de que é tarde para falar, mas não pode não falar, transmuta-se em «falta das palavras e | do silêncio» (81). Até que, em *Nenhuma palavra nenhuma lembrança*, o excesso funde-se com a falta e o poeta torna-se um «náufrago de palavras» (248).

Essas três considerações, não fases, podem corresponder-se também com Nietzsche, ao traçar especulativamente três momentos, esses talvez mesmo fases, comparáveis, seguindo os estudos de Eugen Fink (cf. 2000). O dualismo da primeira fase: apolíneo solar e o dionisíaco ctónico, nada há a fazer, mas não pode deixar de o fazer, inquietando-se. *A gaia ciência*, como outras obras (*Humano, demasiado humano*, por exemplo) figuram numa segunda fase, anteriormente mencionada, de revalorização existencial e introspecção. Diríamos, uma *katabasis* à espera da sua *anabasis*. Esta fase corresponde, parece-nos, a *Aquele que quer morrer*, posto ser «animada de espírito crítico, de desconfiança e suspeita que não se deixa iludir» (Fink 2000, 55). Por fim, a maturação do filósofo, encontrando com Zaratustra a sua natureza, que seria o náufrago de Pina. Este exercício serve para seguir as linhas de Pina e Nietzsche, nas diferentes obras de am-

bos, percebendo que os caminhos não andam longe, mesmo em outras obras poéticas. Em *Como se desenha uma casa*, entendemos o remate desse naufrago: «a porta está fechada na palavra porta | para sempre» (Pina 2012, 354).

Aquele que quer «morrer | é aquele que quer conservar a vida» (Pina 2001, 68), pois, morrendo, alcança «uma segunda e mais perigosa inocência» (68). O acto de morrer é um acto de negar que leva a querer viver e a afirmarmo-nos (cf. Nietzsche 1887, 224). O acto niilista de onde surge a afirmação salvífica pode estar em Pina, como indaga Rui Lage (cf. 2016, 20), na própria negação da Literatura: negando-a, salva-a. A morte catalisa uma nova vida, uma nova afirmação, de uma segunda inocência, mais perigosa, porquanto mais sábia. Estes versos revelam a sabedoria dionisíaca, do deus que morre e renasce, que afirma o devir e o eterno retorno das coisas, pedras-de-toque da filosofia nietzscheana. No prefácio de *A gaia ciência*, Nietzsche (cf. 1887, x) fala de uma segunda e mais perigosa inocência, no retornar criança, pleno de alegria, após o abismo e, por extensão, após uma morte. Esta inocência relaciona-se com a infância, o desaprender a andar e a falar (cf. 1907, 24), e, no entanto, por se tratar já de uma segunda inocência, remete-nos para um movimento cíclico, que reflecte sobre as origens e sobre a memória: jogo de imaginação que cria, destrói e recria, numa linha assaz presente em Nietzsche e Heraclito. Esta é a inocência do devir, manifestada pela criança, aquela que «ainda não tem o espelho dentro de si» (Lage 2016, 72), mas última metamorfose de Zaratustra, de regresso a si mesma. Quando Manuel António Pina escreve que «são chegados os tempos escandalosos | da Morte e da Inocência» (2001, 73), Morte e Inocência aparecem, pois, como Cavaleiras do Apocalipse, digamos, da Linguagem, necessárias para a criação do jogo da criação.

A memória é um peso, tanto para Pina como para Nietzsche, afirmando este que é saudável quem esquece (cf. Nietzsche 1887, xii). Esta memória não permite regressar ao estágio da infância, em que não se fala, não se anda, de riso inocente, que dança sem a preocupação do progresso. Aquele que quer saber dança «já sobre os destroços do Futuro | com voláteis pés conceituais» (Pina 2001, 73), como ensinou Zaratustra, no *Crepúsculo dos ídolos*, para quem os pés são os conceitos e as palavras (cf. Nietzsche 2016, 46). Da mesma forma que aquele que «anuncia a Tempestade | dança, caminhando para o seu fim» (Pina 2001, 63). A Tempestade é o grande meio-dia de Zaratustra, ambos conduzem ao fim e remetem para o princípio, e ela é igualmente o último minuto, perigo que mata o filósofo (cf. Nietzsche 1887, 228-9). O Anjo do Conhecimento que «à beira do princípio, do precipício, | [...] cega | para poder ver o início da sua queda caótica» (Pina 2001, 88). Ele precisa de querer morrer para conservar a vida, ou seja, afirmar o devir, tornar-se naquele que regressa «de repente do lugar insuportável das sombras» (59) para recomeçar a viver.

O acto de querer, verbo volitivo, em Pina torna-se a marca da vontade de poder nietzscheana. Esta cria por meio do eterno retorno, na repetição do jogo entre duas forças que se relacionam, impulsionando um devir-activo, que faz com que o homem se supere até aparecer o tão famigerado super-homem. Esse movimento entre duas forças existe dentro do existente, que é como quem diz, dentro do espaço do tempo, levando à repetição da vontade porque esta é necessária, é a «essência da vida» (Fink 2000, 124). Define-se, portanto, instintiva e luta pela sobrevivência, aliás, luta pela afirmação da vida e, em última instância, como reflecte Heidegger (Estrada 2002, 91), é «a vontade da própria vontade de poder fazer alguma coisa», caracterizado pelo dinamismo dionisiaco do jogo devir-tensão. A vontade de querer e criar «projecta-se para o futuro» (Fink 2000, 185), tal como aquele que em Pina quer saber, quer morrer, quer anunciar a Tempestade e quer dançar.

A vontade de poder é representada pelo impulso apolíneo que cria formas, embeleza a realidade, mantém fixa a aparência, ao passo que o eterno retorno é o voraz impulso dionisiaco. Mais veraz, mais perto da essência oculta do mundo, revela-se embriagante e destruidor este impulso, necessitando do outro para ganhar forma no mundo fenoménico e criar a sua arte. Como equaciona Deleuze (1983, 78), a respeito da vontade de poder e do eterno retorno, «*vouloir = créer*». Aquele que quer é, pois, aquele que cria, unido por duas forças que, em tensão, provocam o parto do presente em devir. Querer é tentar «superar o nihilismo, derrotar a vida que castra e destruir-se activamente para abrir caminho à vida que apenas afirma e cria» (Lage 2016, 21). Querer pode não ser poder, pois, corroborando com Lage, pelo verso de Pina (2001, 68), «escrevo aquilo que não posso». A poesia de Pina é regida por «uma imponderável e imprevisível relação entre forças com as quais, e contra as quais, é posta em movimento contínuo» (Basílio 2013, 67). Esta afirmação corrobora a afinidade nietzscheana com o poeta.

Sobretudo, reconhecemos em *A gaia ciência* a hercúlea tarefa de libertar o ser humano do compromisso que este assumiu com os valores e com a verdade absoluta. Na verdade, a luta de Nietzsche tem sido, na base, sempre a mesma: contrariar o racionalismo socrático, destruir o sistema platónico que almeja um mundo que não este, destronar Deus e a religião, aniquilar a moral, e concluir que nada é absoluto, pois até o próprio sujeito é fracturado, resultado das suas múltiplas perspectivas. Para ele não há indivíduo, mas 'multívíduo', arriscaríamos. E, como diz o filósofo Luc Ferry (2003, 211), «é porque este último é clivado que o mundo deixou de ser, que a objectividade se dissipou, que o real é mudança». Tudo o que identifica o eu já não significa verdade, estamos perante uma «pura voz sem sujeito» (Pina 2001, 69). A pureza de uma voz, de uma perspectiva, não obedece à consciência de um sujeito, enquanto identidade una e absolu-

ta, torna-se somente mais uma voz, mais um eco, sem directa identificação com o 'eu', senão com o contexto em que se manifesta, pois «o sentido de tudo | confunde-se com tudo» (Pina 2001, 72). A pergunta do individualismo nietzscheano pode bem ser a pergunta de Slim da Silva: «Quando eu falo quem sou eu que estou a falar?» (92), visto que o filósofo diz que o 'tu' é sempre um outro (cf. Nietzsche 1887, 224). Ademais, estamos perante uma descrença poética, fundada num poeta «descrente dos dogmas da Razão» (Lage 2016, 15).

Assim diz o poeta, ao escrever que «isto está cheio de gente | falando ao mesmo tempo» (Pina 2001, 71) e «isto está cheio de marcas, da passagem de pessoas» (74). Este 'isto' pode ser a Literatura, à falta de um nome melhor («Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto», 71), ou o próprio sujeito, repleto de diversas vozes interiores que falam ao mesmo tempo e cheio de marcas das diferentes pessoas que por ele passaram. Aqueles que «afirmam tudo | existem já na eternidade [e] são sidos por tudo» (60). «Ser sido» é sintoma de que a «Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo» (93), mas, mais do que isso, sintoma de um constante devir que não permite que o sujeito seja uma mónada, de identidade imutável e absoluta, mas um tudo plural, um «este, eu, isto [...] está a ser sido a ser escrito» (93), explicando que seja «sempre Outro quem escreve» (95). 'Ser sido' já pertence ao passado. Hoje esse 'ser' é outro. A missão do poeta e a do filósofo encontram-se: para desaprender é necessário «começar por desconstruir a ideia de 'Unidade' e de 'Todo'» (Basílio 2013, 102).

Pina cria um caminho de desaprendizagem da subjectividade de «dependência romântica» (Basílio 2013, 18) que se coaduna com *A gaia ciência*, na eliminação de um excesso de *pathos*, que impede a afirmação da criação, da vida e do devir. Para desaprender, o poeta «tem de atravessar um caminho onde não há êxtase» (33), pois, para alcançar essa libertação, Pina deve fazer como Nietzsche, que usou a ciência como meio de libertação dos valores que aprisionam o sujeito. Manuel António Pina deve, portanto, dissecar a linguagem, autopoiá-la, esquecer-se do que ela é para a voltar a criar, para voltar «ao princípio de tudo, agora verdadeiramente só e Inocente» (Pina 2001, 79). Essa desaprendizagem equivale à destruição das formas belas fixadas pelo apolíneo, que tendem a defender um 'eu' uno e absoluto. Ao desaprender, no esquecer-se, o devir acontece, regressamos à inocência da criança. O «Saber é esquecer» (85) e «Aquele que quer saber | [tem] a alma pronta para o esquecimento» (71) rimam com o elogio de Nietzsche: «bem-aventurados os que se esquecem, porque acabam por se esquecer das insensatezes também cometidas» (1886, 163). Aquele que quer esquece.

Em jeito de conclusão, muitos poderiam haver sido os versos e obras trabalhados, cujos signos afirmariam a presença do filósofo dionisíaco em Manuel António Pina. É nítida essa convergência, nos concei-

tos como a vontade de poder, o eterno retorno das coisas, o devir, a faculdade da inocência-esquecimento da criança criadora e a reflexão em torno da ilusão da realidade que, no pensar nietzscheano, se resume ao binómio Apolo-Dioniso. Igualmente importante é entender como a poesia e a filosofia comungam uma com a outra, remetendo para o tempo Antigo, no «infinito Movimento da eternidade e da mobilidade» (Nietzsche 1886, 97). Enterra-se a Literatura em Pina, como se enterra Deus em Nietzsche: morrem para conservar a vida, uma outra vida, a da criação. A missão de «libertar-se de si» (Basílio 2013, 180), avançada por Pina, foi sempre também a vocação do filósofo trágico. Prescindindo das rupturas poéticas, enaltece uma continuidade: profunda lucidez que realiza o carácter cíclico do devir, ao qual nem a poesia escapa. O último dos Homens, assassino de Deus em Nietzsche, escreva em Pina, vive na solidão, com o dever de se lembrar de tudo (cf. Pina 2001, 61) – escreve Lage (2016, 29), «permanente insónia no museu de tudo» – querendo morrer, dançando sobre os destroços de tudo, almejando a liberdade. Aquele que quer liberta.

Bibliografia

- Bachelard, G. (2004). *L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Le Livre de Poche.
- Basílio, R. (2013). *Uma nova pedagogia do literário em Manuel António Pina* [tese de doutoramento]. Lisboa: FCSH.
- Estrada, R. (2002). *O Céu Aberto do Senso Comum. Um mapa dos conflitos entre a estética e a retórica*. Coimbra: Angelus Novus.
- Ferry, L. (2003). *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Trad. de M. Serras Pereira. Coimbra: Almedina.
- Fink, E. (2000). *A filosofia de Nietzsche*. Trad. de J.L. Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença.
- Deleuze, G. (1983). *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gusmão, M. (2003). «O texto da filosofia e a experiência literária». *SCRIPTA*, 6(12), 235-57.
- Lage, R. (2016). *Manuel António Pina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Lourenço, E. (2010). «Manuel António Pina. A ascese do eu». *Jornal de letras*, 1035, 7-8.
- Mukarovskiy, J. (2000). *Signo función y valor. Estética y semiótica del arte*. Trad. de J. Jandová. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés.
- Nietzsche, F. (1886). *Jenseits von Gut und Böse*. Leipzig: C.G. Naumann. <https://archive.org/details/jenseitsvongutu00nietgoog/page/n8>.
- Nietzsche, F. (1887). *Die fröhliche Wissenschaft*. Leipzig: E.W. Fritsch. https://archive.org/details/bub_gb_LNEuAAAAYAAJ.
- Nietzsche, F. (1907). *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig: C.G. Naumann. <https://archive.org/details/diegeburtdertrag00niet/page/n4>.
- Nietzsche, F. (1999). *Also sprach Zarathustra*. Bonn: VG Bild-Kunst.
- Nietzsche, F. (2007). *O livro do filósofo*. Trad. de A.C. Braga. São Paulo: Escala.

- Nietzsche, F. (2016). *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*. Berlin: Hofenberg.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pina, M.A. (2001). *Poesia reunida (1974/2001)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pina, M.A. (2012). *Todas as palavras*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Valente, A.M. (trad.) (2008). *Aristóteles: Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

La violència i el crim en la narrativa de Caterina Albert / Víctor Català

La relació amb la novel·la negra i criminal

Lluïsa Julià Capdevila
Universitat Oberta de Catalunya, Espanya

Abstract After classifying the fictional genres that are to be found in the seven volumes of short stories by Caterina Albert / Víctor Català that were published between 1902 and 1951, this article studies the ways in which the corrosive sense and presence of violence and crime are used against the patriarchal system in her work. The new line of research presented here, comparing Víctor Català's short stories with crime fiction, is still in its early stages. The analysis of some specific stories also considers the technical evolution and introduction of cinematographic forms. Finally, it is noted how Víctor Català is a precursor of women writers of today's increasingly popular crime fiction.

Keywords Caterina Albert / Víctor Català. Feminist criticism. Gender violence. Crimes. Crime novel. Cinematographic techniques.

Sumari 1 *Introducció*. – 2 La recerca d'un públic modern. – 3 El gust per la mort i la crueltat. – 4 Històries criminals. – 4.1 *Parricidi*. – 4.2 *L'explosió*. – 4.3 *Nochebuena*. – 5 Els referents literaris. – 6 De la història del crim al relat de la investigació. – 6.1 *La 'tomia' de l'Estrany*. – 6.2 *La puja del rampí*. – 6.3 *La història del crim a Solitud*. – 6.4 *Revenja*. – 7 Consideració final.



Peer review

Submitted 2020-04-08
Accepted 2020-03-16
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Julià Capdevila, L. (2021). "La violència i el crim en la narrativa de Caterina Albert / Víctor Català. La relació amb la novel·la negra i criminal". *Rassegna iberística*, 44(115), 155-172.

1 Introducció

Actualment Caterina Albert / Víctor Català (1869-1966) se situa en el centre de la narrativa moderna i referent de la contemporània. S'ha produït una dilatada evolució en els estudis de la seva figura que descriuen una línia ascendent que va des del marc del Modernisme i la centralitat de *Solitud* (Castellanos 1993; 1996) –l'única obra que ben aviat va entrar en el cànon literari– fins a arribar a l'eclosió de tota la seva obra, que inclou *La infanticida* i altres monòlegs, *Un film (3000 metres)*, (tot un redescobriments en la reedició de Club editor de 2015), així com la seva obra narrativa, a la qual dedico aquest article i encara la seva rica xarxa de relacions epistolars (Muñoz 2005). En el conjunt dels estudis practicats cal remarcar les anàlisis des de la perspectiva de gènere que han permès conèixer la complexitat de la figura d'escriptora, amagada darrere el pseudònim masculí, sempre enigmàtica i escàpola (Bartrina 2001); i, a través d'ella, conèixer les dificultats a què es va veure abocada la dona escriptora en el tombant al segle XX (Casacuberta 2019).

És una evidència que el pseudònim masculí de 'Víctor Català' és una forma d'autoprotecció davant l'escàndol produït el 1898 pel monòleg teatral *La infanticida*. La noia de l'Escala havia presentat el text als Jocs Florals d'Olot i «va provocar un gran rebombori per la duresa del tema i el realisme amb què era narrat» (Julià 2017, 214). El text exposa de manera magistral, de forma nítida, la violència patriarcal i estructural exercida sobre les dones. La seva protagonista, la Nela, s'adreça al públic per explicar la història que la va dur a llençar al molí l'infant que acabava de parir i a qui ja estimava. L'acció, socialment condemnada, permet analitzar la construcció cultural d'arrels profundes que té submises i obediències a les dones. Encara més, tot i la seva extrema vulnerabilitat, la noia és capaç –en un acte extrem, fruit de la por al càstig– de transgredir les pautes de comportament pròpies del concepte de feminitat (la relació de la dona amb la maternitat), fet pel qual no se la considera una criminal, sinó una traslocada, una boja, a qui cal apartar de la societat. Nela parla des de la seva cel·la del manicomi; esdevé un precedent del personatge de la dona empresonada (González 2000).

Molts dels aspectes temàtics esbossats a *La infanticida* es desenvolupen en l'obra narrativa posterior de Víctor Català. Es tracta de set volums de relats, publicats en el transcurs de mig segle: entre 1902 i 1951.¹ Els set títols es distribueixen en tres etapes:

¹ No incloc el dos relats de *Marines* de 1928, ni alguna altra narració dispersa recollides a les *Obres completes* (Català 1972).

1902-1907: 29 relats i contes, *nouvelles* i proses poètiques i al·legòriques:

- *Drames rurals* (1902): 12 relats.
- *Ombrívols* (1904): 4 relats.
- *Caires vius* (1907): 13 relats.

1920-1930: 17 relats amb predomini de *nouvelles* o novel·les curtes.

- *La Mare-balena* (1920): 7 relats.
- *Contrallums* (1930): 10 relats.

1950-1951: 23 relats i novel·letes curtes.

- *Vida mòlta* (1950): 11 relats.
- *Jubileu* (1951): 12 relats.

Molts d'ells presenten en un primer terme i de forma molt acusada diferents tipus de violència patriarcal, violència de base familiar i matrimonial (Julià 2007). L'obra de Víctor Català assenyala una dura crítica a l'organització social (inclosa la institució eclesiàstica) i econòmica, tolerada, assumida i integrada socialment. En algunes ocasions, la Nela n'és un exemple, la dona també és capaç d'exercir la violència, tot i que llavors es produeix una hipervisibilització i s'analitza el seu comportament de monstruos o producte d'una dona desnaturalitzada, com assenyala Maria Xosé Agra (2012). En d'altres ocasions, la dona utilitza altres armes per sobreviure.

Aquesta visió de la realitat que molts relats mostren a través de personatges i fets d'una agressivitat extrema o latent es veu reflectida en els contes que em proposo analitzar en aquest article, tot i que m'hi referiré des d'un punt de vista més tècnic. En concret, incidiré en les tècniques i estructures que relacionen l'obra de Víctor Català amb la novel·la negra i el relat criminal i que ens permetin avançar en l'estudi de la seva narrativa de la qual encara no disposem de cap estudi general.

De fet, com han establert teòrics de l'anàlisi narrativa des dels anys seixanta del segle XX (Todorov o Peter Brooks, per exemple), la novel·la policial o el relat criminal han esdevingut un model generalitzat en l'anàlisi de tota narrativa, perquè l'estructura, els personatges, la investigació i la reconstrucció dels fets delictius «simbolitza la pròpia activitat hermenèutica del lector en la reconstrucció de la narrativa» (Colmeiro 1994, 74).

D'altra banda, el gènere negre ofereix un nou angle de lectura d'una obra, com la de Víctor Català, en què el crim i l'assassinat hi tenen un pes més que remarcable, que permet una lectura suggestiva per ell mateix i en mostra replecs diversos i en relació amb l'actualitat. N'assenyalaré similituds, divergències i com, en definitiva, Albert les utilitza per als seus propis processos.

L'escriptora de l'Escala hauria estat d'acord amb la seva contemporània Emília Pardo Bazán, considerada una pionera en aquest gènere per la seva obra *La gota de sang* (1911), que les novel·les poli-

cials que es van popularitzar a principis de segle XX es quedaven a la superfície, eren limitades per a qui com ella volia analitzar el fons del comportament humà, o simplement mostrar-lo.

Pel mateix motiu Víctor Català defugiria tota classificació; va defensar amb dents i ungles la seva llibertat davant el paper –sovint disfressa la seva independència amb l’argument que era un autor poc llegit, un ignorant–. Ella mateixa es qualifica d’«indomesticable» a Joan Maragall, poc després d’haver publicat *Drames rurals*, el primer recull de contes que va obtenir un ampli ressò entre els lectors. El mes de febrer de 1903 li escriu:

He llegit relativament molt poc i sens ordre ni selecció (llibres moderns, com vostè suposa molt bé, dels que eixien al dia, i quatre traduccions vulgars d’obres cridaneres), però estudiar amb formalitat quelcom, mai. Això fa que siga un perfecte ignorant, de cervell indomesticat i potser indomesticable ja. (Català 1972, 1789)

Albert hi insisteix en diversos escrits, com el pròleg a *Caires vius*:

Dogma, escola, codi, conjunt de regles pre-establertes dins una esfera de creació, vol dir limitació, que equival a minva, la minva a decadència i la decadència a traspàs, mort. (Català 2019, 10)

2 La recerca d’un públic modern

Una altra de les dificultats que considerava gairebé insalvable, era el públic lector. Caterina Albert va buscar un públic modern, capaç de llegir-la per sobre de prejudicis i modes. Aquesta recerca és un punt que no es pot obviar en analitzar una obra com la seva que constantment prova, investiga, experimenta amb formes i gèneres, pintura, escultura, primer; teatre i poesia, acte seguit, fins a situar-se en la narrativa, on la seva obra pren tota la seva força i intensitat. Però l’obra de Caterina Albert també s’oposa a l’esquema historiogràfic habitual de fixar-la en un context històric determinat, en el Modernisme de principis de segle XX en què s’inscriu la seva primera etapa narrativa: 1902-1907. Com també mostra la distància entre *Solitud* i *Un film (3.000 metres)*, la narrativa evoluciona i en paral·lel introdueix altres tècniques provinents del cinema.

Albert dedica molt espai dels seus primers pròlegs, el que encapçala *Drames rurals* i, sobretot, el més extens de *Caires vius*, tots dos de la primera etapa narrativa, a lamentar-se per no poder tenir un públic capaç d’entendre-la, que s’allunyi dels prejudicis derivats dels temes convencionals més habituals. Sigui la «damisel·la ciutadana» de «cos esllanguit i rostre pàl·lid», esmentada en el pròleg a *Drames rurals*, o el «publiquet» de *Caires vius* que li ha tocat en sort; un pú-

blic lector que qualifica d'«anacrònic», propi de la «pobresa de cultura atàvica», amb «curtesa de mires», amb «abundor immoderada d'escrúpols» (Català 2019, 16-17), província, casolà i un llarg etcètera de penjaments que també reparteix contra els crítics, que el màxim a què arriben és a comparar *Drames rurals*, *Omrbrívoles* i *Solitud* (les obres publicades fins al 1907) amb Émile Zola: «potser l'única coneixença del veïnat!», exclama amb irònica vehemència. Tot i així, Albert es dirigeix sempre a un potencial públic femení, en qui deu veure una massa lectora important. Tot un al·legat, aquests de trobar un públic, que parla d'un autora, d'un autor, de gran ambició, modern, atrevit i compromès amb l'escriptura.

3 El gust per la mort i la crueltat

Entre les formes d'escriptura que ofereixen *Drames rurals*, *Omrbrívoles* i *Caires vius*, destaca el «drama rural»; la forma narrativa amb què s'identificarà, a partir d'aquell moment, l'escriptura de Víctor Català, per situar l'acció en un marc rural i presenten uns personatges portats per la força de «l'ombra» i la monstrositat (Casacuberta 2002). El drama rural gairebé esdevé un gènere narratiu nou, creat per l'autora, en què la mort, la violència i el crim es troben al centre del relat; sovint injustificats, provocats per la força de l'instint i la fatalitat. De fet, *Omrbrívoles* i *Caires vius* es presenten com a noves 'sèries' de 'dramas rurals', que n'esdevé el títol genèric. No es pot oblidar que al costat d'aquesta forma tancada s'hi troba tot uns altres tipus narratius. Entre els quals: *nouvelles* decadentistes com *El Met de les conquestes* (1902), proses poètiques i al·legòriques (*L'enveja*, 1902; *Flàmules* i *Faula serena*, 1907). I encara, *Giselda* (1907), novel·leta històrica, que fa pensar en l'obra de joventut de Marguerite Yourcenar; anàlisis psicològiques de dames de l'alta societat (*Carnestoltes* i *Capvespre*, 1907) o comèdies de to lleuger, iròniques i paròdies, com *L'amoreta d'en Piu*, (1907) i *Honni soit qui mal y pense* (1950). I encara, diàlegs ciutadans: *Pas de comèdia* (1950), *Diàleg prismàtic*, *Cendres* o *El bes amb cua* (1951), que subverteixen els valors patriarcal en una societat civilitzada i culte ben distinta de la presentada en la primera etapa narrativa.

Però és el gust per la mort, la crueltat i la violència que posa en relació el drama rural de Víctor Català tant amb la novel·la del XIX en què el crim és una característica molt rellevant en la narrativa europea (Dostoievski al capdavant), com amb les tècniques i estructures utilitzades en aquell mateix moment per l'incipient gènere criminal. Un gènere sorgit en el moment que s'organitzen els cossos de policia -Scotland Yard a Gran Bretanya o la Sûreté a França- per preservar l'ordre públic davant les transformacions socials i el creixement demogràfic de les ciutats (Colmeiro 1994).

Caterina Albert havia de conèixer, en francès i en les traduccions que van sovintejar a partir de 1907-08, les aventures dels detectius més cèlebres de principis de segle XX, algunes també traduïdes al català, així com les adaptacions teatrals, que gaudien d'una gran acollida per part del públic (Colmeiro 1994, 98). El 22 d'abril de 1908, es va poder veure *El Detective Sherlock Holmes: comedia melodramàtica en cinc actes*, d'Arthur Conan Doyle, traduïda per Salvador Vilaregut al català al Teatre Principal de Barcelona. Signava l'obra William Gilette, el mateix dramaturg i actor que la va dur a la pantalla gran el 1916 i que va fascinar als espectadors. Film recuperat després d'haver estat perdut durant dècades. Més tard, a partir dels anys vint, quan el gènere coneix un enorme auge, la mateixa escriptora s'hi aboca i esdevé una lectora voraç de novel·les negres perquè, segons va manifestar l'any 1930, l'«ajudaven a dormir» (Boix 2007, 112). De fet, la posició de l'anomenada *novel·la negra* d'entreguerres de Dashiell Hammett o Chandler en què, a diferència de les clàssiques o d'enigma, els assassinats no es resolen i les víctimes estan absolutament indefenses davant un sistema corrupte que no les protegeix, es troba a la base del 'drama rural'. També convé recordar que el context d'èxit del gènere va dur a què una jove Mercè Rodoreda fes una paròdia del gènere a la novel·la *Crim* (1936).

Víctor Català marca les seves pròpies característiques davant el gènere policial descrit pels teòrics del gènere, Colmeiro (1994), ja citat, o Marc Lits (2011).

En primer lloc i a diferència del relat policial més clàssic o habitual, els relats que Víctor Català publica el 1902 és el mateix lector a qui es mostren les pistes davant de la gent i de la Justícia que és incapaç d'interpretar-les. Tot i que també el detectiu privat desapareix en algunes relats policial moderns, la història de la investigació és mínima en els primers relats de Víctor Català. En conseqüència, l'assassinat queda sense resoldre i l'assassí, impune, desapareix de l'escena. Aquesta perspectiva implica una impertorbabilitat absoluta de la veu narrativa mentre descriu l'escena del crim. També s'acosta a una perspectiva cinematogràfica, una càmera que mostra impassible l'escena. La impassibilitat i la insensibilitat són de les úniques qualitats que Albert reconeix tenir: «l'única cosa que potser aplaudiria en mi fóra una constància en forçar la passivitat de la natura» com reconeix per carta (12-01-1903) a Maragall (Català 1972, 1788).

L'escriptora, en canvi, es deté en la descripció del cos de la víctima. Mostra un acusat gust pels detalls: la sang, els ulls desorbitats, el gest forçat que mostra el sofriment patit, l'ambient d'olors enrarides, etc. Tot un conjunt que constitueix una galeria de retrats de morts, de descripcions de malalties o de processos agònics que es poden resseguir a *En Met de les conques*, amb tints voluptuosos del dolor, *Parricidi*, *Agonia* i com ocorre a *La vella*, tots inclosos a *Drames rurals*.

La vella és un relat que ressalta pel realisme i el detall en la descripció dels últims moments de vida d'una dona gran i impedida que percep com es cala foc a la casa on és, tota sola, perquè tothom és a treballar al camp. Des de la plena lucidesa explica les sensacions que viu sense ni moure's de la cadira, ni cridar, mentre sent com el foc s'acosta i acaba per atrapar-la:

La padrina, amb els ullets grisos fora del cap, fent un esforç suprem, se posà en peu; son cos balandrejà endavant i endarrere, i després quedà immòbil, en perfecte equilibri, sobre ses cames testes, enrampades. El fum la cegava, i l'ofegava la gran pudor de cremat. En aquell moment, una ratxa tèbia, una ratxa de vent que en les eres fou rebuda amb crits i salts d'alegria, regolfant per tota la casa, bufà en el braser abrandat i expel·lí amb violència, pel finestró, una pluja menuda de palla cremada que volà en totes direccions, omplint els ulls de la padrina de volves negres i coentes; un tro rogallós, un gran bramul de monstre enfadat, roncà llargament sota el trespol, que trepidà amb trepidació tan forta que semblava que anés a esfondrar-se de seguida. La pobra vella, perduda la raó, donà una envestida per a fugir. Les cames restaren com clavades, i el cos caigué de tot son aire endavant. Com no podia emparar-se amb els braços, petà pesadament de cara a terra... Un borboll de sang envermellí les rajoles, i un tros de dent, trencada ran de geniva, se li encastà en la llengua. (Català 2019, 418)

El 1903 Emilia Pardo Bazán va destacar *La vella* per la percepció de la fatalitat i el tràgic en el seu article sobre «La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne» publicat a *La Revue* parisenca, el desembre de 1903, article reeditat en castellà i amb modificacions a la revista *Helios* l'any següent (McDermontt 2009). Aquests són alguns dels aspectes que se li retreien, però que formen el camp apropiat per qui se situa en l'angle de l'anàlisi i sent el gust pel retrat truculent. Recordem que Albert dibuixava i pintava i que va atrevir-se a fer el retrat del seu pare de cos present en el llit de mort, quan ella només tenia vint anys. Cal afegir que, a diferència dels escenaris urbans descrits per Conan Doyle o Agatha Christie, Víctor Català prefereix els espais rurals.

La vella mostra les característiques de la primera sèrie de «dramas rurals» de Caterina Albert: el gust per la descripció de morts i cadàvers i la intensitat i síntesi expressiva. En dues altres ocasions -*Agonia* (1902) i *Carnestoltes* (1907)- Albert presenta personatges immobilitzats per la malaltia, que revelen el secret de la seva vida: en el seu llit d'agonia, la dona explica al seu home la seva relació amb el metge i, a més, li ha demanat prèviament que la perdoni. Mentre a *Carnestoltes* Albert tracta la revelació del sentiment amorós cap a una altra dona, el lesbianisme, fet conscient en una vella paralítica, poc abans d'expirar.

L'exploració dels cadàvers per part de metges, jutges i agutzils forma part de la trama de diversos relats. La mateixa escriptora havia dit que li hauria agradat ser metge. Es presenten casos clínics que es posen a estudi: *Ombres* (1902), una noia embogeix sense que se n'esbrini la raó; a *L'empelt* (1902) es descriu una darrera «mos-tra d'una nissaga de brètols» (Català 2019, 423), de bevedors i jugadors, impulsat a fer el mal fins a implorar la pròpia mort al seu germà. Són personatges d'una clara ascendència dostoievskiana. Com *L'empès* (1907), en què un epilèptic és tractat de degenerat, a tall de bèstia, fins que mor sol i abandonat d'un atac.

4 Històries criminals

Analitzem tres relats criminals de *Drames rurals: Parricidi* i *L'explosió* i *Nochebuena*.

Són relats centrats en la història del crim, l'entorn social concret en què es produeix, la descripció dels criminals, dels mòbils que els porten a matar, i de les seves víctimes. En els tres relats el crim queda impune. *Parricidi* i *L'explosió* es poden considerar històries criminals. Expliquen dos assassinats gairebé perfectes, fruit de la passió cega i la gelosia d'un amant, el primer, i dels ideals polítics el segon; fan pensar en contes com *La muerte y la brújula* (1942) de Jorge Luís Borges. Mil·limetrats en l'estructura i en la combinació d'escenes i fets, Albert hi mostra la capacitat analítica extrema per determinar els tipus, per explicar la situació i per anotar els detalls que determinen el crim.

4.1 *Parricidi*

A *Parricidi*, el criminal, l'amant gelós de la dona, queda encobert pel marit borratxo, fet pel qual la gent determina que és l'assassí. Es mostra una escena macabre: la del marit borratxo adormit profundament al costat d'un cadàver envoltat de sang. Quan l'endemà es descobreix el crim, tothom culpabilitza el marit sense fixar-se en les nombroses pistes que portarien a formular una altra hipòtesi dels fets. Tampoc la Justícia les analitza. És el lector qui en treu les conclusions:

Com la cosa era de si tan clara, ningú es va fixar en la finestra oberta, ni en les ditades de sang que hi havia en los muntants i que baixaven al llarg del tronc de la parra, ni en lo rastre de petjades fresques que atravessaven tot l'hort i es perdien bosc endins. Si tenien en son poder al criminal, poc menys que convicte i confés, ¿a què cercar cinc peus al gat? (Català 2019, 366)

Víctor Català ofereix una anàlisi sociològica del triangle amorós que desencadena el crim: la dona jove i bella, malcasada amb un embriac, decideix fer la seva vida i té diversos amants. Però el malastre no s'acaba amb la seva mort; també s'hi afegeix la paradoxa del fill de pocs anys, que ofereix l'arma homicida (el ganivet del pa) que matarà la seva mare. *Parricidi* mostra els elements constituents de la narrativa més sòlida i reconeguda de l'escriptora. A *Parricidi* tots són víctimes: la mare assassinada, el fill que ha proporcionat l'arma homicida i que queda desemparat mentre dos guàrdies civils s'emporten el seu pare a la presó; i el pobre infeliç de marit, que feia de tapadora, i que dubta d'haver estat l'autor del crim.

Amb una gran condensació dramàtica, *Parricidi* sintetitza els elements d'una narrativa profundament corrosiva amb el sistema social. I porta a reflexionar sobre la posició d'extrema vulnerabilitat de l'individu en la institució del matrimoni. Majorment, de la dona. De fet, el tema de la 'malcasada' és una constant en tota l'obra de l'escriptora, explicat amb molts i variats matisos.

4.2 *L'explosió*

A *L'explosió (Drames rurals)* s'exposa la preparació d'un atemptat anarquista. La història parteix de l'ambient anarquista que es va viure a Barcelona entre finals de segle XIX i primers anys del XX, segons anota l'autora. Es fa ressò de la bomba que es va posar en una «casa particular, a les primeries d'aquest segle, i les bullangues terroristes que durant anys s'hi succeïren» (Català 2019, 465). La història es torna a situar en el marc domèstic, el preferit de Català, aquest cop a la ciutat de Barcelona. Es presenta una parella de joves casats, treballadors molt enamorats. Ell entra en contacte amb un grup anarquista i decideix participar en un atemptat contra el seu amo que l'ha acomiadat. També es remarca la influència d'un company que l'instiga a participar-hi activament. El relat avança amb la precisió d'un mecanisme de relotgeria en què coincideixen les dues trames: els preparatius de l'ateptat i la decisió de l'esposa d'anar a casa l'amo a demanar-li la readmissió del seu marit. Així, es produeix la fatal coincidència: la dona salta pels aires en sortir de casa l'amo davant els ulls astorats del seu home, el dinamiter, que acaba de fer explotar la bomba.

4.3 *Nochebuena*

A *Nochebuena*, la tercera història, els diners són el mòbil de l'assassinat d'una vella a mans d'un veí. També com en els dos anteriors, es passa d'una escena d'alegria i divertiment (en els anteriors d'enamorament) al desastre i la mort. En aquest cas l'assassinat sembla un escarni a

l'ambient de gresca innocent que viuen una colla de vells reunits al casinot del poble la nit de Nadal, just abans que la velleta torni a casa i el gat intenti prevenir-la de l'intrús que l'espera (En diverses ocasions els animals fan aquesta funció). Al final, un «*Et voilà tout*» talla en sec l'acció violenta descrita: l'escena del crim; i remet a una estructura que ens recorda el fos final de les primeres pel·lícules mudes: «i el llum d'oli il·luminà aquella estranya escena fins que se li acabà l'oli» (2019, 492).

En tots tres relats, les víctimes es troben sotmeses a un destí ineludible, indefenses davant un sistema social, mentre els assassins mostren les passions humanes, l'enveja, la irascibilitat, la revenja...

5 Els referents literaris

Caterina Albert va manifestar quins eren alguns dels seus referents literaris. En carta a Maragall admetia els russos, com els més importants, en contrast amb Émile Zola amb el qual se la comparava:

Me va preguntar una vegada si coneixia en Gorki [...]; sí, el conec poc i mal traduït, però en Gorki, en Tolstoi, en Turguènev, en Txèkhov, en Korolenko, tots els russos, en fi, són los novel·listes moderns que m'agraden més per son intensíssim sentiment de la vida i per son art pur, sens extravagàncies. (carta a Joan Maragall, 03-02-1904; Català 1972, 1802)

Tot i la truculència en el relat, les escenes violentes i cruels dels assassinats o els excessos incontrolables d'alguns criminals, cal entendre l'acostament a la visió dels narradors russos, Txèkhov en primer terme, per buscar aquell equilibri de l'obra d'art. Caterina Albert manifesta obertament i en diverses ocasions que el seu interès se centra en l'estudi de l'ésser humà, de l'ànima humana, capaç de les passions més extremes i d'impulsos ben contradictoris. De veritables malalties de l'ànima, que descriu a Maragall (16-11-1902):

La corrua punyenta de *gents dels llimbs*, dels nous nans de Velàzquez, de les larves d'ànima a quines l'estretor i misèries de la vida no deixen assolir son perfecte desenrotllament. (1972, 1784)

La intenció és exposar-ne els fets i les conseqüències per a coneixement i reflexió pública: per 'simpatia i caritat'. Posició, diu, que li fa rebutjar l'escola naturalista francesa que titlla de «falta d'idealitat o de les amplificacions monstuós-zolesques» (1972, 1802).

En l'etapa de 1902 a 1907, alguns personatges tarats, maleïts des del naixement, assassins impertorbables, s'arranglaren a aquesta 'corrua' que emparenta amb la pintura de Velàzquez. Així, *El pastor* o el protagonista de *L'empelt* ja citat. Antagònic a en Gaietà de *Solitud*, la

imatge del pastor és la de l'ésser més «maleït i odiat» (Català, 2019, 385). Esdevé la personificació de la perversitat i precedent de l'Ànima de *Solitud*.

El teatre és l'altra gran font d'interès i influència de l'escriptora. Cal tenir present que Caterina Albert acudia regularment al Liceu i als teatres de Barcelona. Cita, per exemple, la comèdia *Admirable Crichton* (1902), de J.M. Barrie, que aviat es va poder veure al cinema o el gran Luigi Pirandello. Tot i així, són Henrik Ibsen i Àngel Guimerà els seus dos referents indiscutibles pel tractament dels temes i de la tècnica: des de les situacions dures del camp a les relacions familiars enverinades que porten a la transgressió de les normes socials en qualsevol sentit. Cita, en concret, *Hedda Gabler* (Munic, 1891) de l'autor noruec.

Víctor Català va signar dos articles molt elogiosos a la mort de cadascun dels dos grans dramaturgs. En les dues ocasions remarca la idea d'una obra desvetlladora de consciències. De lluita per un ideal. Vitalista, seguint el llenguatge modernista, però que es pot equiparar a la voluntat d'analitzar la societat de les novel·les de gènere criminal. El 1906, en l'article dedicat a Ibsen, Català s'adreça específicament a l'home, li reclama educació i perfecció abans de ser pare, l'única forma, insisteix, de no engendrar «vivers de xacres» o «desferres físiques i morals» (Català 1906). Demana llibertat i igualtat per a la dona:

L'esclavitud és un estigma de les societats endarrerides: si no vols gastaments espirituals en ta nissaga no donguis a tos fills una esclava per mare. Si una femella és prou per un mascle, sols una *dona* deu ésser-ho per un *home*. (1906)

La rebel·lió i la inconformitat de la Nela de *La infanticida* i de la Mila de *Solitud* provenen d'aquesta òptica moderna que Albert sap descobrir en els personatges d'Ibsen i del Guimerà dels anys noranta: Marta, Maria Rosa i Àgata (Gallén 2002). En els dos personatges l'escriptora de l'Escala fa visible la violència viscuda i les reaccions, també violentes i decidides, que trenquen els mites de la maternitat i la conformitat en el jou del matrimoni. El model normatiu i la subordinació de les dones.

A la mort d'Àngel Guimerà el 1924, Víctor Català va escriure l'article «L'estàtua viva» per remarcar-ne la força teatral i la capacitat de captar els aspectes més profunds de les persones:

Cap poeta, cap dramaturg, cap patrici de la Renaixença ha revelat i personificat com ell lo que d'agreny, d'hirsut, de tendrament feréstec -d'almogàver-, resta encara en el fons de nostra naturalesa; cap, com ell, ha tingut el verb càlid i grandiloqüents, sens termes mitjos ni pal·liatius, de la revolta, de l'inconformisme, de la intransigència en l'ideal. (Català 1972, 1723)

6 De la història del crim al relat de la investigació

També alguns relats criminals de l'autora ofereixen la investigació posterior al crim. *L'enquête* o investigació que dirigeix l'acció narrativa pròpia del gènere policial. Es tracta de: *La 'tomia' de l'Estrany* (1904), *La pua del rampí* (1930) i *Revenja* (1950), sense oblidar que *Solitud* també mostra la història d'un crim i la seva investigació.

6.1 *La 'tomia' de l'Estrany*

La 'tomia' de l'Estrany parteix de la troballa d'un home mort en un mas aparentment abandonat. Abans, però, diferents seqüències, pròpies d'un *travelling* cinematogràfic, en clarsobscurs, permeten una descripció detallada de les diferents parts de la casa per on es mou una parella de guàrdies civils fins que finalment troben el cos de l'amo del mas, l'avi Estrany, penjat d'una biga. És l'inici de les diligències habituals en un relat policial: Qui l'havia mort? Per quin motiu? Quan s'havia produït l'assassinat? Però la inèpcia i la barroeria en l'actuació dels dos guàrdies civils converteixen el relat en una acusació plena de sarcasme al procedir de l'autoritat 'competent'. Escorcollen tot el mas fins a trobar un nan sordmut a qui estossinen sense contemplacions per «fer-lo cantar» (Català 2019, 252), sense adonar-se que no pot respondre; i, abans de marxar del lloc del crim, l'abandonen lligat de peus i mans. Després es busquen altres possibles testimonis, es fan interrogatoris i s'arriba a la conclusió que és inútil perseguir els assassins – el fill del mort i la criada – perquè feia dies que havien fugit a França. En l'última part del relat, a la qual fa esment el títol, s'ofereix el mort en espectacle públic, se li practica una autòpsia que esdevé ocasió de gatzara i festa per al comú del poble, mentre el jutge, l'agutzil, el manescal i mig ajuntament encapçalen la pantomina: «Així que la closca del mort caigué al sòl com una tapadora, la gent de la paret llançà un xiscler de triomf i la canalla picà de mans alegrement» (2019, 255). En resum, Víctor Català converteix l'actuació policial en una farsa, la pràctica científica en una nova violència, un espectacle públic, mentre la vida continua indiferent als fets. En aquest relat hi ha trets d'altres formes narratives de l'escriptora, fetes des de la caricatura, la ironia i l'humor, pròpies també de la narrativa de l'autora, també esgrimides al conte *Nochebuena*, ja comentat, des del títol mateix.

6.2 *La pua del rampí*

Publicada a *Contrallums* el 1930, *La pua del rampí* ofereix una nova versió del conte popular (un dels més reiterats en una gran diversitat de tradicions literàries) de *La caputxeta vermella*. Albert es remun-

ta a la història popular que qualsevol lector coneix bé per transformar-la en una operació que després han practicat diversos escriptors contemporanis, com Quim Monzó en alguns contes d'*El perquè de tot plegat*. Català segueix d'a prop la falla pel que fa a l'escenari i acció seqüencial: una noieta sola topa amb el violador en tornar a casa, en aquest cas després de visitar uns oncles en un poble que l'obliga a passar per un bosc. Escrit en primera persona, s'expliquen directament els pensaments de la noia, a diferència del conte clàssic, es pot defensar i surt indemne de l'atac. És important com la instiga a defensar-se amb una força que ella mateixa desconeixia («li encomana una energia terrible per a fugir del perill», Català 2018b, 175) el record de la malaltia misteriosa que havia patit la seva mare i de la qual va morir provocada, entén ara, pel mateix fet, ocorregut molts anys abans. La noia lluita i aconsegueix fugir després de clavar fortuïtament l'eina, el rampí, a l'agressor, que mor per les ferides produïdes.

Al final la veu narradora recupera la tercera persona per assenyalar que la violació és un episodi gairebé ritual que es produeix generació rere generació; que es tornarà a produir, tot i l'excepció del moment. S'han capgirat els rols: la víctima passa a ser el botxí. El lector estableix complicitat amb la noia. S'afegeix un detall interessant a la història: en descobrir-se el cos del violador i posar-se el cas en mans de la justícia per buscar possibles culpables apareix el rampí de la noia que el pare reconeix, imagina els fets i calla per protegir-la. *La pua del rampí* manté relació amb *Contraclaror* de *Caires vius*. Un relat en què el pare de la noia violada, venja la seva mort, mata el criminal i l'enterra al camp.

6.3 *La història del crim a Solitud*

Més enllà de la capacitat simbòlica que conté *Solitud*, no es pot obviar que el final de la novel·la es precipita per l'assassinat del pastor, encara que passi per un accident als ulls de la Justícia i del comú de la gent. Caterina Albert dedica tres capítols, del 15 al 17 («La rel·liscada», «Sospites» i «La nit aquella») a la investigació que lentament fa la Mila mentre segueix un procés interior fins a aclarir-se-li els fets que la implicaven directament: se l'acusava de ser l'amistancada del pastor i d'obtenir-ne, a canvi, una compensació econòmica.

Pel que fa a l'assassinat estricte (hi ha prèviament l'avís misteriós de l'esquellinc metàl·lic que la Mila malinterpreta tot preguntant per la vida d'en Matias), primer es fa una descripció detallada del cadàver del pastor: el rostre «ple de fang», les «galtes verdes i enfonsades», el front «d'una blancor apagada de seu pres, i els ulls, oberts i amb les ninetes entelades» «sense mirada». També es descriu un «bony morat sobre la cella dreta i «entre els cabell unes gleves negres» que la Mila creu que és sang (Català 2014, 321). Després, en el capítol 16,

camí del cementiri per enterrar-lo, la Mila para atenció als detalls que del cadàver expliquen les dones que n'han vist el cos a l'hospital: un «trec» al clatell, la cara molt aixafada i, sobretot, «espitregat» i amb «la faixa», on el pastor hi duia els diners, «desfeta»; i, encara, «com si s'hagués volgut arrapar a n'alguna cosa» (2014, 324). El metge, però, certifica que la mort es va deure al mal temps, va ser un accident: «de la patacada i d'aquell trenc havia mort a l'acte...» (324).

Són aquests detalls afegits, primer, al mòbil dels diners, els molts diners, diu el rector, que li havien robat, perquè el pastor era ric; i, en segon terme, al fet que en Matias ha saldat tots els deutes que tenien, que la Mila lliga caps, encara que ho fa massa tard també per a ella, i s'adona no sols que «el pastor havia mort a mans de l'Ànima», sinó que el seu marit, en Matias, n'havia estat còmplice:

Ara la dona en tenia entera certitud, mateix que ho hagués vist de sos ulls; el dring d'aquelles monedes d'or que caigueren a sos peus li havia dit, i aquell dring no mentia... I feia memòria de detalls escampats que li havien quedat quan la desgràcia: «tot espitregat...» «la faixa desfeta...» «el clatell obert...» «la cara esclafada...» «ben brut de fang...» i «sense cinter...». Sense cinter...! No, el pastor no havia relliscat: ella coneixia prou la fermesa d'aquell cap i la prudència que guiava totes ses passes... El pastor no havia relliscat: havia estat escomès pel darrere i llençat daltabaix per una mà perversa... (2014, 349-50)

Poc es pot afegir a la destresa narrativa de *Solitud*. En un primer pla l'entramat del crim s'encavalca amb la pròpia experiència de la violació soferta per la Mila; en segon terme, se situa el misteri de la mort del pastor que serveix perquè l'assassí trobi espai per atacar-la a ella i, en un tercer nivell que els aplega tots, l'estructura narrativa serveixi per fer miques l'engranatge social i religiós a què estava sotmesa la protagonista de *Solitud*.

6.4 *Revenja*

Revenja, narració escrita el 1948 i publicada a *Vida molta* el 1950, correspon a la tercera etapa narrativa de Caterina Albert, el de la postguerra, en què l'obra d'Albert ja estava definida i per molts potser tancada. *Revenja*, però, torna a mostrar l'habilitat tècnica de l'escriptora, sense la càrrega dramàtica que desprenen els personatges de les etapes anteriors, sobretot de la primera. Es tracta d'una petita novel·la negra amb elements de *comèdia d'enredo*, que diverteix, però que al mateix temps es presenta en forma d'escenes fàcilment adaptables a la pantalla de cinema. Sembla que Albert està pensant tant en un lector com en un espectador, de teatre o de cinema. Ha

ampliat el ventall a qui es dirigeix des d'aquella queixa per no tenir un públic modern a què he al·ludit al començament d'aquest text.

Es pot catalogar en primer terme de «petita novel·la negra», com també apunta Enric Casasses (2018, 539). La història del crim es descabdella de forma ràpida. La veu narradora pren un to gairebé notarial. Impertorbable. La descripció de les escenes, una darrere de l'altra, quatre en total, se succeeixen com seqüències d'un film.

En la primera seqüència es presenten els fets del crim: una dona, neguitosa perquè l'home no torna del camp, surt a buscar-lo i juntament amb el veterinari que l'acompanya descobreixen el cadàver mig enterrat. Metge i veterinari reconstrueixen el crim: el mòbil i l'arma. De forma ràpida s'al·ludeix a les diligències judicial que no descobreixen res en concret i el crim s'atribueix a passavolants.

Es produeix un tall temporal que situa l'acció de la resta del conte deu anys més tard. Es descriu la segona escena: la de l'empresonament de l'assassí enmig d'un local, el casinet, ple a vessar. Se'ns informa que l'assassí llegeix incansablement el diari, sempre i sol. No mostra cap estranyesa quan entren els guàrdies civils a detenir-lo. Hi ha frases pròpies de la novel·la negra: la serenitat de l'assassí; el fet que demani que el deixin acabar el cafè. El lloc públic en què té lloc la detenció.

La tercera escena aporta comicitat i jocs d'*enredos* a l'obra. S'exposa com el mateix assassí va delatar-se davant la seva dona mentre dormia: explica els fets en somnis. Ara és la dona, germana de l'assassinat, qui entra en acció: revela els fets en una conversa a una amiga. L'amiga resulta ser la dona del caporal, el *cabó*, de la caserna. Hi ha jocs de paraules entre el català i el castellà. Entre d'altres: el nom de la dona del caporal «Patro» esdevé *Pato*. La *Pato*, al seu torn, explica els fets al seu marit, el guàrdia civil, que, al seu torn, els explica al seu superior: aquest li ordena la detenció del criminal.

Abans de dur el culpable confés a Girona, passa 24 hores al calabós del poble; a les 5 del matí el *sereno* va al calabós i se'l troba penjat d'una biga. Després s'explica que la sogra li havia proporcionat la dona que havia atès la petició de l'empresonat perquè pensava fugir. Abans d'acabar el relat, la frase que l'assassí ha escrit a la paret de la cel·la explicant el mòbil que l'havia dut a assassinar el seu cunyat (li robat tres sacs de garrofes) segueixen les pautes d'una càmera cinematogràfica just abans de la paraula *Fi*. En aquest cas la grafia d'analfabet del criminal aporta nous dades sobre el personatge que llegia diàriament la premsa: «Io tenia raó. Ell m'avia rruvat 3 sac de garofes i io ma vai revenjar» (Català 2018a, 432).

Com mostra *Revenja*, la seva trajectòria narrativa porta Víctor Català a continuar escrivint relats violents, alguns de ben significatius com *La mare-balena* (1920); *La cotilla de domàs groc* (1930) o *La Xona* (1950), relats que mostren la crueltat social exercida als infants i entre infants. També escriu relats, més extensos, de lladres,

com *Nostromo* (1930) en què el crim, cruel i sanguinari, es perpetra per una colla del crim organitzat, el capitost del qual utilitza al pare moribund per actuar.

7 Consideració final

La violència sistèmica en les nostres societats assenyala la vigència de l'obra de Caterina Albert / Víctor Català. Com en altres camps, l'obra de l'escriptora de l'Escala obre portes a la tradició posterior, entre les quals la narrativa criminal actual, amb qui estableix un miralleig un bon punt irònic. Com ella, les escriptores dedicades al gènere policial han pres una posició crítica i desestabilitzadora de les relacions humanes i s'hi enfronten des de plantejaments fora dels criteris culturals imposats fins ben recentment. Vegi's, a tall de mostra, el monogràfic de la revista *Lectora* (2015) dedicat al gènere.

D'altra banda, l'anàlisi sobre els relats criminals indica la importància que, progressivament, prenen les tècniques cinematogràfiques en l'obra narrativa de Víctor Català, clarament posada de manifest el 1919 en la presentació d'*Un film (3000 metres)*: «Dóna bo -escrivia a l'inici del pròleg- d'entrar-hi una estoneta al cine» (2015, 7), i com han explorat estudis ben recents (Gregori 2020).

Bibliografia

- Agra, M.X. (2012). «Con armes, como armes: la violència de las mujeres». *Isegoria. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46, 49-74. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2012.046.02>.
- Bartrina, F. (2001). *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: ed. Eumo.
- Boix, L. (2007). «Caterina Albert i Paradís: arts plàstiques, arqueologia i recuperació de la cultura popular». Pessarrodona, M. (ed.), *Caterina Albert. Cent anys de la publicació de Solitud*. Barcelona: Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 105-16.
- Castellanos, J. (1993). «Víctor Català i el Modernisme». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»* (L'Escala, 9-11 d'abril del 1992). Barcelona: PAM, 17-41.
- Castellanos, J. (1996). «'Estremiments i esgarrifances'. *Solitud*: de l'inconscient a la consciència». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»* (en ocasió del centenari de *Solitud* 1905-2005) (L'Escala, 17-19 de març de 2005). Girona: Curbet CG, 43-57.
- Casacuberta, M. (2002). «Víctor Català i la literatura de l'ombra». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Il Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966* (L'Escala, 20-22 de setembre de 2001). Barcelona: PAM, 33-51.
- Casacuberta, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.

- Casasses, E. (2018). «Rerescrit». Català 2018a, 535-42.
- Català, V. (1906). «Tribut». Aladern, J. (dir.), *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen*. Barcelona: Tipografia Catalana, s.p.
- Català, V. (1972). *Obres completes*. 2a ed. Pròleg de M. de Montoliu. Barcelona: Editorial Selecta.
- Català, V. (2014). *Solitud*. Barcelona: eds. 62.
- Català, V. (2015). *Un film*. (3.000 metres). Vidal, B.L. (ed.). Barcelona: Club editor.
- Català, V. (2018a). *Tots els contes, 1. Jubileu, Vida mòlta*. Ed. de B.L. Vidal. Rerescrit d'E. Casasses. Barcelona: Club editor.
- Català, V. (2018b). *Tots els contes, 2. Contrallums, La Mare Balena*. Ed. de B.L. Vidal. Reescrit d'Enric Casasses. Barcelona: Club editor.
- Català, V. (2019). *Tots els contes, 3. Caires vius, Ombrívoles, Drames rurals*. Ed. de B.L. Vidal i A. Prats. Postfaci de N. El Hachmi. Barcelona: Club editor.
- Colmeiro, J.F. (1994). *La novel·la policíaca espanyola: teoria e historia crítica*. Prólogo de M. Vázquez Montalbán. Barcelona: ed. Anthropos, Barcelona.
- McDermontt, P. (2009). «El proceso pardobazaniano de traducir y revisar un texto de historia literaria: 'La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne' (*La Revue*) > 'La nueva generación de novelistas y cuentistas en España' (Helios)». *La tribuna. Cuadernos de estudio da casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 007, 354-55. <http://revistaatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/176>.
- Gallén, E. (2002). «Víctor Català i el teatre». Prat, E.; Vila, P. (eds), *II Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966*. Barcelona: PAM, 53-75.
- González Fernández, H. (2000). «Preses, o com les dones esquerdades apareixen a la ficció catalana recent», dins Julià, L. (ed.), «Feminismes. Subjectes del nou mil·lenni», núm. monogr., *Revista de Catalunya*, 186-94.
- Gregori, C. (2020). «Cinema i literatura: *Un film (3000 metres)* de Víctor Català», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 10, 113-30. <http://roderic.uv.es/handle/10550/76238?show=full>.
- Julià, L. (2007). *Tradició i orfenesa*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Julià, L. (2017). «Postfaci». Català, V., *De foc i de sang. Antologia*. Ed. de L. Julià. Barcelona: Club editor, 211-24 i 243-54.
- Lectora* (2015) = «Noir and female. Women writers of crime novels in the Iberian Peninsula» (2015), núm. monogr., *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 21.
- Lits, M. (2011). *Le genre policier dans tous ses états*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Muñoz, I. (ed.) (2005). *Epistolari de Víctor Català*, vol. 1. Girona: Curbet CG.

Escrituras vascas de mujer

sección monográfica

editada por Jon Kortazar

Introducción. Escritoras vascas

Jon Kortazar

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

En el sistema literario vasco, como en otros sistemas ibéricos, se percibe la presencia y visibilidad de las escritoras en el conjunto de los elementos que componen el campo, creadoras, receptoras y mediadoras, sobre todo. En nuestro contexto social se han dado dos procesos culturales que han venido a confirmar la cada vez más continua presencia de las creadoras en el paisaje de la creación: la obtención del Premio Euskadi, el máximo galardón entregado por la Consejería de Cultura a la creación literaria, por escritoras, y la recepción y la exportación a otros sistemas literarios de la obra producida por mujeres, tal como no se había dado en otro momento.

Aunque los procesos pueden ser cambiantes en un sistema literario débil, y lo que se afirme hoy puede ser diferente mañana, habría que observar con atención la serie de Premios que han obtenido las escritoras. No es muy larga, es reciente, pero puede comprenderse como la revelación y consolidación de impulsos que se iban afianzando. En 2018 Eider Rodríguez ganó el Premio Euskadi por su obra *Bihotz handiegia* (2017) / *Un corazón demasiado grande* (2019). En 2019 recayó en Irati Elorrieta por *Neguko argiak* (2018) [Luces de invierno], aún no traducida, pero que se encuentra en su

Esta sección monográfica forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (PPGA 20/19).



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-15
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Kortazar, J. (2021). "Introducción. Escritoras vascas". *Rassegna iberistica*, 44(115), 175-178.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/010

tercera edición, y en 2020 Karmele Jaio consiguió el galardón por su novela *Aitaren etxea* (2019) / *La casa del padre* (2020). No eran las únicas. Antes de ellas habían conseguido el Premio autoras como Lourdes Oñederra (2000), Itxaro Borda (2002) y Amaia Iturbide con un libro de poemas (1994), y en ensayo Juana Atxabal en 1991 y Arantxa Urretabizkaia en 2017.

Estos tres premios rompían con una tendencia que valoraba el trabajo de las escritoras en el área de la Literatura Infantil y Juvenil en cuyo apartado habían ganado autoras tan reconocidas como Mariasun Landa (1991), Miren Agur Meabe (2002, 2007, 2011), Yolanda Arrieta (2015), Uxue Alberdi (2016), Leire Bilbao (2017), y, repitiendo, Eider Rodríguez en (2018).

Lo que distinguía a las tres autoras en su presencia en el premio es una circunstancia intensa, de forma que se producía una profunda visibilización de esas autoras en el centro del sistema: en el campo de la narrativa, lo que ofrece un mayor caudal de intensidad a su presentación. No hablamos de grupo, ni de escuela, pero sí de una presencia efectiva y notable dentro del campo.

Existe una segunda característica literaria que hace que el observador cultural ponga su atención en este fenómeno literario. La exportación de esta obra a otros sistemas literarios, si se quiere la globalización y el eco crítico que ha obtenido las obras de las narradoras vascas fuera de las fronteras de la lengua y específicamente en el sistema literario vecino, el español. Han publicado en editoriales de renombre y su recepción en los grandes suplementos culturales ha sido más que aceptable.

Este fenómeno no se superpone, no coincide del todo con el fenómeno cultural que se describe a través de la obtención del Premio Euskadi. Por un lado, existe el caso de Irati Elorriaga, que consiguió el Premio, pero que no ha tenido un recorrido de su obra en traducción, y por otro, está el caso de Katixa Agirre, que no obtuvo el Premio, pero su novela *Amek ez dute* (2018) / *Las madres no* (2019) ha conseguido un amplio reconocimiento entre lectores y crítica. No es el momento de dilucidar las razones por las que no hubo continuidad en la traducción de la obra de Irati Elorrieta, aunque pueden dibujarse causas como mayor o menor facilidad para dedicarse a la literatura, mayor o menor ambición, presencia o ausencia de mediadores -agentes- literarios...

Lo cierto es que nos encontramos con dos fenómenos, Premios Euskadi y recepción de las traducciones al castellano, que se superponen, intercalan e interactúan, de manera que se produce un fenómeno literario que puede considerarse novedoso, rompedor y creador.

Si realizamos una pequeña cronología de las traducciones de la narrativa vasca y su edición en grandes editoriales de fuera del País Vasco, hay que detenerse en el nombre y la obra que le han dado empaque y fuerza. Nos referimos a Bernardo Atxaga, cuya obra ha sido traducida con éxito desde *Obabakoak*, en 1989. Entre

1996 y 2002 se dieron a conocer las obras de autores como Ramon Saizarbitoria (entre 1998-2002), Anjel Lertxundi (entre 1996-2001) y Arantxa Urretabizkaia (1989). Más tarde ocurrió el lanzamiento de la obra de Harkaitz Cano (desde 2004 hasta hoy), y Jasone Osoro (2002). A estos nombres se ha sumado el de Kirmen Uribe (en poesía desde 2004).

Pero nunca se había dado una concentración tan importante de escritoras que daban a conocer su obra con un amplio respaldo editorial y una recepción general.

En primer lugar, resulta evidente que hemos primado la visibilidad de las escritoras a través de la traducción y de la obtención del Premio Euskadi, en la convicción de que se está produciendo un fenómeno nuevo y destacable en el sistema literario.

Por ello esta sección monográfica parte del análisis de la obra de las tres narradoras que han obtenido un reconocimiento editorial y crítico a través de sus traducciones, sobre todo teniendo en cuenta al lector que accederá a esta publicación, realizada fuera del País Vasco, y al que suponemos poco familiarizado con la lengua vasca. Por ello, utilizaremos las versiones de los originales en euskara en el análisis de la obra *Las madres no de Katixa Agirre*, a cargo de Santiago Pérez Isasi y Aiora Sampedro, *Un corazón demasiado grande* de Eider Rodríguez, firmado por quien esto escribe y Paloma Rodríguez-Miñambres y *La casa del padre* de Karmele Jaio, cuyo examen han llevado a cabo David Colbert y Jon Martin-Etxebeste.

En segundo lugar, atendemos a la obra de Leire Bilbao. Su caso no es muy diferente al que describimos arriba, porque su libro poema para niños *Xomorro poemak eta beste piztiak batzuk* (2016) obtuvo el Premio Euskadi en el apartado de Literatura Infantil y Juvenil (2017) y su difusión a través de la traducción, por medio de la red de la editorial Kalandraka, ha sido notable con versiones al castellano (*Bichopoemas y otras bestias*, 2019), al gallego (2019), al catalán (2019). Además su obra se ha dado a conocer al obtener el prestigioso Premio Kirico en 2019, galardón otorgado por las librerías especializadas en el género. Pero la narrativa mantiene dentro del sistema literario vasco una centralidad que no adquiere la literatura infantil y juvenil. Por ello Xabier Etxaniz y Karla Fernández de Gamboa Vázquez han descrito el desarrollo literario de Leire Bilbao.

En tercer lugar, hablaremos de una excepción. Se ofrece una investigación sobre la novela *L.A.A.* de Maixa Zugasti, aún no traducida, que firma Itxaro González Guridi, atendiendo a que el tema desarrollado, la violencia de género, completa las visiones temáticas que se abren en esta sección monográfica.

Estos tres avances buscan un objetivo común: poner en valor la calidad de la creación literaria vasca de las mujeres escritoras.

Sobre la recepción de *Las madres no* de Katixa Agirre Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano

Santiago Pérez Isasi

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Portugal

Aiora Sampedro

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España

Abstract This article analyses the positive reception of Katixa Agirre's novel *Las madres no*. In order to contextualise these considerations, we will briefly present the writer's career up to this point, and we will offer a brief narrative analysis of the novel. Finally, we will trace some possible explanations for the favourable reception of the book *Las madres no* among Spanish-speaking readers and critics: the originality of the text and the chosen subgenre (the crime thriller); the recent boom of publications on the topic of motherhood in Spanish and Latin-American recent literatures; and also the role played by the publishing house, Tránsito Libros, an independent and fairly young company with a strong presence in social networks which has attracted some enthusiastic followers within the Spanish readership. The combination of these different elements may explain why *Las madres no* has received more attention than other works by the same author, and by other Basque writers who have been translated into Spanish.

Keywords Reception. Maternity. Basque Literature. Narrative. Feminism.

Índice 1 Trayectoria de Katixa Agirre. – 2 *Las madres no*: un análisis narrativo. – 3 Recepción de la obra en el sistema literario español. Recepción en la crítica, reseñas, reportajes y eventos. – 3.1 Literatura escrita por mujeres sobre la maternidad. – 3.2 La editorial Tránsito y el éxito de *Las madres no*. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2021-02-05
Accepted 2021-04-22
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pérez Isasi, S.; Sampedro, A. (2021). "Sobre la recepción de *Las madres no* de Katixa Agirre. Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano". *Rassegna iberistica*, 44(115), 179-194.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/011

1 Trayectoria de Katixa Agirre

La escritora Katixa Agirre conjuga su trayectoria literaria con una constante labor académica; actualmente, además de escritora, también es profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación de la Universidad del País Vasco, universidad por la cual es doctora en Comunicación Audiovisual. Su obra literaria es fundamentalmente narrativa, con cuatro obras publicadas, si bien también ha colaborado en diversos medios de comunicación como columnista y en obras ensayísticas de carácter divulgativo (*Telezailak: nork esan zuen telebistak tontotu egiten duela?*, literalmente ‘Teleseries: ¿quién dijo que la televisión atontaba?’, Txalaparta, 2011; o su colaboración en el volumen colectivo *Virgenes catódicas, putas recalitrantes*, Txalaparta, 2015). Esta última es, por cierto, la única obra publicada por su autora originalmente en castellano, mientras que el resto de sus obras aparecieron originalmente en euskera antes de ser, en algunos casos, traducidas (o autotraducidas) al español.

En lo que a la actividad literaria se refiere, en el año 2003 recibió el galardón Ernestina de Champourcín de poesía por la obra *Kapela berdea pianoaren gainean* (El sombrero verde sobre el piano), aunque este trabajo no ha visto la luz. El 2007 fue un año prolífico para Katixa Agirre, ya que publicó dos obras: por un lado, el libro de relatos para adultos *Sua falta zaigu* (Nos falta fuego) impreso en la editorial Elkar; y por otro, *Paularen seigarren atzamarra* (El sexto dedo de Paula), también en Elkar, en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Tras esto, publicó dos obras en el año 2009: de nuevo, un libro de relatos, *Habitat y Ez naiz sirena bat, ¿eta zer?* (No soy una sirena y ¿qué?), de literatura infantil y juvenil, ambas en la editorial Elkar. La escritora siguió publicando libros para el público más joven hasta que en el año 2015, de nuevo de la mano de la editorial Elkar, llegó su primera novela, *Atertu arte itxaron* (literalmente ‘Espera hasta que escampe’, publicada en español como *Los turistas desganados*). Finalmente, en el año 2017, recibió la XVI Beca de Novela Agustín Zubikarai, para redactar una obra provisionalmente titulada *Amek ez dute idazten*,¹ y que se convertiría en *Amek ez dute* (Elkar, 2018), la versión original en euskera de *Las madres no* (Tránsito Libros, 2019).

Este artículo forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y está reconocido por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (PPGA 20/19).

1 N. Bedialauneta, «Katixa Agirrerren lanak irabazi du Ondarroako XVI. Augustin Zubikarai nobela beka» (La obra de Katixa Agirre ha obtenido la 16a beca de novela Agustín Zubikarai de Ondarroa), *Lea-Artibai eta Mutrikuko hitza*, 24-10-2016, t.ly/1jAA. Donde se publicó el anuncio de la incipiente publicación señalando el título original.

De entre esta trayectoria literaria, y particularmente narrativa, de Agirre, cabría destacar las dos colecciones de cuentos para adultos anteriormente mencionadas: *Sua falta zaigu* (Elkar, 2007) y *Habitat* (Elkar, 2009), con las que comenzó su colaboración con la influyente editorial Elkar, y con las que logró prestigio en el mundo de la literatura vasca. Ambas colecciones de cuentos tienen un marcado carácter autoficcional, ya que, sin ser textos autobiográficos, sí exploran las inquietudes de la generación de jóvenes a la que pertenece Agirre.

Tal y como se ha mencionado, prácticamente todo el recorrido literario de Katixa Agirre se desarrolla en euskera. Su primera novela, *Atertu arte itxaron*, fue la primera de sus obras traducida al castellano, con el título de *Los turistas desganados* (Pre-Textos, 2017) en autotraducción. Esta obra, que la crítica ha considerado una *road movie* a través de Euskadi, cuenta la historia de una joven vasca residente en Madrid, que viaja al País Vasco por primera vez con su compañero sentimental. El relato del viaje se combina también con la historia de los padres de la protagonista, en particular con la relación con su padre, preso por su relación con la violencia política en el País Vasco. La novela emplea diversos recursos que cabría denominar técnicas de distanciamiento, como el humor, el pastiche, la autoironía y autoconsciencia de la protagonista, o como la inclusión de un conjunto de episodios de la vida del compositor Benjamin Britten, sobre quien esta está escribiendo su tesis doctoral.

Vemos, así, que esta novela aborda un tema que la emparenta con otras obras de publicación reciente, en euskera y en castellano, como *Twist* de Harkaitz Cano (2011), *Martutene* de Ramon Saizarbitoria (2012), *La línea del frente* de Aixa de la Cruz (2017), *Mejor la ausencia* de Edurne Portela (2017) o *Como si todo hubiera pasado* de Iban Zaldúa (2018), por mencionar solo algunos ejemplos. Por otra parte, entre la publicación de la versión original en euskera (2015) y la autotraducción en español (2016) tuvo lugar la publicación del fenómeno editorial *Patria*, de Fernando Aramburu (2016), algo que pudo tener un efecto positivo al atraer más lectores hacia la literatura enfocada en el llamado 'conflicto vasco', pero que al mismo tiempo vino a ser definido, desde los ámbitos cultural y político, como la narración preferente, si no única, de dicho conflicto, anulando así o imponiéndose a otras posibles narrativas alternativas y quizás más complejas.²

A pesar de este aparente interés editorial en la cuestión vasca, *Los turistas desganados* tuvo escasa repercusión en la crítica literaria en español, algo que contrasta con la acogida de la publicación origi-

² Lorenzo-Arza 2020; A. Zurimendi, «Desmontando 'Patria', o cómo ganar la batalla del relato», *Hordago. El salto diario*, 20-10-2017, <https://www.elsaltodiario.com/conflicto-vasco/desmontando-patria-o-como-ganar-la-batalla-del-relato>.

nal en el contexto vasco. Así, por ejemplo, *Atertu arte itxaron* obtuvo el premio de la 111 Akademia - Euskal Literaturzaleen Akademia «La academia de los amantes de la literatura vasca», imponiéndose a *Lili eta biok* de Ramon Saizarbitoria.³ En cambio, la versión en castellano no tuvo un gran recorrido crítico ni recibió ningún premio, quizás por falta de promoción o por ser publicada en una editorial, Pre-Textos, no especializada en la publicación de novela ni con una posición dominante en el mercado literario español (salvo, quizás, en el campo de la poesía, donde ocupa un lugar destacado).

Muy diferente ha sido la recepción de *Las madres no*, traducción española de *Amek ez dute*, que ha obtenido una repercusión crítica mucho mayor, como veremos en los apartados siguientes. Publicada en su versión original en euskera en 2018, la edición de la versión española en Tránsito Libros en 2019 fue negociada antes incluso de que la autora completase la (auto)traducción del texto⁴ y ha tenido, hasta ahora, cuatro ediciones, ha sido traducida también al catalán, está en proceso la traducción a otras lenguas, y hay también planes de realizar una adaptación cinematográfica, a cargo de la directora catalana Mar Coll.⁵ A continuación, ofrecemos un breve análisis de esta obra, antes de realizar una aproximación a los posibles motivos para esta diversidad en el ingreso de ambas obras en el contexto español.

2 *Las madres no*: un análisis narrativo

Las madres no abre con una doble escena ligada a las dos madres que protagonizan la novela: en la primera de estas escenas, Jade/Alice Espanet asesina a sus dos hijos sumergiéndolos en la bañera, y los tiende sobre la cama mientras espera a que la niñera llegue; en la escena siguiente, la narradora se presenta a sí misma en el momento de dar a luz, un acontecimiento descrito sin ninguna romantización y con una incidencia particular en el léxico de lo fisiológico. La historia de ambas madres alterna de forma constante a lo largo del texto: por una parte, se reconstruye la historia de Alice, desde el momento en que coincidió con la narradora (aún bajo el nombre de Jade) en una universidad de los Midlands ingleses, hasta el presente, en que está siendo juzga-

3 G. Bereziartua, «Katixa Agirrereren *Atertu arte itxaron* liburuak irabazi du 111 Akademiaren saria» (El libro *Atertu arte itxaron*, de Katixa Agirre ha ganado el premio 111 Akademia), *Argia*, 25-04-2016, <https://www.argia.eus/albistea/katixa-agirrereren-atertu-arte-itxaron-liburuak-irabazi-du-111-akademiaren-saria>.

4 Información obtenida de la entrevista con Sol Solama, realizada por email en diciembre de 2020.

5 M. Zamora, «Embarazos literarios», *La Vanguardia*, 12-12-2020, <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20201212/6112315/maternidad-literatura-feminista.html>.

da por el infanticidio; pero también se reconstruye la propia historia de la investigación de la narradora, el proceso de documentación y escritura, así como los contrastes y conflictos que este caso, unido a su reciente maternidad, le provocan. Se crea así una novela que comparte algunos rasgos con el *thriller* (como varias críticas han apuntado, y como también sucedía con *Los turistas desganados*), con la *non-fiction novel* (si bien en este caso el asesinato es ficticio, al igual que la narradora-protagonista) o con la autoficción, si bien también en este caso la identificación entre autora real y personaje ficticio es solo parcial.

Esta escisión entre ambas madres, entre ambas narrativas (la del asesinato, y la de su investigación), apuntan a dos modelos diferentes (uno más extremo, naturalmente) de ‘malas madres’.⁶ Por una parte, el caso prácticamente inimaginable de la madre infanticida, un tabú que parece ir contra los instintos humanos y animales más básicos; por otra, la narradora representa aquello que en alemán se designa con el término derogatorio de *Rabenmutter* (mujer cuervo): aquella mujer que privilegia su vida profesional por encima del cuidado de los hijos, o que al menos se resiste a perder su identidad como mujer o como persona. La madre infanticida ejerce así un efecto de fascinación, atracción y rechazo sobre la narradora, ya que «la madre asesina es para la madre narradora una especie de espejo oscuro en el que se mira», en palabras de la propia autora.⁷

De hecho, son varios los momentos en los que la narradora reflexiona sobre los sentimientos encontrados que la maternidad le provoca. Es cierto que, por una parte, su hijo le proporciona momentos de placer o de amor que coinciden con la versión idealizada de la maternidad, como la «cúspide de la sensualidad humana» alcanzada por la narradora en ciertos momentos de la lactancia (Agirre 2019, 72), o la «vida, pura vida, energía y brillo sin mácula» del reencuentro entre madre e hijo a la salida de la guardería (79). Pero, por otra parte, también produce sentimientos que están menos prototípicamente enlazados con esta, entre los cuales destacan el cansancio, el aburri-

6 El sintagma «Mala Madre», presente ya en *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* de Sara Ruddick (1989), ha sido reapropiado y resignificado en años recientes, con una carga de rebeldía y reivindicación, para oponerse a la imagen de la ‘madre amantísima’ (cuyo prototipo máximo sería la Virgen María), sumisa, abnegada y sufriente, y a la que no están permitidas la queja, el cansancio o la duda. Así, por ejemplo, el Club de las Malasmadres (<https://clubdemalasmadres.com/el-club/>) «[n]ace en 2014 [...] con el objetivo de desmitificar la maternidad y romper el mito de ‘la madre perfecta’ [...] con el fin de reivindicar un nuevo modelo social de madre. Madres que luchamos por no perder nuestra identidad como mujer y que nos reímos de nuestros intentos fallidos por ser madres perfectas. De un sentimiento individual a conectar con una necesidad social y convertirnos en un movimiento tendencia que, con mucho sentido del humor, rompe estereotipos».

7 D. Oliver, «Katixa Agirre: “No me identifico con la maternidad cínica que habla perrerías de sus hijos»», *El País*, 23-10-2019, https://elpais.com/elpais/2019/10/21/mamas_papas/1571662105_193020.html.

miento y el miedo. La maternidad, además, supone una anulación de la personalidad de la narradora, una pérdida de cualquier otro matiz que no se corresponda con el epíteto de ‘madre’:

Después de tres meses sin dormir más de tres horas seguidas, después de visitas primero semanales y luego quincenales a la enfermera para controlar el peso del recién nacido, después de un registro exhaustivo de los excrementos, vómitos, mocos y toses del bebé, la identidad de madre había terminado por devorar todas las demás y había mandado a todos mis yos pasados al exilio más remoto. [...] yo ya no era yo. (Agirre 2019, 33)

Una manifestación directa de este conflicto de las diversas identidades de la narradora es la oposición entre su yo de escritora y su yo de madre: percibe a su hijo (quizás de forma injusta, como ella misma reconoce) como un obstáculo que le impide avanzar, al menos al ritmo deseado, en la escritura de su novela. Este conflicto entre escritura y maternidad, recurrente en el texto, es, además, destacado por varios de los epígrafes que encabezan los capítulos, como la famosa cita de Cyril Connolly: «No hay enemigo más sombrío del buen arte que un cochecito de bebé en el vestíbulo». De hecho, el título provisional de la novela (*Amek ez dute idazten*, ‘las madres no escriben’), que incide precisamente en esta idea, proviene de una conocida frase de Susan Suleiman empleada como epígrafe del capítulo 2 de la primera parte: «Las mujeres no escriben, están escritas». La oposición entre madre y escritora es tal, a juicio de la narradora, que es objeto de una *checklist* de la «buena escritora», que termina con una frase contundente: «La buena escritora, en realidad, querría ser un hombre» (Agirre 2019, 170).

La escisión de la ‘Mala Madre’ en dos personajes diferentes (la asesina y la madre trabajadora) es una primera herramienta para el cuestionamiento de la imagen de la maternidad tradicional; existen en la novela, con todo, otros procedimientos que podemos denominar como *técnicas de distanciamiento*, en la línea brechtiana, que contribuyen a una aproximación más racional y menos emotiva al problema en cuestión, en este caso la maternidad. Es en este sentido destacable el humor (auto)irónico que impregna la obra (y que también estaba muy presente en *Los turistas desganados*), visible, por ejemplo, en el episodio en que la narradora ingiere (y después vomita) una docena de ostras, puntualmente indicadas en el texto, y que hacen que la náusea física se confunda con la náusea moral que provoca el infanticidio (y que también recuerda, tal vez, a las náuseas provocadas por el embarazo). También la acumulación de léxico específico de áreas como la medicina y la fisiología («meconio, lanugo, amniocentesis, progesterona, vérnix, pródromos, calostro», Agirre 2019, 48), o del Derecho («...el hecho. Homicidio, infanticidio, asesinato, ahogamiento doble», 2019, 52) contribuyen a alejar al lector de la histo-

ria narrada y hacerlo consciente de que se encuentra no solo ante un artefacto literario, sino ante un constructo verbal.

Entre estas técnicas de distanciamiento ocupan un lugar particularmente relevante las digresiones, de mayor o menor extensión, como las dedicadas a la clínica de inseminación artificial y su simbología como maquinaria productiva capitalista, a los procedimientos de una cesárea o a la relación histórica entre sexo y embarazo. Es especialmente notable el primer capítulo de la segunda parte, titulado «Matar niños» y dedicado al infanticidio y su conceptualización a lo largo de la historia, en el que la narradora se dirige explícitamente al lector o lectores, proclamándolos jueces del proceso (del judicial pero también del narrativo), y enfatizando aún más su capacidad de decisión ante las cuestiones planteadas en el texto.

El resultado de estas técnicas es un texto híbrido y con registros diversos, que juega con los límites de la autoficción y que se inscribe en una tradición de narrativas críticas con la imagen dominante de la maternidad, ya relativamente amplia como más adelante volveremos a mencionar, y que incluiría a algunas de las autoras mencionadas en el texto o en los epígrafes (Sylvia Plath, Doris Lessing, Adrienne Rich o Susan Suleiman, por ejemplo), pero también a otros nombres como Jane Lazarre, con cuyo *El nudo materno* ([1976] 2018) parece tener muchos puntos en común la narradora y protagonista de *Las madres no*.

3 Recepción de la obra en el sistema literario español. Recepción en la crítica, reseñas, reportajes y eventos

Una rápida búsqueda por entradas en Google muestra, como adelantábamos, la prevalencia de la segunda novela de Katixa Agirre sobre la primera. La búsqueda «Katixa+Agirre+Atertu+arte+itxaron» devuelve unos 30 000 resultados, mientras que, para «Katixa+Agirre+Los+turistas+desganados», el buscador nos devuelve solamente 1770 resultados, lo que evidencia la escasa repercusión de la novela en su versión castellana. Por otro lado, si atendemos de la misma forma a la búsqueda para la segunda novela, los datos que se generan resultan más llamativos: en euskera, la combinación de «Katixa+Agirre» con «Amek+ez+dute» ofrece en torno a 7.810 resultados; en cambio para la misma búsqueda, realizada en español, el número de entradas que devuelve el buscador es mayor. Para los caracteres «Katixa+Agirre+Las+madres+no» los resultados son de cerca de 10.000 entradas. Si se comparan los números de resultados para las dos novelas en español, se evidencia que el interés de los internautas del ámbito hispánico por el tema de la maternidad multiplica, por mucho, el interés por la *road novel* con el trasfondo del conflicto vasco. En cambio, los datos para la versión eusquérica resultan ser totalmente antagónicos.

Lo cierto es que, atendiendo a las críticas que han recibido las obras tanto en euskera como en español, se remarcan características parecidas de ambas versiones, lo que muestra el consenso en su valoración. Cabe señalar que estos textos tienen, en general, un carácter divulgativo y, por tanto, el lector especializado no encontrará en estas páginas lecturas transversales sobre el alumbramiento ni estudios narratológicos de la obra. En general, las reseñas se realizan desde una perspectiva descriptiva, conformadas por una síntesis general de la trama y un resumen de las ideas principales que les despierta su lectura.

La mirada que se expresa sobre la maternidad es, efectivamente, la principal preocupación de los comentarios de la prensa en euskera; algunos, como Hasier Rekondo, del diario *Deia*,⁸ se preguntan si la relación materno-filial implica, por imperativo, que se genere un vínculo afectivo, relacionándolo con el infanticidio, mientras que Estibalitz Ezkerra, en *Gara*, reflexiona sobre la presión social con la que tienen que lidiar las mujeres: «Hay sobre la maternidad muchos mitos y tabúes, demasiados, que se han utilizado para silenciar, controlar y perseguir a las mujeres, como podrá comprobar de primera mano la narradora de la historia».⁹ Los comentarios en revistas y blogs electrónicos destacan, aún con más ahínco si cabe, el aspecto de la maternidad; por ejemplo, la escritora Alaine Agirre¹⁰ apunta a la concepción como hilo conductor de la obra, subrayando el carácter antagónico que representan las dos madres protagonistas, mientras que la reseña de la revista feminista *Pikara Magazine* lee la obra de la vitoriana como una reivindicación de la diversidad de las experiencias maternas en la historia de las mujeres: «¿Cómo unir en una misma historia La Llorona, Dingo, la psicosis postparto, el suicidio extendido, Alaska, Cenicienta, átomos, meningitis, múltiples hipótesis o la escultura de la araña de Louis Bourgois? Katixa Agirre tiene la respuesta».¹¹

El volumen de las críticas sobre la versión española de *Las madres no* representa todo un *boom* si lo comparamos con las críticas a la versión del libro en euskera. Baste señalar que prácticamente todos los periódicos de tirada nacional en España han publicado reseñas de la obra, o que la misma ha gozado de su espacio en Radio Televisión Española. Pero quizás el hecho diferencial de la cantidad de atención

8 H. Rekondo, «Amatasunaren dikotomiak» (Las dicotomías de la maternidad), *Deia*, 17-11-2019, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7674>.

9 E. Ezkerra, «Amen barruko bizitza» (La vida interior de las madres), *Gara*, 17-11-2018, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7554> (trad. de los Autores).

10 A. Agirre, «Ispiluaren aurrean» (Frente al espejo), *111 Akademia*, 29-9-2018, <https://111akademia.eus/111-aldizkaria/gomendioak/2018/09/29/ispiluaren-aurrean/>.

11 M. Unanue, «Amek ez dute, bizitzaren mirari gordina» (*Las madres no*, el crudo milagro de la vida), *Pikara Magazine*, 21-11-2018, <https://www.pikaramagazine.com/2018/11/amek-ez-dute-bizitzaren-mirari-gordina/> (trad. de los Autores).

que ha recibido la autotraducción al castellano en comparación con la versión en euskera se debe a la mayor cantidad de blogueros con los que cuenta el mercado literario español, algo que no tiene equivalente en el mercado literario en euskera. De hecho, en el caso de las críticas en euskera a *Amek ez dute*, aparte de las entradas ya comentadas párrafos antes (la escritora Alaine Agirre para el blog de la asociación de lectores Akademia 111 y el artículo de la revista *Pikara*), no se han encontrado prácticamente referencias en blogs de fans. En castellano, en cambio, se han identificado más de una veintena de reseñas al respecto: desde comentarios en blogs especializados, como *Un libro al día* o *Colofón. Revista Literaria*,¹² a reseñas en webs personales.

Un elemento que puede ser interesante mencionar es que, de entre las reseñas publicadas en prensa y en blogs literarios, cerca de la mitad de ellas señalan la versión inicial en euskera; en cambio, hay quienes tratan el texto como un artefacto originado directamente en lengua española. Cabe por ello plantearse hasta qué punto los lectores de *Las madres no* en su versión española son conscientes de que se trata de una obra originariamente publicada en euskera; obviamente, esta información, junto con el nombre de la traductora (que es la propia autora) aparece en la página de créditos del libro, y de acuerdo con la propia autora, es algo frecuentemente mencionado en entrevistas y presentaciones. Con todo, tal y como la propia editora confirma en entrevista, esta cuestión, que fue mencionada y remarcada en las presentaciones iniciales, ha ido desapareciendo con el tiempo hasta convertirse en una referencia puntual. Es posible, por lo tanto, que *Las madres no* se haya convertido en lo que Dasilva (2015) denomina «autotraducción opaca», es decir, aquella en la que la traducción es recibida como si se tratase de un original.

Si bien, como se aprecia, la literatura de la vitoriana ha cosechado una importante dosis de éxito, se atisba una suerte de contrapartida de las críticas periodísticas en español, y es que dejan entrever que el interés en la materia sigue estando reservado a las mujeres. Las firmas de los comentarios al libro son casi en su totalidad femeninas. Esto puede incidir en la queja frecuente (muy presente en *La mejor madre del mundo* de Nuria Labari, por ejemplo) de que ciertos temas de la escritura femenina son exclusivamente femeninos (destinados a «la balda de las compresas», metafóricamente hablando), mientras que los temas tratados por los hombres no son masculinos, sino universales (Labari 2019, 16).

Además de las reseñas en prensa y blogs, también han surgido una amplia serie de artículos y entradas en las que, si no se analiza directamente la obra de Katixa Agirre, sí se habla del tema de la maternidad y su representación literaria o artística, poniendo como

¹² <http://unlibroaldia.blogspot.com>; <http://www.colofonrevistaliteraria.com>.

ejemplo, entre varias, a la escritora vitoriana. Así, en el artículo para el diario *La Vanguardia* «Embarazos literarios», la periodista Mey Zamora recopilaba una lista diversa de artefactos literarios de reciente publicación que trataban la temática de la maternidad, entre los que se destacaba la novela de Agirre.¹³ Del mismo modo, la novela ha despertado interés en otros espacios, incluso en varias publicaciones de ámbitos específicos: en el portal web del Instituto Europeo de Salud Mental Perinatal,¹⁴ en el espacio Mujer y Políticas Sociales del sindicato FeSP-UGT, donde han desarrollado lecturas del libro desde la perspectiva específica correspondiente;¹⁵ o el portal web del Centro Educativo Eduka Nature.¹⁶

Del mismo modo, esta obra también ha traído consigo un aumento significativo de la presencia de la autora en prensa, mediante entrevistas y coloquios de los que ha sido protagonista: así, por ejemplo, muy recientemente, el Centro de Cultura Contemporánea Condeduque de Madrid ha organizado un encuentro entre las escritoras Katixa Agirre, Brenda Navarro y Carolina del Olmo, todas ellas autoras que han desarrollado parte de su obra bajo el influjo de la maternidad.¹⁷ También ha obtenido visibilidad internacional a raíz de la publicación de la novela: participó, por ejemplo, en el Hay Festival of Literature & Arts de Gales, en una conversación con la periodista y escritora Andrea Abreu.¹⁸

3.1 Literatura escrita por mujeres sobre la maternidad

Si bien otros factores pueden haber contribuido a su favorable recepción en el mercado y la crítica española, tanto la autora como la editora de Tránsito Libros, Sol Salama, coinciden en que el interés reciente en publicaciones sobre la maternidad puede haber contribuido a su éxito. En la reciente entrevista personal con la editora, realiza-

13 <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20201212/6112315/maternidad-literatura-feminista.html>.

14 P. Fernández Lorenzo, «Las madres no, de Katixa Agirre. Reseña», 04-06-2020, <https://saludmentalperinatal.es/2020/06/04/las-madres-no-de-katixa-agirre-resena/>.

15 N. Tomás, «Katixa Agirre: “La maternidad es antilibertad”». Entrevista, *El Diario*, 02-10-2020, https://www.eldiario.es/catalunya/cultura/katixa-agirre-maternidad-antilibertad_1_6231009.html.

16 «Katixa Agirre ‘Amek ez dute’», *Eduka & Nature*, 25-10-2020, <https://edukanature.com/katixa-agirre-amek-ez-dute/>.

17 «Todas las madres», *Condeduque*, 15-04-2021, <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/todas-las-madres>.

18 «Andrea Abreu y Katixa Agirre en conversación con Jorge Turpo. El oficio de escribir», *Hay Festival*, 02-11-2020 (<https://www.hayfestival.com/p-17081-andrea-abreu-and-katixa-agirre-in-conversation-with-jorge-turpo.aspx?localesetting=es-ES>).

da con motivo de este artículo, la editora madrileña apuntaba a este aspecto como reclamo para la obra de Agirre:

Se enmarca justo en un momento en el que hay una pequeña avalancha de novelas sobre maternidad porque se está escribiendo sobre esta con menos tapujos y menos pelos en la lengua. La están escribiendo las mujeres, desde un punto no visibilizado hasta ahora. Eso ha pasado, creo, con estas novelas (Nanclares también, Labari, etc.).

Naturalmente, había ya una trayectoria anterior de publicaciones sobre el tema, también en lengua vasca: desde el canónico *Zergatik panpox* (1979) / *¿Por qué, panpox?* (1986) de Arantxa Urretabizkaia, muchas han sido las escritoras que han puesto voz a las madres vascas. De hecho, la profesora Gema Lasarte abordó esta línea de escritura en su tesis doctoral (2011, 181) y concluyó que la maternidad es y ha sido una preocupación central en la obra de las escritoras en lengua vasca. En su mayor parte las experiencias maternas están contadas por voces en primera persona, en obras que desde los inicios de la novela moderna han surgido de plumas de diversas escritoras. En estos textos, indicaba Gema Lasarte, prevalecían las madres trabajadoras, con obligaciones profesionales y que desarrollaban sus actividades en entornos urbanos (2011, 233).

De hecho, la primera obra de la modernidad vasca, *Egunero hasten delako* (1969) / *Porque empieza cada día* (2020), de Ramón Saizarbitoria, aunque, paradójicamente, de autoría masculina, aborda ya esta problemática: una joven estudiante francesa, Gisèle, viaja en Suiza de un cantón a otro para realizar un aborto tras haberse quedado embarazada con un compañero de estudios. El texto, si bien situado en Europa central, interpela a la sociedad franquista española, en referencia al control represivo sobre el cuerpo de las mujeres en la época. El ya nombrado *Zergatik panpox* de la consagrada escritora Arantxa Urretabizkaia es otra obra canónica en este sentido. Originalmente publicada en el año 1979, supuso un relato rompedor en la época, ya que la escritora donostiarra daba voz a una mujer separada, madre y responsable de un menor. La narración, construida a modo de monólogo interior, relata veinticuatro horas del día de esta mujer, desde que se levanta hasta que se acuesta, en los que, a menudo a modo de corriente de consciencia, cuenta aspectos de la crianza del niño. Escrito con perspectiva feminista, la autora no esconde su naturaleza reivindicativa. Años más tarde, autoras de nuevas generaciones han seguido tratando el tema y añadiendo nuevas perspectivas; así, por ejemplo, los textos de Itxaro Borda, reflexionan sobre la maternidad y la mujer lesbiana. Más recientemente, escritoras contemporáneas de Agirre, como Uxue Alberdi, Eider Rodríguez, Karmele Jaio... han continuado la estela de sus predecesoras en el tratamiento de este aspecto.

Del mismo modo, la literatura sobre la maternidad ha sufrido un importante auge en estos últimos tiempos dentro del ámbito castellano, tanto por parte de autoras españolas (Nuria Labari, Noemí López Trujillo, Eva Baltasar...) como por parte de escritoras latinoamericanas de mediana edad (Brenda Navarro, Guadalupe Nettel...). En este caso, la obra de la escritora vasca, que coincide en edad e interés con las autoras hispanoamericanas, concuerda en el tratamiento del acontecimiento de la maternidad.

En este sentido, un rápido repaso a las publicaciones más exitosas en este ámbito nos permite identificar características transversales para unas y otras obras: en general, aspectos como la relación de las mujeres con la sombra de la familia tradicional, la violencia, de una forma u otra, están presentes en muchos de los trabajos, pero también son notables, la preponderancia de la cercanía de las narradoras y narratorias con los hechos contados, la voz íntima de la primera persona y la relación entre pareja-mundo laboral-maternidad son las perspectivas de las que beben muchos de estos textos (Gallego Cuiñas 2019; Maradei 2016). Otra posible semejanza es la escisión o multiplicación de los diferentes modelos de madre, siempre huyendo del modelo de la madre perfecta y sumisa: en *Casas vacías*, una mujer que no puede ser madre desea serlo hasta el punto de la locura, y otra que sí es madre se cuestiona si realmente quería o estaba preparada para serlo y en *La hija única* conviven una mujer que reniega de la maternidad, una madre encadenada a un hijo enfermo y otra superviviente de malos tratos que ahora sufre los ataques violentos de su hijo. Esta multiplicación de modelos maternos permite la contraposición, no siempre explícita, con el modelo hasta hace poco dominante de la madre estoica y sacrificada.

Y como decíamos, la cercanía para con el tópico, sin llegar a generar un tono intimista, supone la punta de lanza para el formato en el que entroncan todos estos textos; porque como adelantamos algunos párrafos atrás, estas características dan pie a textos ficcionales con aire ensayístico. Quizás sea en *La mejor madre del mundo*, de Nuria Labari, donde más claramente se observa esta combinación de narración y reflexión, ya que en este texto la tenue trama narrativa parece ser, en realidad, una excusa para la exposición de las reflexiones de la autora/narradora sobre la maternidad y la escritura en un mundo patriarcal.

3.2 La editorial Tránsito y el éxito de *Las madres no*

Tampoco puede olvidarse, entre los motivos de la buena aceptación de *Las madres no*, la labor de la editorial Tránsito, fundada y dirigida por Sol Salama, que, con arreglo a sus palabras, le da un tono reivindicativo a la firma. Nacida en 2018, cuenta actualmente con un catálogo de trece libros de autoras de diferentes orígenes geográ-

ficos y culturales, y con diversidad de formatos y géneros, aun con una cierta predominancia de la narrativa de ficción. A pesar de esta corta andadura y de tener un catálogo todavía reducido, la editorial ha logrado construir un alto prestigio por la calidad de las obras publicadas, y crearse un *fandom* (la expresión es de la propia Katixa Agirre, en entrevista con el periódico *Pérgola*)¹⁹ que sin ser mayoritario sigue con atención cada nuevo libro publicado por la editorial. A modo indicativo, la editorial Tránsito tiene más de 10 500 seguidores en Twitter (en su perfil @transito_libros), mientras que su editora, Sol Salama (@solsalama), ronda los 10 700, números inferiores, por supuesto, a los de editoriales más establecidas o veteranas, pero nada desdeñables para una con solo dos años de vida.²⁰

Así pues, Tránsito Libros ocupa un lugar relevante en la aparición en la escena literaria española de escrituras de autoras, y en concreto de narrativas sobre la maternidad. En paralelo con las demás obras de la editorial, el texto concuerda a la perfección con la línea de Tránsito, que ha publicado títulos como *La azotea* de Fernanda Trías, *Primera persona* de Margarita García Robayo o, más recientemente o *El libro de las lágrimas* de Heather Christle. La editora, por otra parte, no renuncia a publicar nuevos libros sobre este tema en un futuro próximo, ya que, en palabras de Salama, «me han mandado manuscritos, el tema estaba ahí, y han sido libros que me han movido las entrañas, salvajes, tremendos»; en todo caso, aclara, «la maternidad no es mi línea editorial, me interesa como me interesa la familia, la soledad, la precariedad, la transexualidad, los juicios, la muerte».²¹

Es interesante destacar que, incluso en el contexto de un catálogo tan selecto y con un seguimiento relativamente fiel por parte de los lectores, que incluye a escritoras establecidas y reconocidas como Fernanda Trías o Cristina Rivera Garza, la novela de Katixa Agirre destaca por su buena aceptación por parte de crítica y ventas. De acuerdo con lo indicado por la propia editora, «es sin duda el [libro] que mejor recepción ha tenido. [...] Para una casa editora que no tiene la envergadura suficiente para hacer las giras y la promoción que hubiésemos querido hacer, el resultado es que el libro ha funcionado igualmente, y que a día de hoy casi quince meses después, se vende y se lee semanalmente».²² Esta recepción positiva se tradujo en la rápida venta de la tirada inicial de 1200 ejemplares, y en una ven-

19 T. Rodríguez, «Katixa Agirre, escritora: “La idea que mejor define la maternidad es la ambivalencia”», *Pérgola Bilbao*, 06-12-2019, <https://www.bilbao.eus/periodicobilbao/201912/html5forpc.html?page=0>.

20 Datos recogidos a 19 de mayo de 2021.

21 Entrevista realizada con Sol Salama por email, en diciembre de 2020.

22 Entrevista realizada con Sol Salama por email, en diciembre de 2020.

ta acumulada hasta el momento de unos 3000 ejemplares, de acuerdo con la propia editorial.

En definitiva, parece haberse producido una conjunción de varios elementos que han ayudado a la buena difusión de la obra: una editorial joven, con espíritu feminista y reivindicativo, que a pesar de su corto catálogo se ha creado rápidamente un prestigio y una visibilidad en el contexto del mercado español; y una novela de una autora periférica en este sistema, pero que ha conseguido conectar con un tema actualmente candente.

4 Conclusiones

Tal como se mencionaba al inicio del artículo, el objetivo de este trabajo es estudiar posibles explicaciones a la buena acogida que la obra de Katixa Agirre, *Las madres no*, ha obtenido en el mercado y en la crítica literaria española. Hemos apuntado, así, al menos dos aspectos que nos parecen relevantes: el tema escogido y la editorial en que apareció la traducción.

En efecto, hemos indicado ya que el libro de Katixa Agirre coincide con el auge de la literatura hispánica sobre el tema, e incluso, con un auge general del feminismo tanto en España como a nivel internacional que puede contribuir, por otra parte, no solo a un mayor número de publicaciones, sino a un mayor interés o atención por ellas. *Las madres no* enlaza, efectivamente, con el grueso de las obras sobre maternidad que encontramos en la literatura vasca y española, puesto que en el libro de Katixa Agirre se sigue poniendo en tela de juicio la conciliación laboral y familiar, o los estereotipos sobre la maternidad. Pero, al mismo tiempo, lo hace desde una perspectiva poco explorada hasta el momento, ya que, como se ha advertido, lo hace haciendo uso del género negro.

Por otra parte, el hecho diferencial que inspira este texto se manifiesta en el carácter nacional de la editorial en la que se publica *Las madres no*. Y es que, los autores vascos tienden a traducir al español el grueso de sus obras publicadas en euskera, pero, salvo contadas excepciones, muchas ven la luz en las líneas hispánicas de las mismas editoriales vascas que publican las obras originales en euskera. La editorial Tránsito, que publica la versión castellana de la obra que nos atañe, es una editorial joven, reivindicativa y con fieles seguidores, lo que también puede haber ayudado al posicionamiento de la novela de Katixa Agirre entre los lectores en castellano. No se debe obviar, con todo, el contraste entre la editorial que ha comercializado el libro en euskera, Elkar, que cuenta con gran peso y tradición entre los lectores vascos, y la editorial Tránsito, independiente y, por lo tanto, periférica en el sistema editorial español. Así, podría decirse que, si bien la escritora ha dado su salto al mercado hispánico con

éxito, en el tránsito entre un sistema literario y otro ha abandonado una situación más próxima del centro, para situarse en otro punto más alejado o periférico. Es este un movimiento (del centro del sistema literario vasco, a la periferia del sistema literario español o ibérico) común para muchos escritores vascos, incluso algunos tan canónicos como Ramon Saizarbitoria o Anjel Lertxundi, mientras que otros como Bernardo Atxaga, Harkaitz Cano o Kirmen Uribe, o también las escritoras Eider Rodriguez o Karmele Jaio, han sido publicados por editoriales dominantes en el mercado español, tales como Destino, Seix Barral o Random House. En el caso que nos atañe, la temática de la obra, pero también el género y edad de la autora, parecen ser las características que facilitan el hecho de que la obra se publique en ese tipo de editorial con una marcada línea reivindicativa y feminista.

En definitiva, son varios los motivos que pueden explicar el buen resultado de ventas y, sobre todo, la buena acogida crítica de la novela de Katixa Agirre en su versión española, si bien esos mismos rasgos son los que relegan la obra a un lugar en cierto modo secundario dentro del mercado literario hispánico.

Bibliografía

- Agirre, K. (2018). *Amek ez dute*. Donostia; San Sebastián: Elkar.
- Agirre, K. (2019). *Las madres no*. Trad. de K. Agirre. Madrid: Tránsito Libros.
- Dasilva, X.M. (2015). «La opacidad de la autotraducción entre lenguas asi-métricas». *TRANS: revista de traductología*, 2(19), 171-82. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2070>.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). «Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza». *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8554>.
- Labari, N. (2019). *La mejor madre del mundo*. Barcelona: Literatura Random House.
- Lasarte, G. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean* (Características y evolución de las protagonistas femeninas en la narrativa vasca contemporánea) [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/7847>.
- Lazarre, J. [1976] (2018). *El nudo materno*. Barcelona: Las afueras.
- Lorenzo-Arza, M. (2020). «La narrativa del conflicto vasco en *Patria* (2016)». *Sancho el Sabio*, 43, 96-114. <https://revista.sanchoelsabio.eus/index.php/revista/article/view/296>.
- Maradei, G. (2016). «Cuerpos que insisten: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década». *Chasqui*, 45(1), 1-31. <https://bit.ly/3tVvCJ5>.
- Navarro, B. (2020). *Casas vacías*. Madrid: Sexto Piso.
- Nettel, G. (2020). *La hija única*. Barcelona: Anagrama.

- Ruddick, S. (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon.
- Saizarbitoria, R. (1969). *Egunero hasten delako*. Donostia; San Sebastián: Lur.
- Saizarbitoria, R. (2020). *Porque empieza cada día*. Donostia; San Sebastián: Erein.
- Urretabizkaia, A. (1979). *Zergatik panpox?*. Donostia: Hordago.
- Urretabizkaia, A. (1986). *¿Por qué Panpox?*. Trad. de A. Urretabizkaia. Barcelona: Edicions del Mall.

Eider Rodríguez: cuerpo, enfermedad y narración

Jon Kortazar

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Paloma Rodríguez-Miñambres

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract In this article we address the interpretive and narrative keys of *Un corazón tan grande*, a book of short stories by Eider Rodríguez, where women come into focus. The writer emphasises the importance of the body and the presence of scars, a recurring symbol. Under an apparent normality, conflicts about love, death, pain, (lack of) understanding – agreements and disagreements – beat at the heart of any relationship with family, a partner and one's neighbours. The narrative ability of Eider Rodríguez reveals the mutable and contradictory nature of human beings, the ephemeral values of today's society, and the visible and the invisible that underlie in human relationships, and in unsolved conflicts.

Keywords Reception. Maternity. Basque Literature. Narrative. Feminism.

Índice 1 Presentación de la autora y de su obra. – 2 Resumen de los relatos de *Un corazón demasiado grande*. – 3 Cicatriz y Cuerpo. – 4 La Enfermedad. – 5 Narración. – 6 Conclusión.



Peer review

Submitted 2021-02-05
Accepted 2021-04-22
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Kortazar, J.; Rodríguez-Miñambres, P. (2021). "Eider Rodríguez: cuerpo, enfermedad y narración". *Rassegna iberistica*, 44(115), 195-216.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/012

1 Presentación de la autora y de su obra

Eider Rodríguez (Rentería, País Vasco, 1977) ha llevado una carrera literaria ampliamente reconocida desde su aparición en el sistema literario vasco. Esta autora ha definido su trabajo creativo en un género literario específico, el relato, lo que le concede una singularidad especial, puesto que habitualmente el relato suele ser considerado un género menor, lugar de aprendizaje necesario, un entrenamiento previo para transitar después al género mayor que es la novela. Sin embargo, Eider Rodríguez se ha mantenido fiel a su proyecto creativo, quizás por los resultados obtenidos, quizás por las claras referencias de intertextualidad –Alice Munro (1931), destacadamente– que pueden observarse, aquí y allá, en su obra.

Su primera publicación vio la luz en el año 2004, *Eta handik gutxira gaur / Y poco después ahora* (2007a). En ella destaca el cuento del mismo nombre, una narración en torno a una historia de la guerra civil, en la que el protagonista regresa acompañado de su nieto al pueblo que ya no le reconoce, y a un pasado lleno de represión y violencia, no exento de una sugerencia a la homosexualidad. En 2006 se publicó una selección de relatos de este libro con el título de *Cuatro cicatrices*, que la autora quisiera olvidar porque surgieron discrepancias con la editorial, pero que resulta importante por la elección del título y porque contiene un prólogo clarividente de Juan Kruz Igerabide (2006), Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2018 que estudia los temas utilizados por la escritora.

Tres años más tarde, editó la traducción completa de ese libro coincidiendo con la aparición del segundo, *Haragia* (2007b), que fue rápidamente vertido al castellano con el título de *Carne* (2008) en una editorial que en aquel momento despuntaba (451 editores). La obra de la autora encontraba un canal de distribución en el mercado nacional, ya fuera de las fronteras de la lengua vasca, y se conocía en un panorama más extenso.

Su tercera colección de relatos, *Katu jendea* (2010), había obtenido en 2008 una de las becas de creación más importantes en el panorama vasco, la llamada Igartza Saria, una iniciativa dedicada al impulso a la creación de autores jóvenes menores de 35 años, dotada con 6000 euros. Por esa razón, la escritora cambió de editorial ya que el libro se publicó en Elkar, que edita y patrocina la beca. En ese momento sucede un hecho que influye en su trayectoria. En

Este artículo forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (GIU 20/26).

el año 2011 publica *Tiroa kontzertuaren erdian*, la traducción de la obra *Un pistoletazo en medio de un concierto: acerca de escribir de política en una novela* de Belén Gopegui, cuya importancia evaluaremos más adelante, pero que ilustra una nueva corriente de relaciones literarias de la escritora vasca. Precisamente, la traducción de su tercera obra, *Un montón de gatos* (2012), se publicó en la colección Caballo de Troya que dirige Constantino Bértolo, cuya relación con Belén Gopegui es conocida.

La obra que ha catapultado a Eider Rodríguez, *Bihotz handiegia*, apareció en 2017 en su editorial de siempre, Susa, y recibió el Premio Euskadi en 2018. Se tradujo prontamente con el título de *Un corazón demasiado grande y otros relatos* (2019) en Random House, la casa editorial que controla Caballo de Troya, pero, en este caso, en su colección mayor. El hecho de que transcurra muy poco tiempo entre la aparición de la versión original en euskera y la traducción al castellano pone de relieve el interés que suscita su obra entre los lectores y su recepción en el ámbito de la crítica. Aun así, Eider Rodríguez ha tenido una fortuna desigual en la consideración de su obra traducida, puesto que las editoriales responsables de sus dos primeros libros han desaparecido, tanto Tartalo, de Donostia, como 451 editores, de Madrid. Por otro lado, desde la obra *Un montón de gatos* Eider Rodríguez se ayuda en la difusión de su obra del apoyo de una agencia literaria, SalmaiaLit, que afirma: «Nos fijamos en nuevas voces y potenciamos aquellas que ya han conseguido encontrar su hueco».¹

Por razones prácticas, su último libro se conoce como *Un corazón demasiado grande*, pero merece la pena que nos fijemos en el añadido y *otros relatos* que completa el título en español ya que ofrece una mirada global aclaradora de su obra, al editar el último libro completo y facilitar, en el mismo volumen, el conocimiento de la obra anterior con una atinada antología de su propia elección. De esa forma, podemos percibir las diferencias entre los relatos de las primeras obras y los de *Un corazón demasiado grande*. Nuestro trabajo se centrará en el análisis e investigación del libro *Bihotz handiegia / Un corazón demasiado grande*, y citará, cuando lo veamos necesario, cuentos que se encuentran en la segunda sección del libro.

La autora ha recibido los siguientes premios literarios: la beca de creación literaria Joseba Jaka (2002) para escribir *Eta handik gutxira gaur*; la beca Igartza Saria (2008) por el proyecto de escritura de *Kantu jendea / Un montón de gatos*; el Premio Euskadi de Plata (2018), que concede el Gremio de Libreros de Gipuzkoa en el día del libro; el Euskadi de Literatura (2018), que ganó en dos modalidades ese mismo año: en el de Literatura por *Bihotz handiegia / Un corazón demasiado grande* y en el de Literatura Infantil y Juvenil por el

¹ <http://www.salmaialit.com/espanol.htm>.

cómic *Santa familia*; y el de Traducción Etxepare (2019) por verter al español la obra que comentamos en colaboración con Lander Garro. Al hilo de todo una encuesta realizada en el diario *El País* a un grupo de críticos literarios *Un corazón demasiado grande y otros relatos* fue considerada como una de las mejores cincuenta publicadas en 2019 en España.

Habría que prestar atención a dos trabajos literarios que se encuentran al margen de su obra narrativa. Nos referimos a la traducción del libro de Belén Gopegui, mencionada anteriormente, y a la publicación de un volumen de entrevistas a escritoras vascas, aún no traducido, que se titula *Idazleen gorputzak* (Los cuerpos de las escritoras) (2019b).

Las dos obras ponen de manifiesto algunas de las preocupaciones básicas en la narrativa de la autora. En primer lugar, la permanencia del componente político. El subtítulo de la obra de Gopegui, *acerca de escribir de política en una novela*, deja entrever la importancia del elemento de compromiso en la obra de Eider Rodríguez, compromiso que se condensa en tres puntos evidentes en su narrativa. En primer lugar, una instancia utópica que se formula de forma calmada en su discurso narrativo. En segundo lugar, una capacidad más que notoria para mostrar la situación de la mujer, puesto que la autora lleva a cabo una escritura feminista que despliega en los relatos sin estridencias. Sus historias hablan de relaciones entre madres e hijas, fundamentalmente, una relación familiar que acentúa sus tensiones y desequilibrios en la sociedad y en el entorno más cercano. En tercer lugar, existe una mirada crítica en algunos personajes sobre sus contradicciones, que incluye también a personajes que se definen en política en la izquierda nacionalista; así, se ha destacado el relato «Actualidad política» (Rodríguez 2019a, 197-205) por presentar la situación de la mujer que queda en un segundo plano frente a un compromiso político que abandona a las personas queridas. Se trata de una posición literaria que tenemos que valorar dentro de una ‘post-modernidad política’, tal como la define Lozano Mijares (2007, 313-17), es decir, una posmodernidad que critica la sociedad de consumo y que no renuncia a una visión utópica.

Es fundamental para el conocimiento de la autopoética de Eider Rodríguez el libro *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (El cuerpo de las escritoras. La autoría a debate en el campo de juego de la literatura) (2019b) que reúne las entrevistas a cinco escritoras vascas que ocupan un arco histórico completo en la escritura de mujer: Arantza Urretabizkaia (1947), Laura Mintegi (1955), Miren Agur Meabe (1962), Karmele Jaio (1970) y Uxue Alberdi (1984). El libro cumple una función canonizadora a la vez que incluye autoras consagradas y de las nuevas generaciones. Dos ejes convergen en los intereses que la entrevistadora les plantea: una visión crítica de la representación cultural (Butler 1999) y una atención a la

presencia del tema del cuerpo en la obra de esas cinco escritoras. Y no es de extrañar, porque el cuerpo significa en la literatura de Eider Rodríguez un síntoma, una metonimia de la identidad personal y social como mujer. En el libro se trasluce que es una opción personal, porque a veces da la impresión de que las entrevistadas no entienden las preguntas que responden a una posición de la autora pensada previamente, pero que algunas de las interlocutoras no han elaborado o interiorizado de igual manera. En la representación del cuerpo de la mujer que sustenta la visión estética de Eider Rodríguez tiene importancia la obra de Mari Luz Esteban, una de las teóricas del feminismo más importantes en el País Vasco, con su libro *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios personales, identidad y cambio* ([2004] 2013) y con el artículo «Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos» (2008), dos hitos en el pensamiento de la antropóloga vasca, que no habría que olvidar, también es licenciada en Medicina.

2 Resumen de los relatos de *Un corazón demasiado grande*

El libro de relatos que comentamos consta de seis narraciones. En la primera, que da título al libro, Ixabel debe cuidar de su exmarido enfermo por tener una grave dolencia cardíaca (un corazón demasiado grande) en los últimos días de su vida, a sugerencia de su hija Madalen. Esa dedicación le produce una durísima reacción, un estrés extremo por el esfuerzo de un cuidado que no sabe si debe -ni si quiere, nadie le ha preguntado- realizar o no. En «Hierba recién cortada» se cuenta la historia de dos amigas, Arantza y su vecina, la voz narradora, quien, a petición de Arantza, acude a su casa y ve algo que no debía: su amiga se acuesta con su suegro. A su vez, se revela la actitud condescendiente y de superioridad de Arantza hacia ella, de la que consigue liberarse a través de una pequeña venganza. «El cumpleaños» relata la velada de una madre que ha sido invitada al cumpleaños de la amiga de su hija. En la casa encontrará a una familia que ha sufrido un accidente -un incendio en su anterior casa-, y que se ha mudado a Hendaya en busca de una situación tranquila que calme y repare las heridas. Esta historia, otra más sobre las relaciones familiares, podría representar un cuento carverriano donde se da cuenta de corrientes subterráneas que no terminan de aflorar. «Paisajes» se abre con una visita de la protagonista a la consulta de su nueva ginecóloga; sufre de un mioma uterino, que debe operarse, y que guarda en un tarro de agua; sin embargo, el mioma vuelve a reproducirse y el personaje lo guarda una y otra vez, hasta que se convierte en una especie de ser enano que vuela y se escapa, en un trasunto, en una imagen evocadora del hijo que no tendrá. El personaje principal de «Lo que se esperaba de mí» es una joven que realiza un breve y fragmentado recorrido por

su vida; hija de clase trabajadora, sus padres le han dado una carrera universitaria y un interés por el atletismo. Encarna el afán de los padres por dar lo mejor a los hijos y las altas expectativas depositadas en ella. El cuento refleja la diferencia entre madre e hija y destaca por su visión de un solo tono que comprende el punto de vista de esa joven desde el inicio de la pubertad –el extrañamiento con los cambios del cuerpo y su despertar sexual– hasta hacerse adulta. El último relato se centra también en la relación entre madre e hija. Además de los pequeños roces y discrepancias en gustos y estilo de vida patentes entre ambas, la protagonista recalca su sorpresa ante una madre que insiste en que le crecen las manos. La cena de Navidad se define como el contexto en que la protagonista muestra su incertidumbre hacia una madre a la que quiere pero que siente que ha empezado a perderse en los meandros de una enfermedad senil.

3 Cicatriz y Cuerpo

Hay varios hilos que unen los seis relatos de este libro. Como comentamos más arriba, el cuerpo es uno de los principales elementos que sirve como aglutinador de los temas tratados. Para Eider Rodríguez el cuerpo significa la materialización de las corrientes ideológicas y, como diría Pierre Bourdieu (1998; 2016) de los *habitus* de una sociedad, en este caso, de nuestro ámbito social capitalista postindustrial y su deriva consumista. El cuerpo es, también, desde un punto de vista literario, la metonimia donde se producen los significados y las revelaciones que nos comunican las protagonistas de estos relatos.

Desde el comienzo de su andadura literaria, Eider Rodríguez ha dibujado y perfilado personajes que sufren una suerte de ruptura interior e insatisfacción ante la realidad, un dolor que deja una cicatriz en el cuerpo y que se puede reavivar en cualquier momento. En este sentido, resulta significativo que titulara con el rótulo *Cuatro cicatrices* la primera traducción de su obra. El dolor interior de los personajes aparece en el cuerpo como cicatriz.

Buscar lo que esconde un entorno burgués –una situación económica holgada, estable, y en apariencia feliz que incluye una casa con jardín–, es lo que se ha propuesto como objetivo de su narrativa la autora de este libro de relatos para criticar la sociedad pero sin hacerlo ostensible, sino desde una propuesta más irónica, poniendo de relieve lo endeble de nuestros planteamientos vitales. Y requiere lectores inteligentes que lleguen hasta los últimos recovecos y planos subyacentes en cada historia.

Todos los personajes expresan en su cuerpo las heridas producidas por su situación, su dolor, su silencio, su sorpresa ante el mundo, su decepción, su abandono y su caída en los abismos. Heridas que han

dejado cicatrices. Cicatrices en un cuerpo de mujer. La protagonista de la primera narración, Ixabel, reflexiona en torno a esa metáfora de la cicatriz, y se nos dice: «Ixabel ni siquiera tenía una cicatriz en la que hurgar en busca de todo lo que había sucedido» (2019a, 14), en referencia a la huella que ha dejado su exmarido en ella.

En las narraciones puede observarse la plasmación estética de algunas tesis antropológicas de Mari Luz Esteban, quien en su obra *Antropología del cuerpo* ([2004] 2013), pone en claro el concepto de itinerario corporal como una forma de acción y de reflexión. Afirma lo siguiente sobre esta cuestión:

El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales. ([2004] 2013, 58)

Las mujeres protagonistas de los relatos se encuentran en esa tesitura. Viven el deseo, el cambio, tienen problemas con su condición por las fracturas emocionales, debatiéndose entre los valores que sustentan la sociedad (los convencionalismos sociales) y el contrapunto con lo que ellas son, sienten en su fuero interno. Se mueven en un lugar en el mundo en el que han tomado sus decisiones, como ser madre sola en «El cumpleaños», o toman conciencia de la singularidad y la fragilidad humana en «¿No notas nada raro?», cuando el personaje es consciente de la proximidad de la muerte de su madre. Pueden ser víctimas de una condición social, como Ixabel, la protagonista del cuento que da título al libro. No obstante, aun sabedoras de sus propios claroscuros o zonas de penumbra, son capaces de construir su identidad, como en «Lo que se esperaba de mí».

Todas ellas atienden a la reflexión que realiza Mari Luz Esteban sobre los términos en los que el cuerpo se presenta como un espacio social, más que individual, como una intersección en la que se comparten prácticas personales y soportes ideológicos que responden a los valores imperantes en nuestro modelo de sociedad actual.

Connell (1995) subraya una y otra vez que hay una experiencia corporal irreductible en la experiencia y en la práctica, [...] las prácticas corporales no son internas o individuales, sino interactivas y reflexivas en la medida que conllevan relaciones y simbolismos sociales, incluyendo también instituciones sociales a gran escala, como es el caso del deporte. A través de las prácticas corporales se conforman vidas individuales, pero sobre todo un mundo social. (Esteban [2004] 2013, 66)

En este sentido, muchas, sino todas, de las mujeres de estos relatos se muestran insatisfechas con su rol. Aparecen a ojos del lector escin-

didadas en el conflicto entre lo interno y lo externo, y aunque esas dos mitades, realidades no coinciden, tampoco caen en el autoengaño o la autocomplacencia, excepto en el caso de Arantza en el cuento «Hierba recién cortada»; pero, recordemos que ella no es la protagonista, sino la otra mujer, la voz que nos lo narra. El personaje de Arantza es la excusa que utiliza la autora para elaborar la crítica a la sociedad bienpensante; detrás de la fachada de amabilidad artificiosa y supuesta benevolencia de Arantza, late el vacío de esa apariencia perfecta y la hipocresía que quiere denunciar la escritora. Ixabel debe cuidar de su exmarido enfermo, volver a una práctica ‘bien vista’ socialmente, acorde con una posición conservadora que asigna el cuidado de los enfermos a las mujeres. Su hija, que suponemos que se trata de una chica moderna que apoya o milita en el feminismo, es la que le pide que cuide al padre, sin importarle demasiado los sentimientos encontrados que esa petición le va a generar a la madre. La joven deportista que se interroga sobre su cuerpo y su interrelación con el género masculino, sobre su identidad, está ansiosa por recorrer el trecho de la adolescencia a la madurez. Es el ‘hambre’ por la experiencia total: sexo, drogas, flirtear con el peligro... y descubrirse viva. Tampoco le importa escandalizar a los que la rodean y buscar el placer transgresor de lo prohibido porque se siente ‘enferma’ de aburrimiento, de las normas de los padres, de cumplir lo que se espera de ella. La hija de «¿No notas nada raro?» debe aprender a situarse ante una nueva realidad que la enfrenta al rápido deterioro de la enfermedad de su madre. Ese descubrimiento hace que la mire con otros ojos, se vuelven más insignificantes los desacuerdos y desavenencias sobre el estilo de vida que cada una tiene de la otra. Al observar cómo se comporta su madre con la nieta, se retrotrae atrás en el tiempo, cuando ella era la hija a la que había que cuidar. Precisamente, la historia transcurre en Navidad, lo que subraya esa sensación de desamparo ante la inexorabilidad de la muerte.

El discurso de Mari Luz Esteban preserva las cuatro grandes áreas donde se visibiliza la importancia del cuerpo desde el punto de vista social. Plantea que la sociedad occidental pide a la mujer una perfección a través de un doble relato: potencia el consumo, pero, a la vez, solicita disciplina y sometimiento a la imagen instituida histórica y tradicionalmente en áreas concretas de la acción diaria de las mujeres:

Consumo y control que se ejercen específicamente en relación a cuatro grandes áreas: alimentación, ejercicio físico y deporte, cuidado estético y sexualidad. ([2004] 2013, 72)

Esas cuatro áreas están excelentemente representadas en el mundo narrativo de Eider Rodríguez. Hay muchas notas sobre la alimentación, descrita en «Un corazón demasiado grande», en «Hierba re-

cién cortada», por supuesto, en «El cumpleaños» y en el último relato que se estructura en torno a la cena de Nochebuena. El deporte se encuentra en primer plano en «Lo que se esperaba de mí», más matizado en el primer relato con los largos paseos por el monte, y en «El cumpleaños», en las referencias a las clases de piragüismo de las niñas. El cuidado estético es uno de los puntos en los que coinciden en mayor o menor medida las mujeres que pueblan el libro, especialmente notorio en Arantza: «Arantza era muy coqueta» (2019a, 45); «Trabajaba en una tienda de ropa que yo jamás compraría» (45); «Mientras hablaba, tenía la costumbre de enroscarse la cadena de oro en el dedo índice» (46).

Queda la referencia al sexo, que está siempre presente en la vida de estas mujeres, tanto en la de Ixabel, con su marido Iñaki, con el que hace el amor (2019a, 29), y también con una referencia al erotismo y sus pechos en su relación con Ramón, su exmarido (31). En el relato «Lo que se esperaba de mí» se aborda el descubrimiento del sexo, esa plenitud de las primeras experiencias sexuales. El sexo se convierte el motor de «Hierba recién cortada» cuando la narradora ve la infidelidad de su amiga y ella mantiene relaciones sexuales con su pareja (2019a, 48). Está sugerida en «El cumpleaños», como luego describiremos, y muy clara en «Paisajes», con esa referencia a la edad del amante de la médico ginecóloga:

- Mi compañero me contó que [los delfines] se quedan varados porque quieren morir [...].
- Tú miraste al monitor con una ligera sonrisa.
- ¿Es biólogo?
- No, es diecisiete años más joven. (2019a, 79)

En un trabajo de 2012 Meri Torras Francés resumía su tesis sobre el cuerpo y apuntaba algunos de los rasgos visibles que sirven de punto de partida y soporte a la literatura de la autora que analizamos:

Gorputza ezagutzaren eremura bueltarazteak Mendebaldeko pentsamenduaren historia zeharkatzen duen ezabaketa, ezkutaketa eta ordezkapen praktikaren kontra joatea ekarri du. Nagusi den binarismo sistemaren dauden eta elkarren osagarri diren edozein aurkako bezala, gorputzak izpirituaren edo arimaren aurrez aurre, gorputzak gehigarri funtzioa bete (izan) du, kanpoko osagai gisa jardun du, hegemoniaren sostengatzaile. (Torras Francés 2012, 17)

Volver al campo del reconocimiento del cuerpo implica situarse en contra una práctica de la negación, del ocultamiento y de la sustitución que recorre la historia del pensamiento de Occidente. Como cualquier elemento negativo que se encuentra en un sistema binario hegemónico, el cuerpo frente al espíritu o el alma, el

cuerpo ha cumplido una función de complemento, ha funcionado como un elemento exterior, como un soporte de la hegemonía. (trad. de los Autores)

En ese espacio donde el cuerpo es un campo de lectura se proyectan las tensiones y desavenencias del modo de vida actual, del sometimiento a los imperativos estéticos y sociales que son asumidos por las protagonistas de los relatos. Las imperfecciones, las cicatrices –sean a plena luz u ocultas–, no se curan, y tampoco acaban de cerrarse. Cuando el lector pasa las páginas, tiene esa sensación de incertidumbre, de qué va a suceder con esas mujeres, cuál será su siguiente paso. Así, las narraciones de Eider Rodríguez buscan que el lector lleve a cabo su propia interpretación por medio de los signos y los gestos mínimos de los personajes que vienen cargados de significado.

4 La Enfermedad

Muchos de los personajes de *Un corazón demasiado grande y otros relatos*, sobre todo los que pueblan las narraciones del libro que examinamos aquí, están enfermos o muestran algún síntoma de anomalía física. Así, Ramón, el exmarido de la protagonista Ixabel, tiene un corazón demasiado grande que lo está matando poco a poco: «El hombre al que cuidaba sufría una miocarditis hipertrófica» (2019a, 30).

Ese es, en una referencia doble, el corazón demasiado grande del enfermo y el de la protagonista, que se ve obligada a cuidarlo por una exigencia y ruego de su hija, frente a la defunción que se avecina.

En «Hierba recién cortada» la presencia de la enfermedad es menor, puesto que solo le sucede a un personaje de segundo nivel: el suegro de Arantza, la vecina de la protagonista narradora, que sufre un mareo.

Esa inoportuna indisposición constituye el desencadenante de la acción. Es un *mcguffin* que fuerza la lógica o la verosimilitud de la historia –¿para qué le pide Arantza a la vecina que vaya a su casa si va a tener sexo con el suegro y, lógicamente, no querrá que la pillen?–. Como ya hemos comentado antes, a Eider Rodríguez le interesa intensificar el contraste entre la apariencia perfecta de Arantza y la realidad que oculta. La ironía es demoledora y, francamente, resulta un personaje bastante ridículo con el que la escritora parece ensañarse con crueldad paródica, acercándose a la caricatura. La protagonista promete que acudirá a la casa de Arantza a ocuparse del suegro y del niño en hora y media, pero cambia de opinión porque se siente culpable por un supuesto sentido de lealtad hacia Arantza y llega en un cuarto de hora, siendo testigo de que el suegro y Arantza se acuestan.

Los tres miembros de la familia que se ha mudado de Bilbao a Hendaya en busca de una nueva vida muestran profundas marcas de las quemaduras que sufrieron en el incendio de su antigua casa.

Claudia, la niña; la madre, que oculta con su peinado las cicatrices de las quemaduras: «Llevaba un peinado a lo Rita Hayworth, muy bien pensado» (2019a, 57).

Quando el padre llega por la tarde a su casa, muestra:

Tenía toda la cara quemada, y, curiosamente, me impresionó menos que si la hubiera tenido quemada solo en parte. Tenía los bordes de los ojos como derretidos, por lo demás la quemadura era uniforme, llena de texturas y distintas y suaves tonalidades. Me estrechó la mano. También la tenía quemada. (2019a, 66-7)

Sí, tienen cicatrices, pero no en el interior, porque se comportan de forma afectuosa y cariñosa entre ellos; en cambio, la familia 'monomarental', a pesar de la perfección exterior, sí tiene cicatrices que no se ven a simple vista; la relación madre-hija no atraviesa por sus mejores momentos -nunca parece haber sido buena-; se sugiere, además, que no es algo puntual, sino que la maternidad le viene grande a esa mujer que eligió ser madre en solitario.

Las referencias a la enfermedad son constantes y se constituyen en uno de los hilos conductores en las narraciones cuarta, «Paisajes», y sexta, «¿No notas nada raro?». En la primera de ellas, el mioma de la protagonista nace una y otra vez, aunque se lo extirpen. En esta narración se produce una metonimia que más tarde estudiaremos en detalle. Se promueve un desplazamiento de lo inmaterial y espiritual a lo fisiológico. La voz narradora se dirige en segunda persona a esta mujer que sufre dos insatisfacciones; en primer lugar, lleva una vida afectiva y sexual poco plena con su pareja Urko: «No podíais enfadaros, también estaba eso. Nunca llegasteis a formularlo explícitamente, pero os parecía de mal gusto. En todo caso, uno se *noenfadaba* más que el otro» (2019a, 76); en segundo lugar sufre una inseguridad en su deseo de ser madre y en su incapacidad de lograrlo.

Con respecto a su vida afectiva y sexual llama la atención cómo se caracteriza a Urko, el tono crítico, más de sarcasmo que de ironía: «Aunque era de secano vestía de mariner» (2019a, 73). En todo el libro los personajes masculinos no tienen suficiente entidad frente a los femeninos, solo existen en función de ellas, para subrayar quiénes son, cómo son, reaccionan, viven, respiran estas mujeres. Volviendo al relato que estamos analizando, la relación de esa pareja se define por medio de dos metonimias. La primera se refiere a la botella de vino que él lleva a cada encuentro, cada vez más barata, de manera que la voz narrativa hace que la protagonista reflexione: «Te atravesó la duda de si la devaluación tenía que ver contigo, con él o con la relación» (73). Esa sensación de fracaso se agranda cuando comprueba que su ginecóloga parece tener una relación con un hombre más joven que ella: «Agarrada del brazo de un hombre llamativamente más joven que ella, la señora Pommadere» (77). La segunda metoni-

mia se concreta en una pecera que la protagonista limpia, mientras se informa al lector de sus pensamientos: «Lavaste bien la pecera del pez que te había regalado Urko, y que es una metáfora de lo que eres tú, o lo que era él, o lo que era la relación, había muerto porque le habías dado demasiada comida» (75).

Sobre su deseo de ser madre, la protagonista parece no sentirse bien porque no tiene un hijo; y esa carencia revolotea como una sombra en forma de pregunta una y otra vez en el texto, lo que denota la ambivalencia de la protagonista, como se ve en esta conversación con la doctora:

- Tendrá usted muchos hijos.
- No.
- ¿Dos?
- Ninguno. (2019a, 72)

Cuando su pareja, Urko, le pregunta: «— ¿Te gustaría tener hijos?», ella contesta: «La verdad es que no he pensado en ello» (74). Pregunta que en su repetición, en su insistencia, indica que la protagonista no tiene clara su decisión. De hecho, pide una parte del mioma para llevárselo a casa:² «Antes de la operación le dijiste al cirujano que querías guardar el desecho galáctico para ti» (74). El mioma, que al principio es feo y desagradable (como la situación afectiva de la protagonista), se convierte en un ser que vuela. La adición de ese elemento onírico y fuera de lógica (son relatos de corte realista) aunque inquietante, sugiere el contraste entre la carne -el mioma- como objeto inservible y la carne como algo vivo, palpitante -el sueño de algo que no puede tener y se le escapa: ser madre-.

La madre de la protagonista y voz narradora de «¿No notas nada raro?» empieza a manifestar los síntomas de una enfermedad senil que le lleva a pensar que sus manos no son suyas. La obsesión con las manos la percibimos como una señal de algo ominoso. Despierta el interés del lector, que se pone en guardia:

- «— ¿No notas nada raro?
- No.
- Fíjate bien. [...]
- ¿Qué?
- No son mías.
- El qué

2 Debemos a la doctora Dana Demianiuk la indicación de que en la práctica médica real esto no es posible. El mioma extirpado debe analizarse completo en el laboratorio. Si se diseccionase, como ocurre en el relato, podría ocurrir que las células cancerígenas estuvieran en la parte que se lleva la paciente y no en las que se envían al laboratorio. Por lo que la prueba podría propiciar un dictamen errado, por eso siempre se envía el mioma completo.

- Las manos.
- ¿Qué?
- No son más. Aún no le he dicho nada a papá; sucedió la semana pasada, me desperté así. Ya sé que es difícil de creer, pero es así, no me digas que no lo notas. (2019a, 100)

El desconcierto de la hija es similar al de Ixabel en el primer relato del libro, apuntando a un doble plano: por un lado, el del rechazo a su madre y la incredulidad ante sus afirmaciones; por otro, el de la ternura, porque comprende que su madre no tiene mucho tiempo de vida. Cambia su mirada, ahora más cercana al desamparo que siente y, por tanto, más compasiva. Se mueve en esa ambigüedad, consciente de que su madre se va y nos hace partícipes de ello: «Supe que iba a perder a aquella mujer para siempre, siempre, siempre» (117).

Todos estos signos de la enfermedad vuelven a subrayar la importancia del cuerpo. El cuerpo es un signo de escritura de la sociedad en la que se desarrolla y se define el sujeto. Como apunta Mira Torras Francés:

Gorputzaren galdera, beraz, subjektuen desioa eta hauen bilakaera kontrolatzen duten araututako irakurketei egin zaie zuzenean eta zalantzan ipini ditu, hauen naturalizazioari erronka bota dio. (2012, 24)

Por tanto, la pregunta del cuerpo se dirige directamente a las lecturas normalizadas que controlan el deseo del sujeto y su evolución y las pone en cuestión y retan a su naturalización. (trad. de los Autores)

Por eso, el cuerpo enfermo presenta en su *pathos*, en su tendencia a la compasión por los personajes, una duplicidad que sirve a la autora para explorar realidades de nuestra sociedad. Como ha hecho notar Paloma Rodríguez-Miñambres, Eider Rodríguez dibuja personajes:

Que se mueven entre el desencanto, las paradojas y las contradicciones del día a día -el deseo de libertad que choca con la realidad circundante-, sometidos a los convencionalismos sociales, al juicio y la mirada ajena. Eider Rodríguez ahonda en la construcción de la identidad, en los mecanismos que operan en ella y eso tiene resonancias éticas y morales, de tal manera que sus ficciones se erigen en un fiel reflejo del *zeitgeist*, el clima socio-cultural que nos ha tocado vivir. Son personajes con lo que sentimos afinidad, pero que también provocan desasosiego o incomodidad puesto que los relatos nos devuelven un retrato poco favorecedor de nuestra sociedad. El lector se reconoce en los personajes y en las cuestiones que se les plantean: la soledad, las transformaciones que sufre el cuerpo, la precariedad económica, la asfisia cau-

sada por la monotonía, los sinsabores de la maternidad –deseada y temida a la vez–, el paso del tiempo, el deseo sexual, las relaciones familiares y de pareja. (2020, 43)

Gonzalo Navajas (2013) ha presentado la enfermedad en la sociedad posmoderna como una forma de ironía crítica sobre la sociedad. De la lectura de los relatos de Eider Rodríguez puede extraerse una conclusión parecida. La enfermedad es el lugar *otro* desde el que se vislumbran las fracturas, las grietas que provocan las convenciones sociales. Los personajes quieren encajar, hacen lo que se espera de ellos pero, al mismo tiempo, sienten rechazo –¿o es más bien desapego?– hacia ese papel que se espera que desempeñen correctamente. Se contentan, o disimulan con lo que tienen, a pesar de no sentirse plenamente a gusto. No saben cómo sobrellevar, acallar su permanente insatisfacción vital.

5 Narración

El afilado estilo de la autora lleva a describir los dramas íntimos de unas protagonistas que disfrutan –más o menos, claro está– de ambientes apacibles en los que, en la superficie, no sucede nada. Para corroborar esta afirmación podemos acudir a lo que el crítico Nadal Suau dijo de esta colección, a la que describió como «seis relatos en voz baja y registro realista, cuya superficie invita a citar a Carver, Cheever y otros maestros de la insinuación en el detalle».³

Desde luego, la insinuación en el detalle es una característica de otros autores; por ejemplo, aparece en la obra de Alice Munro, una referencia que nos parece ineludible si hablamos de la intertextualidad de Eider Rodríguez. Sin embargo, en los primeros relatos publicados la autora se mostraba más cruel con los personajes y, en ciertos momentos, se acercaba al *body art* y a la escritura de Elfriede Jelinek y su estética de la violencia vienesa. No obstante, en «Hierba recién cortada» el personaje de Arantza responde a ese patrón y tiene ecos de esos primeros cuentos. La inclusión de relatos de sus primeros libros en esta edición de *Un corazón demasiado grande* resulta esclarecedora para el lector, ya que le permite conocer matices anteriores de la obra de la autora y acceder a lecturas más complejas.

A las narraciones anteriores a esta colección se ha referido el crítico Carlos Pardo para puntualizar lo siguiente sobre la evolución de los personajes en la obra de esta escritora:

El humor se ha afinado hasta convertirse en una especie de microcaricatura, más eficaz cuanto menos perceptible. La carga

3 N. Suau, «Un corazón demasiado grande», *El Cultural*, 13-09-2019, 15.

política se ha difuminado a la vez que la identidad de los personajes. Si en *Y poco después ahora* y *Carne* aún es posible distinguir los límites de un personaje, su parodia e incluso un hastío monocorde respecto a su vida, desde *Un montón de gatos* hasta su último libro los personajes acentúan su misterio, su imprevisibilidad: son fríos a ratos, autocomplacientes, levemente disparatados y con una punzante lucha moral...⁴

En un trabajo anterior (Kortazar 2020, 140-2) hemos descrito la obra de Eider Rodríguez estableciendo tres características que nos parecen fundamentales a la hora de definir su obra. La primera consiste en una metonimia que lleva a un desplazamiento del malestar psicológico y físico de los personajes a un elemento exterior. Se trata de un acto donde lo subjetivo se convierte en material y se concreta aquella hipótesis de trabajo de Mari Luz Esteban en la que establecía que el cuerpo (lo físico) es también un espacio pensante (subjetivo). Esta técnica de desplazamiento –si se quiere de magia simpática– puede observarse sin problemas en los dos primeros relatos. Ixabel, que se ve impelida por su hija a cuidar a su exmarido, alude en varias ocasiones a la ira y la rabia que le produce la situación: «La ira contenida hizo que a Ixabel se le enrojecieran las mejillas» (Rodríguez 2019a, 18); «Pasó días rabiosa con aquella herencia de Ramón» (38). Ante esa impotencia, no sabe cómo hacer aflorar su insatisfacción –se siente acorralada– ni cómo dar rienda a esos sentimientos contradictorios y, así, su estallido de violencia se presenta de forma subrepticia en la narración, cuando se nos da a entender que va a matar al perro del exmarido. La protagonista del segundo relato es testigo sin querer de la infidelidad de su amiga Arantza. Existe la duda en el lector de si realmente eran amigas; más bien, cabe hablar de un modelo representativo de la jerarquía en las relaciones sociales: ser buenos vecinos –vivimos constreñidos por los convencionalismos–. Arantza tiene un afán de perfección que resulta impertinente e invasiva. Se siente superior y le hace sentirse mal a la protagonista por no ser como ella. En la comparación con Arantza la narradora sale siempre perdedora. Sin embargo, el desencadenante inicial –ser testigo de la infidelidad– pone la lupa en el contraste entre esos dos modos de vida: una llena de mentiras –Arantza y su esfuerzo por aparentar ser perfecta– y otra que sí contempla y es consciente de sus flaquezas y defectos. Aquí radica el elemento crítico a la sociedad bienpensante, a la hipocresía. Al mismo tiempo, en vez de sentir rechazo por Arantza, le resulta fascinante, le provoca morbo ver a esa persona de apariencia tan intachable haciendo algo reprochable. La imagen se le queda grabada en la memoria durante días. Al

⁴ C. Pardo, «Pensar en cuento», *Babelia*, 14-09-2019, 4.

final, consigue cortar amarras cuando su pareja corta los esquejes que Arantza le había regalado y que simbolizaban la unión y la relación de buenas vecinas que mantenían. El trozo de mioma que guarda la protagonista de «Paisajes» encarna de alguna manera su frustración por no haber tenido hijos, de modo que el malestar se vuelve metonimia en un pequeño pedazo de su cuerpo.

La segunda característica recorre toda la obra de Eider Rodríguez, pero se observa nítidamente en esta colección. Los dramas de los personajes aparecen en ambientes discretos, apacibles, en una Hendaya (o Donostia, San Sebastián) a veces idílica y cuya función como lugar de frontera y representación simbólica no podemos describir en este trabajo, por lo que queda para un análisis posterior, de manera que los cuentos relatan una situación en la que, supuestamente, no sucede nada. Esa contraposición entre el paisaje exterior y el interior ofrece una visión poliédrica y también de puntos ‘ciegos’ en el relato, entre lo no dicho y lo sugerido, la ambigüedad -marca de la casa, podríamos decir-, y tenemos que recurrir a la lectura entre líneas, respecto a lo que ha ocurrido o creemos haber entendido. La atención de Eider Rodríguez a esos aspectos hace pensar en la importancia capital de la interpretación de los detalles.

Eider Rodríguez hace gala de una ambición narrativa en la que destacan la precisión y la atención al detalle. Son historias en las que las miradas y los silencios ponen de relieve los secretos de los personajes; en la mayor parte de sus historias se produce una inversión en el relato: lo oculto cobra fuerza y resulta revelador de lo que no se dice, mientras que lo que parecía «real», lo que se ve, se diluye. Surge, de esa manera, una sensación de distanciamiento o extrañamiento. (Rodríguez-Miñambres 2020, 44)

De aquí surge la necesidad de un lector atento que reclama la escritora:

En muchos de los relatos he querido contar una realidad compleja. Es decir, intento contar más de una capa de realidad, y en esa complejidad necesito la complicidad de quien me está leyendo para que vaya poniendo de su parte. Al ser tan compleja la realidad en sí misma y al buscar la complejidad del lector, no puedo cerrar los relatos porque le quitaría la lectura. Necesito la interacción de quien me está leyendo; es lo que enriquece los relatos.⁵

⁵ M. Camps, «Eider Rodríguez: ‘Usamos la lengua para ocultar lo que somos’», *La Vanguardia*, 24-09-2019. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190924/47597338304/usamos-la-lengua-para-ocultar-lo-que-somos.html>.

Para ejemplificarlo, seleccionaremos dos de los relatos que no suelen citarse de manera destacada al hablar del libro. Nos referimos a «El cumpleaños» y a «Lo que se esperaba de mí». En el primero, una mujer que ha tenido a su hija por inseminación entra en la intimidad de una familia que se ha trasladado a vivir a Hendaia después de haber sufrido un incendio en casa que le ha dejado terribles marcas en la piel. En este relato todo lo que sucede parece corriente, todo fluye con naturalidad, sin ser forzado: la invitación de una amiga de la hija para que asistan a la fiesta de cumpleaños, la merienda, la llegada de marido, y la despedida, que recuerda a un «fuese y no pasó nada». Sin embargo, en un momento el marido: «Se acercó y me colocó un mechón de pelo detrás de la oreja, con naturalidad. Nieves cerró los ojos, expresando su acuerdo» (Rodríguez 2019a, 70), lo que sugiere la posibilidad de una relación triangular. Además, la entrada en la intimidad de esa familia le produce a la madre soltera un sentimiento dulce y apacible, de algo que no sabía que echaba en falta en su vida.

Sentía que aquella tarde había encontrado algo especial, un hechizo como el que sentía cuando reunía conchas en la playa, y quise retenerlo, atrapararlo para que no escapara. (70)

Solo ha sido un momento de prodigio y gozo mientras que en su vida la relación con la hija hace aguas y tampoco sabe cómo recomponerla. Se trata de una madre controladora (se empeña en hacer un bizcocho integral a pesar de las protestas de la hija y obliga a la hija a hacer piragüismo), que se siente superada por las circunstancias: «Al acabar me acerqué a abrazarla, pero me rehuyó. Una vez más, querer hacer algo bonito y acabar mal. Éramos como alquimistas que convertían el oro en basura» (2019a, 56).

La misma acción, aunque exprese distinta emoción, aparece en «Un corazón demasiado grande», pero allí Ixabel experimenta una sensación extraña:

En la empresa en que trabajaba Ixabel intentó en vano quitarse de encima las huellas de aquel alud de intimidad, y como el que va a comer a casa de la familia política tras haber estado con el amante, inspeccionó su ropa y sus manos en busca de algún olor prohibido. (2019a, 22)

«Lo que se esperaba de mí» es un relato de iniciación, de interrogación sobre la identidad, el sexo y de la aceptación del cuerpo. La narradora, en una época de cambios como es la pubertad, traslada la falta de aceptación en sí misma a la cobaya que muere en el parto. Es el único relato de la colección del libro en que el personaje practica un deporte, atletismo. Quiere «comerse» el mundo, ser transgre-

sora -quiere actuar «mal», equivocarse deliberadamente, ir contra lo establecido-. Está, asimismo, la idea de lo físico -los olores, el sudor, los fluidos corporales, la regla-. En definitiva, encontrar su lugar en el mundo y algún atisbo de libertad, de ahí el llevar la contraria a la madre. Como ya hemos dicho anteriormente, el núcleo de la historia se sustenta en la relación entre una hija y su madre, una historia de encuentros y desencuentros. En el fondo del relato se sustancia la pregunta de si lo que se esperaba de ella era que fuera diferente a sus padres o que terminara en un equilibrio con su entorno, con su historia y con su madre. Sus padres quieren que su hija prospere, que no tenga que limitarse a ese mundo de clase trabajadora en el que ha sido criada. Depositán en la hija las esperanzas de que ascienda en la escala social a través de los estudios superiores (la universidad). Es lo que sus padres le han transmitido. Esa chica que empieza dudando de su cuerpo fue educada para alejarse del ambiente de clase obrera donde nació:

No sé qué hacer fuera del colegio. Estudiar, no me exigen nada más. Son de clase trabajadora, y no quieren que yo también lo sea, formal, humilde, leal. (Rodríguez 2019a, 81)

Pero su destino, que pasa por salir del territorio familiar y estudiar en el campus universitario de Vitoria, termina al final del relato al lado de su madre en el piso familiar fumando un cigarrillo. Se trata de la idea del círculo de la vida, pero no en un sentido gozoso o de plenitud. No hay nada especial en ello -ninguna epifanía es revelada-. La hija ha dejado atrás a la niña-mujer incómoda con los cambios que experimentaba su cuerpo. Se percibe cierto desencanto y conformismo en la transición a la etapa adulta, mientras que la madre se da cuenta de la transformación de su hija y la trata como la mujer que es ahora. El relato es la constatación de los cambios en la adolescencia hasta lo que puede ser considerado una madurez imperfecta, el conjunto de experiencias típicas acumuladas (sexo, emborracharse, drogas) para comprobar las posibilidades limitadas (no era para tanto) que ofrece la vida.

La tercera de las claves de la narrativa de Eider Rodríguez tiene que ver con un uso del lenguaje que une, a la vez, sugerencia y ocultamiento; un mundo expresivo en que los gestos, comunicados como de pasada, dejan constancia del mundo íntimo. Nos encontramos, de nuevo, ante una metonimia donde lo material hace referencia a lo que se encuentra dentro de la sensibilidad del personaje. Noelia Ramírez lo ha descrito de esta manera en una entrevista que realizó a la autora:

La cáustica, tierna y feroz mirada de Rodríguez disecciona las rutinas de una agónica clase media para revelar todo lo que se

esconde bajo la alfombra de una aparente y a ratos asfixiante normalidad: una madre está convencida de que sus manos ya no le pertenecen y se las han cambiado de un día para otro.⁶

Se trata de acercarse de manera indirecta a los personajes y dejar al lector en la posición de encontrar una lectura de lo que sucede en su mundo interior. Todos esos gestos, esos pequeños signos de tragedias interiores:

Son personajes con lo que sentimos afinidad, pero que también provocan desasosiego o incomodidad puesto que los relatos nos devuelven un retrato poco favorecedor de nuestra sociedad. El lector se reconoce en los personajes y en las cuestiones que se les plantean: la soledad, las transformaciones que sufre el cuerpo, la precariedad económica, la asfixia causada por la monotonía, los sinsabores de la maternidad -deseada y temida a la vez-, el paso del tiempo, el deseo sexual, las relaciones familiares y de pareja, ocupan gran parte del universo narrativo de Eider Rodríguez. (Rodríguez-Miñambres 2020, 43)

6 Conclusión

La investigadora Iratxe Esparza, buena conocedora de la obra de Eider Rodríguez, resume así los ejes de su obra narrativa que pueden verse en la obra que analizamos:

- Genero identitatea.
- Hitzarmen soziala eta heteronormatibitatea.
- Emakumearen gorputza: amatasuna, edertasuna, sexua eta bortizkeria.
- Bikote harremanak. (Esparza 2019, 169)

- Identidad de Género.
- La atención a los códigos sociales y a la heteronormatividad.
- El cuerpo de la mujer: maternidad, belleza, sexo y violencia.
- Las relaciones de pareja. (trad. de los Autores)

Estos cuatro ejes vertebran el mundo narrativo de Eider Rodríguez, un campo de juego donde se desarrollan las tramas de sensaciones, sentimientos, pensamientos de los personajes. Es un reflejo de

⁶ N. Ramírez, «Eider Rodríguez: 'La precariedad es la condena de la mujer soltera'», *S Moda. El País*, 13-09-2019, <https://smoda.elpais.com/placeres/entrevista-eider-rodriguez-un-corazon-demasiado-grande/>.

nuestros modos de vida y de la carga oculta de lo que hacen y dicen y que no siempre coincide con lo que sienten. Los personajes, superados por sus circunstancias, no consiguen romper las inercias, las dinámicas de pareja, de familia, de vecindad en las que se encuentran instalados. Eider Rodríguez los deja en suspenso, sin que sepamos si van a arreglar las grietas. Es la imprevisibilidad de vivir. De esa forma, los relatos constituyen valiosos retazos de la vida actual y actúan a modo de espejo de nuestra sociedad.

Bibliografía

- Arnedo, M.; Rota, G. (2012). «Eider Rodríguez: *Eta handik gutxira gaur*» (Eider Rodríguez: *Y poco después ahora*). Kortazar, J. (ed.), *Euskal prosa aztertuz. Kritiko berrien ahotsa* (Investigand la posa vasca. La voz de los nuevos críticos). Donostia: Utriusque Vasconicae, 75-151.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2016). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, J. (1999). «Sujetos de sexo/género/ deseo». Carbonell, N.; Torras, M. (eds), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco libros, 25-76.
- Esparza, I. (2019). *Identitatearen eraldatzea subjektu literario postmodernoa* (El cambio de la identidad en el sujeto literario posmoderno) Bilbao: Servicio Editorial de la UPV-EHU.
- Esteban, M. (2008). «Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos». Imaz, E., *La materialidad de la identidad*. Donostia: Hariadna, 135-58.
- Esteban, M. (2012). «Generoa, gorputza eta kultur identitate bizituaren analisisa, euskaltasuna berrirakurtzeko ahaleginetan» (El género, el cuerpo, el análisis de la identidad cultural vivida, en un intento de releer la identidad vasca). Álvarez, A.; Lasarte, G., *Gorputza eta Generoa euskal kulturaren eta literaturaren* (Cuerpo y género en la cultura y literatura vascas). Bilbao: Servicio Editorial UPV-EHU, 29-47.
- Esteban, M. [2004] (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios personales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Igerabide, J.K. (2006). «Épica nebulosa, herida nítida». Rodríguez 2006, 8-15.
- Kortazar, J. (2020). «Ocho instantáneas sobre las escrituras de mujer». Jodra, S.; Benito del Valle, A., *Arte, Literatura, Feminismos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 117-62.
- Lozano Mijares, M.P. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco libros.
- Navajas, G. (2013). *El paradigma de la enfermedad y la literatura del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.
- Rodríguez, E. (2004). *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2006). *Eta handik gutxira gaur / Cuatro cicatrices*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- Rodríguez, E. (2007a). *Y poco después ahora*. Donostia: Ttarttalo.
- Rodríguez, E. (2007b). *Haragia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2008). *Carne*. Madrid: 451 editores.
- Rodríguez, E. (2010). *Katu jendea*. Donostia: Elkar.

- Rodríguez, E. (trad.) (2011). B. Gopegui, *Tiroa kontzertuaren erdian*. Tafalla: Txalaparta. Trad. de: *Un pistoletazo en un concierto*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- Rodríguez, E. (2012). *Un montón de gatos*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Rodríguez, E. (2013). *Ortigas. Antología de relatos*. Pamplona: Pamiela.
- Rodríguez, E. (2017). *Bihotz handiegia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2019a). *Un corazón demasiado grande y otros relatos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Rodríguez, E. (2019b). *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (El cuerpo de las escritoras. Un debate sobre la autoría en el campo de juego de la literatura). Zarautz: Susa.
- Rodríguez-Miñambres, P. (2020). «Narrativa y recepción de la obra de Eider Rodríguez». *Ínsula*, 883-884, 42-4.
- Torras Francés, M. (2012). «Gorputzaren (hitz) gako(n). Ekintza eta pentsamen-durako paradigma bat» ([En] el centro de [la palabra] cuerpo. Un paradigma de acción y pensamiento). Álvarez, A.; Lasarte, G., *Gorputza eta Generoa eskal kulturaren eta literaturan* (Cuerpo y género en la cultura y literatura vascas). Bilbao: Servicio Editorial UPV-EHU, 17-25.

Una nueva ventana para *La casa del padre* Análisis de la novela de Karmele Jaio

David Colbert-Goicoa
Sewanee: The University of the South, USA

Jon Martin-Etxebeste
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This article analyses the novel *Aitaren etxea* (lit. ‘The Father’s House’, self-translated into Castilian Spanish as *La casa del padre*), by Karmele Jaio. The book, which is dedicated to “all new men”, explores the gender dynamics underlying family relations, professional advancement in the cultural field, and the Basque national struggle. As a thesis novel, it calls on men to take stock of the ways in which they have perpetrated patriarchal structures so that they may be open to new attitudes.

Keywords Literature. Basque literature. Karmele Jaio. Feminism. New masculinity.

Índice 1 Un cambio de rumbo. – 2 La acogida de la crítica. – 3 Delicada y dedicada. – 4 Masculinidad en cuestión. – 5 Relaciones de poder. – 6 Resolución de una guerra para poder contar. – 7 La masculinidad revisada.



Peer review

Submitted 2021-02-05
Accepted 2021-03-11
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Colbert-Goicoa, D.; Martin-Etxebeste, J. (2021). “Una nueva ventana para *La casa del padre*. Análisis de la novela de Karmele Jaio”. *Rassegna iberistica*, 44(115), 217-228.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/013

1 Un cambio de rumbo

En una de las imágenes significativas de *Aitaren etxea* (Jaio 2019, auto-traducida al castellano en 2020 en Ediciones Destino con el título *La casa del padre*) el narrador principal observa una bandada de estorninos. Trata de entender cómo el grupo numeroso logra volar como unidad y qué es lo que provoca sus cambios de dirección. El narrador de la última novela de Karmele Jaio al final descubre que «siempre hay uno que decide cambiar de rumbo, y que luego lo siguen los demás por detrás» (Jaio 2020, 221).¹ La frase refiere al proceso de escritura del narrador-autor, el rumbo nuevo de su novela que le permitirá sacar afuera lo que lleva dentro. Sin embargo, ejemplo de riqueza lírica de la novela, la metáfora contiene múltiples resonancias, sobre las relaciones entre los géneros, el contraste entre el masculinizado mundo de los cazadores de aves y la relativa libertad de las bandadas de pájaros en una constante que sirve para describir estados de ánimo. Además, la metáfora de las bandadas de pájaros, caóticos pero sincronizados, habla de la importancia del grupo en las decisiones individuales. En concreto, en este final, la imagen habla de la necesidad del protagonista de aprender a ser uno de los «hombres nuevos» a quienes la autora dedica el libro, de dar un paso en cambio más amplio que romperá con las estructuras patriarcales hegemónicas.

La autora del libro, Karmele Jaio Eiguren (Vitoria-Gasteiz, País Vasco, 1970) es una escritora vasca con una amplia carrera literaria. Forma parte de una generación de escritoras a la que el final de la última década está consolidando; de 2018 al 2020 han sido galardonadas con el premio Euskadi Saria Eider Rodríguez, Irati Elorrieta y la propia Jaio. Licenciada en Ciencias de la Información en UPV/EHU, ha trabajado como periodista en varios medios de comunicación y es miembro de Euskaltzaindia desde 2015. Ha escrito tres novelas: *Amaren eskuak* (2006) / *Las manos de mi madre* (2008), *Musika airean* (2010) / *Música en el aire* (2013) y *Aitaren etxea* (2019), además de otros tres libros de narraciones: *Hamabost zauri* (2004) / *Heridas crónicas* (2010), *Zu bezain ahul* (2007) (Tan débil como tú) y *Ez naiz ni* (2012) (No soy yo). También ha publicado un libro de poesía titulado *Orain hilak ditugu* (2015) (Ahora es tiempo de muerte). Todas estas publicaciones han visto la luz con la editorial Elkar. Su primer

Este artículo forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y está reconocido por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (PPGA 20/19).

1 Las citas de la novela en el presente trabajo provienen de la traducción al castellano realizada por la autora (Jaio 2020).

trabajo, *Amaren eskuak*, que publicó tras imponerse en el certamen de Igartza, había sido el que más premios y traducciones le había otorgado. *Aitaren etxea* la ha consolidado como una de las mejores escritoras del país.

2 La acogida de la crítica

Las reseñas de este libro, generalmente elogiosas, han hecho hincapié en los temas relacionados con el género en los que se centra el libro. Karmele Beobide afirma en su crítica de *Begitu* (2020) que la autora describe el proceso de descubrimiento de la importancia que tiene el género en su vida y cómo ha vivido preguntándose a sí misma si estaba cumpliendo con las expectativas que pesaban sobre ella. De este modo, Jaio logra que el/la lector/a se haga a sí misma la misma pregunta. Alaitz Andreu, en *Aizu!* (2020) enfoca el protagonismo en su marido y en su proceso de deconstrucción. Mikel Asurmendi (2020) rescata la frase «hau gerra bat da» (esto es una guerra) ya que en su opinión este lema representa el *leitmotiv* de la novela. También subraya en la revista *Argia* que la persona lectora tendrá que averiguar lo que piensa Ismael ya que es el personaje que más calla, así señalando la importancia de los silencios y del uso de la voz en el libro. Javier Rojo, que califica la novela de admirable en *El Diario Vasco* (2020), comparte la opinión de que la novela es exigente con el lector/a ya que la novela se abre en muchas direcciones. Rojo denomina la escritura de Jaio como expresiva y sutil; y añade que gracias a ese estilo es capaz de indagar en el alma de los/as personajes.

Otros críticos han señalado los nexos con obras de la misma temática: Amaia Alvarez (2020) la enlaza con el libro *El último patriarca* de Najat El Hachmi, donde la protagonista también observa a su padre como representante del patriarcado ya no tan hegemónico. La diferencia es que esta vez es el hijo, no la hija, quien lo observa. Aritz Gorrotxategi (2020), en cambio, encuentra paralelismos con la película *Historia de un matrimonio* de Noah Baumbachen.

Más reservada que otros críticos a la hora de alabar la obra, Aiora Sampedro la califica como literatura «moralista» en el periódico *Berría* (2019) ya que la novela marca el camino que deben recorrer los/as personajes para llegar a la felicidad con la que culminará el final del libro. La crítica señala que resulta paradójico que el libro sea un grito a la autorrealización pero al mismo tiempo marque claramente unas pautas de comportamiento.

3 Delicada y dedicada

Señalamos por nuestra parte la riqueza de las imágenes, polisémicas y abiertas a distintas lecturas, que emplea Jaio. Característico de los trabajos de Jaio también es su manera de escribir delicada y vaporosa. La voz de la escritora no adquiere protagonismo en ningún momento sino que es siempre comedida. Se podría afirmar que es una prolongación de la exigencia histórica que se le ha supuesto al rol femenino: necesario y laborioso; pero, a poder ser no público.

Lo cierto es que la novela, dentro de su riqueza lírica, si no es moralista, mantiene una línea ensayística, en la que los personajes representan distintos papeles sociales, sexuales e ideológicos. La novela defiende la necesidad de tomar conciencia de los mecanismos que perpetúan la desigualdad sexual, tanto por parte de los hombres como de las mujeres, mecanismos limitadores para todos, aunque evidentemente no en igual medida. En la novela, el acto de escribir sirve de herramienta de conocimiento para comprender lo que se describe repetidamente como «guerra» en contra del machismo y los efectos que ha tenido sobre el individuo. De los tres narradores, dos son autores, y la escritura ocupa un papel central como forma de investigación, pero también instrumento para ganar capital económico, artístico y profesional. La voz, es decir, el derecho de contar, se convierte en objetivo de batalla entre los protagonistas escritores dentro de la «guerra» de sexos. Ya que *Aitareen etxea* se sitúa en el contexto específico geográfico y cultural, la novela traza las relaciones entre esa guerra y la otra: el conflicto nacional vasco. Según el argumento de Jaio, el conflicto vasco sirvió para reforzar los papeles de género. La lucha por la libertad ensalzó algunos atributos asociados a la masculinidad como la fuerza física, la violencia y la valentía. Estas cualidades están enteramente personificadas en el personaje de Aitor; y, parcialmente, en Libe. Ella es idealista y está asociada a la misma lucha pero, a pesar de encarnar la valentía y la libertad, no opta por vías violentas.

4 Masculinidad en cuestión

La casa del padre se narra sobre el eje de Ismael, un escritor de cierto éxito que se encuentra en un prolongado bloqueo creativo. Una de las tramas principales es el esfuerzo constante de Ismael para sacar adelante su libro. Su bloqueo es producto de dos factores: por un lado, experimenta los problemas de ser escritor en lengua no hegemónica como la vasca. Por otro lado, y sobre todo, su falta de habilidad para desentrañar sus ideas sobre la violencia masculina y de comprender las formas en que se ha beneficiado del patriarcado y a su vez ha sufrido debido a ello, perpetuando así el sistema.

Una de las preocupaciones de Ismael es que su novela será traducida al castellano, lo cual supone una presión nueva para él. Jauregi, el editor de Ismael, refleja el temor analizado por el poeta y teórico gaélico Christopher Whyte (2002): que la traducción a un idioma dominante borre la lengua original minoritaria. Tiene «miedo [...] a que la edición en castellano pueda hacer sombra al original en euskera» (Jaio 2020, 30). Para Ismael, la colonización del euskera por el castellano va más allá del riesgo de que el original sea eclipsado y suplementario a la traducción; supone además la necesidad de hacer un *performance* étnico para la cultura dominante. «Pensaste que la editorial madrileña iba a gustarle más si le añadías ese ingrediente genuino, el conflicto vasco visto desde dentro», se dice el narrador, que se habla siempre en segunda persona (17). Pero Ismael se arrepiente de la decisión ya que ve imposible escribir otra cosa que «decorados de cartón piedra» sobre un tema al que no se ha querido «acercar nunca en la vida real» (17). A diferencia de otros en su familia, como su primo Aitor y hermana Libe, Ismael no había sido activista político y había tratado de distanciarse del conflicto vasco. Aunque pueda parecer que para el público externo el conflicto nacional es el único tema de interés Jaio apunta en otra dirección. Toda una declaración, que se repetirá a lo largo de la novela, que ha llegado la hora de resolver otros problemas.

La materia sobre la que realmente quiere escribir Ismael es la violencia contra las mujeres que aparece en las noticias y le causa pesadillas: «esa chica a la que violaron y dejaron abandonada en el monte. [...] [n]o puedes quitártela de la cabeza, como cuando ocurrió lo de Pamplona», se narra a sí mismo, en referencia a una violación y asesinato ficticios y a la violación por un grupo de hombre de una joven mujer en los sanfermines de 2016 (14), incidente conocido como ‘el Caso de La Manada’. Ismael es consciente de la parte más sangrante del patriarcado, pero se autoexcluye de la rueda que aplasta a la mitad de la población.

Sus intentos de escribir sobre este tema fracasan ya que, como se narra, «se te está haciendo imposible meterte en la piel de esa mujer de tus pesadillas» (106). El problema, según la otra escritora de la novela, Jasona, la esposa de Ismael, es la perspectiva desde la que escribe este (57). Ismael, según aquella, sí sufre sinceramente por la violencia o las amenazas que padecen las mujeres, incluidas sus dos hijas. Sin embargo, aunque a Ismael le moleste que su esposa hable de una «guerra» entre los sexos con un nosotros y un vosotros, Jasona afirma que «[e]l dolor [...] no es realmente vuestro» (57). El desarrollo psicológico de Ismael consistirá en el proceso de autorrealización que le permita saber cuál es su papel en esta «guerra». Ismael encarna a los hombres que intelectualmente defienden el feminismo, pero no son capaces de empatizar a nivel emocional y actitudinal.

5 Relaciones de poder

La relación entre Jasone e Ismael, expuesta a través de las memorias de los narradores, se ofrece como ejemplo de cómo las estructuras machistas limitan las mujeres a un papel secundario. Ismael no se pregunta a sí mismo, por ejemplo, por qué desconoce la obra de mujeres escritoras, y trata de evitar este tema de conversación con Jasone (55). La relación de pareja se define por el sacrificio de Jasone y su apoyo completo a Ismael.

Los dos escritores se habían conocido en la época universitaria; la amistad entre Jasone y Jauregi, el encargado de una revista literaria, abre el camino inicial de Ismael como escritor cuando Jauregi lee un cuento de Ismael como favor a ella. Esta dinámica se reproduce a lo largo de su relación. Jasone lee y corrige los primeros borradores de su marido, pero vive a su sombra reprimiendo sus verdaderos deseos, ya que le falta valor y apoyo para emprender su camino. El trabajo de Jasone como editora de los textos es menospreciado como tanta labor doméstica realizada tradicionalmente por mujeres. Ismael la considera como «fina correctora», ignorando su talento como editora (45). Estos roles están fosilizados en su relación de pareja. Ismael es inseguro en la intimidad y necesita la aprobación de Jasone para enfrentarse a la crítica pública. En cambio, Jasone se enfrenta a la autoexigencia castradora sin ningún apoyo.

Otra muestra de las relaciones de poder vigentes es la que existe entre euskaldunes que han adquirido la lengua y los que la han aprendido. Se ejemplifica al decirle Ismael a su esposa que «los *nuevos euskaldunes* sois muy habilidosos en esto», como si el trabajo de editar un texto narrativo consistiera solo en encontrar errores gramaticales, y como si un hablante no nativo solo pudiese dominar la vertiente mecánica pero no la artística del idioma vasco (45; cursivas en el original).

Jasone construye un «muro» que reduce el radio en que actúa como escritora y como mujer a causa de la falta de aprecio y apoyo por parte de Ismael. Su autoconfianza se resiente y se siente desertizada e infravalorada. Según Ismael, y por lo tanto ella, sus «temas eran menores» y sus «palabras [...] no olían a la tinta de los grandes libros [...], sino a bizcocho de yogur y a cacao de labios» (45). Es común a muchas autoras la constatación de que sus textos no despiertan interés ni reciben elogios más allá de los temas considerados femeninos. Una vez casados, Jasone ve imposible encontrar tiempo para escribir: cuida de las hijas para que no molesten al escritor en su esfuerzo de crear una gran obra y se limita a corregir los textos de su marido; incluso, llega a conformarse con que su mano se perciba a través de su obra.

Jauregi, el personaje que representa la autoridad artística y económica en la novela, la que tiene que dar el visto bueno para que un libro salga adelante, refuerza la dinámica de poder entre Jasone e Ismael.

No parece casual el significado de su apellido (palacio). Jauregi simboliza un hombre que ocupa un espacio de decisión (al principio parece que con buen criterio), que no tiene escrúpulos para utilizar una buena obra de la autoría de otra persona para beneficiarse. En la época universitaria existía entre Jasone y Jauregi una «tensión física, pero también intelectual» (48), es decir la posibilidad de una relación sexual o de trabajar juntos. La novela sugiere que Jauregi se beneficia de la autoridad que se le otorga para alimentar esa tensión, aprovechándose de que Jasone tiende a buscar la aprobación de los hombres. La inercia la arrastra a tratar de seducirlos física o intelectualmente. A Jasone le cuesta separar amor, deseo y aprobación en su relación con el editor y se siente halagada cada vez que este alaba su potencial; a su vez, siente envidia de Libe por saber desligarse de las ataduras del amor romántico. Con la carrera literaria de Ismael, la relación entre escritora y editor se difumina. En palabras de Jasone, «dejé de hablarme a mí [...] y pasó a hablar a la pareja de Ismael» (48).

Una oferta tardía de trabajo a Jasone por parte de Jauregi, en el presente de la novela, que ella acepta, pone al desnudo la jerarquía de poder en el matrimonio de Jasone e Ismael. Ismael, que había parecido un hombre relativamente comedido, se enfada con su esposa por haber aceptado un trabajo sin habérselo consultado antes. Más aún, muestra Ismael una falta de comprensión total al quejarse a sí mismo, ante la relación de su esposa: «No entiendes por qué se tiene que enfadar. No le has dicho nada como para que se enfade» (128).

6 Resolución de una guerra para poder contar

El clímax de la novela termina de poner en juego las estructuras de género que rigen la relación entre estos dos protagonistas. Alentada por el elogio de parte de Jauregi (que se nota su mano en los textos de Ismael), y por su oferta de trabajar con él (83-92), Jasone vuelve a escribir. Sus escritos, precisamente una novela que cuenta en primera persona la violación de una protagonista femenina, vienen a ser la expresión metafórica de su reducción a un rol secundario, junto con el miedo físico al abuso sexual al que se ha visto siempre sometida, y que comparte con todas las mujeres. Puesto que Ismael se ve bloqueado, tras haber sido humillada al mostrar el texto a Jauregi, que la toma por obra de Ismael, Jasone le ofrece el texto a su esposo para ayudarle con su proyecto. El texto, como explicita Libe, la hermana de Ismael y amiga de Jasone, representa la «voz» de Jasone (177). Sin embargo, al entregárselo a Ismael, Jasone lo rebaja en su descripción como unos «apuntes» (178). La entrega representa, de forma explícita, una violación: «Dejarse hacer, sin pensar que estás siendo violentada, como tantas chicas en tantos coches» (176). La negativa de Ismael en última instancia de publicar la novela bajo su nombre, tras considerar

el hurto intelectual bajo presión de Jauregi, permite una resolución positiva a la novela: el reflorcer del amor entre Jasone e Ismael y el autodescubrimiento y desbloqueo mental del autor.

La misma estructura colectiva de la novela de Jaio ofrece un contrapunto a la jerarquización de voces que le permite a la voz masculina usurpar la femenina. *Aitaren etxea* está dividida en catorce partes, contadas entre tres personajes. La narración de Ismael es la más extensa (seis partes), después está la de Jasone (cinco) y hay tres capítulos de Libe. Por lo tanto, la novela se realiza como un coro de voces en que no domina por completo la masculina, y en que Jaio, como autora, muestra su capacidad de ponerse dentro de la piel de un protagonista del otro sexo. Un recurso expresivo que roza la genialidad es la elección de la segunda persona para la narración de Ismael y la tercera persona para las demás narradoras. De esta manera, se ensalza el egocentrismo masculino y se matiza el cuidado por el prójimo, tradicionalmente ligado al rol femenino.

7 La masculinidad revisada

La novela que Ismael consigue escribir no logrará entrar en la piel de una mujer y contar desde su perspectiva, tal como se proponía el narrador. En su lugar, la novela será fruto de los descubrimientos que hace Ismael sobre su propio pasado como hijo de un matrimonio tradicional, y ser un varón obligado a asumir roles masculinos. *La casa del padre* se centra no solo en el matrimonio Ismael/Jasone sino también en la vida familiar e infancia de Ismael. El título alude implícitamente al poema de Gabriel Aresti «La casa de mi padre» (1964), tal vez la composición más conocida de la poesía vasca, que dota de simbolismo la casa familiar: «Defenderé | la casa de mi padre. | Contra los lobos, | contra la sequía, | contra la usura, | contra la justicia, | defenderé | la casa | de mi padre [...]» (Aldekoa 1991, 73). Y, también, se refiere literalmente a la casa en que se criaron Ismael y su hermana, Libe, en que todos cumplen con los papeles rígidos determinados por un patriarcado tradicional. La madre ejerce aún de cuidadora de Ismael, guardando los recortes de sus entrevistas y trayéndole comidas en *tuppers*. El padre de Ismael -ahora afectado por demencia- había tratado a la madre, que en el presente se ve hospitalizada con una fractura de cadera, como una sirvienta. En las memorias de Ismael, abundan los recuerdos del padre obligando a la madre de mala manera a limpiarle las botas de caza, o de prepararle comidas a su gusto. El proceso de descubrimiento que realiza Ismael, sin embargo, le obliga a cuestionar si el trato del padre había entrado de pleno en el maltrato. En un momento, el padre, en referencia a la lesión de la madre, le declara a Ismael «Yo no he sido» (109). La declaración, que Ismael atribuye a la demencia de su

padre, le provoca «una terrible visión. Te has imaginado a tu padre golpeando a tu madre, tirándola al suelo [...]» (109). Ismael se niega a creer la visión, culpando a Jasone por «esa mierda que te mete en la cabeza» (109). Sin embargo, a lo largo de la novela, a través de sus memorias y las de Libe, se obliga a reconsiderar las pruebas: el aislamiento que el padre había impuesto a la madre tras hacer una mudanza de Eibar a Vitoria al prohibirle la participación en un club de costura; el miedo que sintió la familia cuando volvía el padre bebido del *txikiteo* con amigos; el robo de unos ahorros que tenía la madre para comprarse un abrigo por parte del padre, que usa para comprarse una escopeta nueva.

La escopeta llega a ser símbolo de la masculinidad atávica, violenta y destructiva, al que suscribe el padre y con la que cumple Aitor, primo de Ismael. Ismael rememora sus excursiones de caza con su padre y su tío donde tanto él como su primo eran sometidos a pruebas de hombría que el narrador siempre suspendía debido a sus escasas habilidades cinegéticas (76). Estos episodios sobre la virilidad muestran las exigencias sociales que existen hacia los hombres y por los cuales muchos adolescentes sufren. El vínculo entre la caza y la violencia sexual se hace explícita desde la primera página de la novela, ya que Ismael, recordando el sonido de los disparos en el monte, describe cómo «los perdigones se expanden velozmente, como espermatozoides malignos» (13). A diferencia de Ismael, Aitor es cazador hábil, no solo por sus atributos físicos, sino también por su carácter violento, como se ve en el momento en que cumple el pedido del padre de sacrificar a Mendi, un perro inútil para la caza, a pesar de las súplicas de Ismael.

Ismael sufre la humillación de no poder cumplir con el papel que se le designa, pero también perpetúa la violencia masculina, y no solo al silenciar la vocación literaria de Jasone o aprovecharse de los cuidados de su madre. El recuerdo más traumático de Ismael consiste en el trastorno mental que sufre Aitor tras caerse en el monte y pasar un prolongado periodo inconsciente antes de ser rescatado. Ismael, que participa en la búsqueda, se siente responsable de su fracaso inicial ya que, por miedo a caerse, no examina la zona de cuevas donde se encontraba Aitor, mintiendo a su padre al decir que lo ha hecho. Esta es por lo menos la versión de los hechos que narra inicialmente Ismael. Según avanza la novela confiesa al lector y a sí mismo el deseo que sintió de que muriese su primo, antes de admitir, al final, que en realidad había visto las llaves de Aitor y aun así había mentado a su padre, convirtiéndolo en cómplice deliberado de las lesiones de su primo.

La masculinidad hegemónica que simboliza Aitor se representa en la novela como inseparable de las versiones violentas y tradicionalistas del nacionalismo vasco. Así lo indica el título alusivo al poema de Aresti, canto a la resistencia sin tregua. Aitor es activista político

desde niño, el que demuestra tanto su valentía como su dogmatismo al hacer pintadas pro-ETA, antes de hacerse, al parecer, integrante del bando o por lo menos apoyarlo de forma activa. Como el apellido de Jauregi, el nombre de Aitor tampoco parece casual, si recordamos su origen como invención de Augustin Chaho, el escritor romántico y creador de mitología nacionalista, sobre todo teniendo en cuenta su posible calco de la expresión «aitonen semeak» (hijos de padres o hijos de nobles). Aitor es el hijo de buenos padres que hereda los valores tradicionales masculinos. Por contraste, Ismael siempre ha rehuido el conflicto vasco al igual que cumple mal con las tareas masculinas como la caza. Es incapaz incluso de realizar el pedido de Aitor de llevar en secreto un paquete desde Eibar y entregarlo en Vitoria, por miedo. Libe, por otra parte, a pesar de que su dedicación a causas radicales, se ve excluida de la lucha independentista por su homosexualidad. Tras ser detenida y pasar unos días incomunicada, acaba por dejar el País Vasco para mudarse a Alemania: «El pueblo necesitaba héroes, no tortilleras», se dice (99).

La conexión entre nación y patriarcado se explora en la novela también a través de las alusiones a la música. Ismael recuerda con gusto los tiempos de adolescente en que cantaba con su hermana canciones del grupo Itoiz (61), el superlativo conjunto musical de estilo versátil y letra apolítica en euskera, muy conocido en los años ochenta. Pronto, sin embargo, el padre le enseña a Ismael y le obliga a cantar «nuestras canciones de toda la vida», empezando por la «San Ignazioaren martxa» (62), himno al santo patrón vasco con letra de tinte bélica. Libe queda excluida de estas lecciones, al igual que había quedado excluida de la búsqueda de Aitor, a pesar de ser mejor dotada para esta tarea que su hermano. El padre limita a sus hijos a papeles tradicionales, como ilustra la mención del gusto de Ismael por jugar a las cocinas junto a Libe, juego que tiene que hacer a escondidas. Los cantos obligados le hacen a Ismael perder el interés por la música, mientras que Libe empieza a escuchar a grupos internacionales y después integrantes en el rock radical vasco como Korroskada (1986-90), Hertzainak (1981-93) o Barricada (1982-2003). Así, el territorio mutuo que había sido Itoiz queda abandonado y «la puerta de la habitación de Libe se cerró» para Ismael (62).

Desde la perspectiva de Libe, el distanciamiento entre su hermano y ella ocurre, se dice a sí misma, «porque tu hermano ya no tenía nada que ver contigo, cada uno pertenecía a un equipo. Seguro que todo hubiese sido diferente si hubieseis sido dos chicos, o dos chicas» (208). La negativa de Ismael de apoderarse de la novela de Jasone abre el camino a una reconciliación implícita entre los hermanos (208). Los detalles como estos indican el compromiso político y fin ensayístico de la novela, su enfoque en explicar las relaciones de género. Las relaciones humanas (marido/mujer, padre/hijo, madre/hijo, primo/primo, hermano/hermana) en la novela se basan, funda-

mentalmente, en los roles de género. La decisión de Ismael también abre camino a una reconciliación entre Ismael y Jasone, cuyo matrimonio había perdido ardor hace tiempo. Los protagonistas acaban cogidos de las manos como en sus tiempos universitarios, con la expectativa de recuperar un amor físico abandonado. Se puede afirmar que otros aspectos de las relaciones personales y experiencias vitales se eclipsan, lo que sitúa la obra en el terreno de novela de tesis.

Sin embargo, la tesis de la novela es de mérito difícilmente discutible, «que es posible sentir[se] víctima y culpable al mismo tiempo sin que [...] suponga una contradicción» (219), y que se puede volver atrás, mentalmente, y examinar hasta qué punto uno ha habitado los dos papeles. A lo largo de la novela, Ismael se da cuenta de las estructuras que han regido su familia, por ejemplo cuando se enfada con su hermana porque considera que cuidar de sus progenitores ancianos es trabajo para ella y no para él (74). O, cuando recuerda que su madre le daba respuestas a los crucigramas del padre que él rellenaba «satisfecho, convencido de que la palabra se le había ocurrido a él» (195). Y se da cuenta que hace lo mismo con Jasone, a quién no considera escritora como él hasta el final de la novela (218). Sin embargo, Ismael también se ha considerado empequeñecido por su padre al no poder cumplir con sus expectativas. Todavía pone «voz de hombre» para hablar con él (60) y siente orgullo al ser el único a quien su padre permite bañarlo, al ser «la primera vez que [se ha] sentido elegido» por él (151). La llave de Aitor será la llave simbólica que le permite a Ismael descubrir su pasado y decidir cuidar de su padre, volver a la casa de su niñez y escribir, de forma literal y metafórica, «Desde mi habitación. Desde el que ha sido mi lugar en la casa durante mucho tiempo» (207). Dejar atrás antiguos dogmas masculinos no será posible sin un examen de lo que es la casa del padre. Ismael se enfrenta a la visión de los cimientos de un edificio que toca remodelar.

Bibliografía

- Aldekoa, I. (1991). *Antología de la Poesía Vasca*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Alvarez, A. (2020). «Arropa estuei tamaina hartzen» (Tomando la medida a las ropas ceñidas). *Argia aldizkaria*, 09-02-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7954>.
- Andreu, A. (2020). «Aitaren etxea». *Aizu aldizkaria*, 01-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7919>.
- Asurmendi, M. (2020). «Gizonok berritu beharra dugu, kafe-makina zaharrak legez» (Los hombres debemos renovarnos, con las máquinas de café antiguas). *Argia aldizkaria*, 13-03-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7981>.
- Beobide, K. (2020). «Aitaren etxea». *Begitu*, 01-10-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=8164>.
- Gorrotxategi, A. (2020). «Aitaren etxea». *El Diario Vasco*, 22-10-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7947>.
- Jaio, K. (2019). *Aitaren etxea*. Elkar: Donostia.
- Jaio, K. (2020). *Las casa del padre*. Trad. de K. Jaio. Barcelona: Destino.
- Rojo, J. (2020). «Esan gabekoak» (Las cosas no dichas). *El Diario Vasco*, 29-02-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7970>.
- Sampedro, A. (2019). «Nor beretik idazteaz» (Escribir desde una misma). *Berria egunkaria*, 01-12-2019. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7890>.
- Whyte, C. (2002). «Against Self-Translation». *Translation and Literature*, 11(1), 64-71.

Leire Bilbao, el valor de la sencillez

Xabier Etxaniz

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Karla Fernández de Gamboa Vázquez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This article reviews the work of Leire Bilbao, a writer belonging to a new generation of Basque authors who has managed to cross the borders of the Basque language. Since she published her first book in 2006, she has combined her poetry books for adults with children's literature. Throughout this period, she has also made a more than interesting foray into picturebooks in collaboration with the illustrator Maite Mutuberria. Her children's books, which range from critical realism to magical realism, are apparently simple narratives that can be read on several levels and that have a great poetic charge. Nevertheless, her two poetry books for children are, without any doubt, the most remarkable interaction between the author's poetics and her production for children.

Keywords Basque literature. Poetry. Children's literature. Picturebook. Leire Bilbao.

Índice 1 Una autora galardonada. – 2 Primeros pasos: entre *bertso*s y columnas periodísticas. – 3 Poemarios para adultos. – 4 Literatura infantil y juvenil. – 5 *Xomorropoemak* y *Bichopoemas*. – 6 Obras de Leire Bilbao.



Peer review

Submitted 2021-02-11
Accepted 2021-04-22
Published 2021-00-00

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Etxaniz, X.; Fernández de Gamboa Vázquez, K. (2021). "Leire Bilbao, el valor de la sencillez". *Rassegna iberistica*, 44(115), 229-248.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/014

1 Una autora galardonada

Leire Bilbao Barruetabeña (Ondarroa, 1978) pertenece a una nueva generación de autoras vascas que ha conseguido traspasar las fronteras de la lengua vasca y lograr que muchas de sus obras se puedan leer en otros idiomas. No solo ha sido ampliamente galardonada en el ámbito vasco con premios como el Premio Etxepare, el Premio Lizardi y el Premio Euskadi de Literatura, sino que además, tras ser finalista durante dos años seguidos en el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, ha conseguido con la versión en castellano del poemario *Xomorropoemak eta beste piztia batzuk* (Pamiela, 2016), *Bichopoemas y otras bestias* (Kalandraka, 2019), prestigiosos premios como el Premio Kiriko otorgado por el Grupo Kiriko (organización perteneciente a la Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros y que agrupa a más de cien librerías) a la mejor obra infantil escrita en cualquiera de las lenguas oficiales del estado español y el tercer Premio Nacional a los Libros Mejor Editados en 2019 en la categoría de libros infantiles y juveniles.

2 Primeros pasos: entre *bertsos* y columnas periodísticas

La vinculación de Leire Bilbao con la literatura y los versos comenzó mucho antes de la publicación en 2006 de su ópera prima. En 1994 subió por primera vez a un escenario a cantar *bertsos* y tan solo dos años después se proclamó campeona del Euskal Herriko Eskolarteko Bertsolari Txapelketa (Campeonato Escolar de Bertsolaris de Euskal Herria). Desde entonces hasta el año 2000 participó en numerosos campeonatos, festivales y certámenes de bertsolarismo¹ e, incluso después de retirarse de la competición, colaboró en varias ocasiones como conductora en el Bizkaiko Bertsolari Txapelketa (Campeonato de Bertsolaris de Bizkaia) proponiendo los temas sobre los que los bertsolaris debían improvisar.

A su vez, ha sido colaboradora y columnista en varios medios de comunicación vascos como en Euskadi Irratia (Radio Euskadi), en los diarios *Deia* y *Berría*, y en revistas como *Karmel*, *Bolo Bolo* y *Linterna gorria*. No obstante, tras licenciarse en Derecho Económico, trabaja desde 2001 en una entidad bancaria. A pesar de lo peculiar que

Este artículo forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y está reconocido por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (GIU 20/26).

1 El bertsolarismo, considerado como un subgénero de la literatura popular vasca (Garzia, Sarasua, Egaña 2001), es el arte oral de improvisar versos sobre un tema concreto.

pueda parecer esta combinación, la autora explica así la relación que existe para ella entre poesía y economía:

Ekonomian poesia bilatzen dut, eta poesian ekonomia. Poesian ahalik eta hitz gutxienekin gehiena esaten saiatzen naiz, eta banketxe baten eguneroko lanean tarteka egoten diren une poetikoak bilatzen.²

Busco poesía en la economía y economía en la poesía. En la poesía intento decir con pocas palabras lo máximo posible, y en el trabajo diario de un banco intento buscar los momentos poéticos que de vez en cuando se encuentran. (trad. de los Autores)

3 Poemarios para adultos

Leire Bilbao ha publicado obras de poesía para adultos y libros (sobre todo narrativa, pero también álbumes y poesía) para el público infantil y juvenil. Sus primeras obras datan de 2006, año en el que publicó su primer poemario para adultos, *Ezkatak* (Escamas) (Susa, 2006), y su primera obra narrativa de literatura infantil y juvenil (LIJ), *Amonak nobioa du, eta zer?* (La abuela tiene novio, ¿y qué?) (Elkar, 2006). En el ámbito de la literatura para adultos, tal y como subraya Borda (2013), Leire Bilbao se inscribe, junto a autoras como Miren Agur Meabe, Ana Urkiza, Katixa Agirre, Beatriz Urruspil, Eider Rodríguez y Jasone Osoro, en una nueva generación de autoras vascas que, en palabras de Itxaro Borda:

No temen a su cuerpo y aún menos, a lo que pueda decir la gente; levantan acta con claridad de las cosas de la vida cotidiana: la regla, los abandonos, las opciones para ser madre... Abren un abismo entre su obra y su personalidad, una distancia salvable que resulta beneficiosa para la literatura. (2013, 49)

Ezkatak, como acertadamente apunta Jon Kortazar,³ refleja la búsqueda de la imposibilidad de la poesía expresada por Jean-Michel Maulpoix y el deseo, mencionado por Joseba Sarrionandia, de desentrañar lo que nuestra vida cotidiana esconde. Tanto es así, que Leire Bilbao abre el poemario con dos citas de dichos autores. El libro está dividido en cuatro partes y la autora refleja lo cotidiano

² I. Ugarte, «Leire Bilbao: “Poesía da nire genero naturala”» (Leire Bilbao: “La poesía es mi género natural”), *111 Akademia*, 05-02-2018, <https://111akademia.eus/albisteak/2018/02/05/leire-bilbao-poesia-da-nire-genero-naturala/>.

³ J. Kortazar, «Txikitahunaren isladak» (Reflejos de la pequeñez), *El País*, 07-08-2006.

con un detalle, una bella imagen, un brillo especial que hacen que esta ópera prima, con poemas elaborados, sencillos y minimalistas, vaya dando pistas de lo que luego vendrá, una autora de gran calidad que bebe de muchas fuentes (en esta primera obra se mencionan, entre otros la escritora polaca Wislawa Szymborska, John Berger o Elfriede Jelinek).

Junto con el reflejo del quehacer diario y la descripción brillante de la cotidianidad, desde sus inicios Leire Bilbao ha dado mucha importancia al cuerpo y a la lucha de la mujer, por el hecho de serlo, día a día. Todo ello con una gran carga metafórica e imaginativa, como se puede apreciar en estos dos poemas publicados en su primer libro, *Ezkatak*, recibido con gran acogida por parte de la crítica.

Odoletan 1

«Odoletan nago» zikindu dut atzamarrekin ispiluan.
Odoletan nago baina ez naiz emeago sentitzen.
Kalez beterik daude usainak,
kea ari du harripetik.
Sutu egin dira teiltatuak,
masail gorritu bat da zerua albotik pasatzean,
orratzetatik tantaka ari dira segundo odolkarak,
lotsaturik erori dira hostoak ukitu orduko.
Odoletan dago oinez naraman lurra ere,
sortu zuen sabeletik isuriz doa
barrunbeek onartu nahi ez didaten jarioa.
Eta ez dakit zergatik ukatu behar dudan
naizena: emakume bat odoletan. (Bilbao 2006, 29)

Sangro I

«Sangro», mancho el espejo con mis dedos.
Sangro mas no me siento más hembra.
Se pueblan de calles los olores,
Humea bajo las piedras.
Arden los tejados,
El cielo es una mejilla encarnada al pasar a su lado.
Las agujas gotean segundos sanguinolentos
Las hojas caen, púdicas, al ser tocadas.
sangra la tierra sobre la que camino
El fluido que no cabe ya en mis entrañas
se derrama desde el vientre en que fue creado.
Y no sé por qué debería negar
lo que soy: una mujer que sangra.

Odoletan 2

Odolez zikindu ditut atzamar puntak
eta ahora eraman zalantzati.
Nire gorputzak nahi ez duen odol honek
ez du zapore mikatzik.
Min egiten didate titiburuek
ezpain eske baleude bezala.
Ez ditut zureak gura,
ez ditut inorenak gura,
niretzat ondo gordeak dauzkat.

Taupadaka daukat barrua, erantzun eske,
eta esku bat pausatu dut bularrean.
Galdetu didazu zergatik batzuetan zuri baino
hobeto ulertzen diodan lehoi eme bati.
Orain badakizu bularrak taupadaka ditudanean
zergatik ez dizkizudan uzten ukitzeko,
zergatik gordetzen ditudan neuretzako. (Bilbao 2006, 31)

Sangro II

Mancho de sangre las puntas de mis dedos
y los llevo dubitativamente, a la boca.
Esta sangre que mi cuerpo no desea
no sabe amargo.
Me duelen las mamas
como si pidieran labios.
No quiero los tuyos
de nadie los quiero
los guardo solo para mí.

Late mi cuerpo pidiendo respuestas
y poso una mano sobre el pecho.
Me preguntas porqué a veces entiendo
mejor a una leona que a ti,
Ahora ya sabes, cuando me laten los pechos
Por qué no te los dejo tocar
por qué los guardo solo para mí.

Posteriormente, como ya se ha mencionado, Leire Bilbao ha publicado otros dos poemarios para adultos que han continuado en la línea de la reivindicación de lo cotidiano, la feminidad, el cuerpo (de la mujer) y la maternidad, teniendo en cuenta tanto las raíces de la literatura vasca (no hay que olvidar los orígenes de la autora en el mundo del bertsoarismo) así como la literatura moderna mundial. En es-

te sentido, podemos indicar que Leire Bilbao ha traducido a Nijole Miliauskaite, por ejemplo, y además de las anteriormente mencionadas, es notoria la influencia en sus poemas de Anne Sexton (ahí está, por ejemplo el poema «En alabanza a mi útero» de la autora estadounidense), Philip Larkin (sin llegar al pesimismo de este, pero mostrándonos también el lado doloroso de la vida) o Raymond Carver, al igual que la de poetas vascos como Bernardo Atxaga, aunando tradición y modernidad o Gabriel Aresti en su estilo directo, entre otros, tal y como hace referencia la autora en su segundo poemario, *Scanner* (Susa, 2011) indicando sus fuentes y aquellos autores que han marcado su estilo, su tono. Hecho que corrobora el crítico Iban Zaldua:

Bigarren atala, liburuko laburrena da. Badirudi erreferentzia zerrenda bat eman nahi diola Leirek irakurleari, bere iturri izan diren izenak aipatzen ditu.⁴

El segundo capítulo es el más breve de la obra. Parece que Leire quiere darle una lista de referencias al lector mencionando aquellos autores que han sido su fuente de inspiración. (trad. de los Autores)

Igualmente, ejemplo de ello son los poemas «Ni ez naiz Lili Brik» y «Poeta hilak» publicados en *Scanner*.

Ni ez naiz Lili Brik

Ni ez naiz Lili Brik
ez diot Stalini gutunik idatziko
Maiakovskiren poesia goratzen.
Ni ez naiz Anna Akhmatova
ez ditut poemak erreko semea kartzelatik ateratzearren.
Ez naiz Simone de Beauvoir
bainugelako ispiluan bere gorputz biluzia argazkiratzen.
Ez naiz Rosario Castellanos
indigenen ahotsa goratzen.
Ez naiz Irene Nemirovski
Auschwitz 1942an.
Ez naiz...

Ez naiz Frida Kahloren bizkarrezurra.
Ez naiz Francesca Woodmanen argazki hautsia.
Ez naiz Louise Bourgeois en armiarma.
Ez dakit Marguerite Duras bezala *suntsitu* esaten.

⁴ I. Zaldua, «Scanner», *Gara*, 10-12-2011, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=5326>.

Nire iraultzak nire izena darama
XXI. mendeko gaitzak kutsatuta idazten dut
hauxe da
neure buruaren kontra dudan
erresistentzia ekintza bakarra. (Bilbao 2011, 17)

Yo no soy Lili Brik

No soy Lili Brik,
no le voy a escribir cartas a Stalin
alabando la poesía de Maiakovski.
No soy Anna Akhmatova,
no voy a quemar poemas con tal de que mi hijo salga de la
cárcel.
No soy Simone de Beauvoir
fotografiando su cuerpo desnudo en el espejo del baño.
No soy Rosario Castellanos
reivindicando la voz de los indígenas.
No soy Irene Nemirovski
en Auschwitz, hacia el año 1942.
No soy...

No soy la columna vertebral de Frida Kahlo.
No soy la foto hecha trizas de Francesca Woodman.
No soy la araña de Louise Bourgeoise.
No sé decir destruir a la manera de Marguerite Duras.

Mi revolución lleva mi nombre
y escribo contaminada por los males del siglo XXI,
es decir,
el único acto de resistencia
es el que tengo contra mí misma.

Poeta hilak

Deia egin dut, baina ez dago
erantzungo duen inor.
José Emilio Pacheco.

Gaur Blanca Varela hil dela irakurri dut egunkarian.
Apalera joan naiz haren poema liburuaren bila;
Ana Akhmatova eta Marina Tsvetaieva aurkitu ditut
bere gainean, hautsez beteta kantuan.
Sylvia Plath zeukaten labetik begira,
Philip Larkin leiho altuetatik.

Nire idazmahaia poeta hilez beteta dago
esan diot Wislawa Szymborskari;
eta Mahmud Darwish seinlatu dit, hilobia heze,
Dylan Thomasen gainean zetzala.

Orduan, burua jiratu eta balantzea koadratzen
aurkitu dut Gabriel Aresti,
atalasean gogoetan Rosario Castellanos.

...eta telefonoz deitu dizuet
bizirik zaudetela ziurtatzeko bakarrik. (Bilbao 2011, 18)

Poetas Muertos

He llamado, pero no habrá nadie que responda.
José Emilio Pacheco.

Hoy he leído en el periódico que ha muerto Blanca Varela.
He ido a la estantería en busca de su libro de poemas;
He encontrado a Ana Akhmatova y a Marina Tsvetaieva
encima suyo, con el canto lleno de polvo.
Tenían a Sylvia Plath mirándolas desde el horno,
a Philip Larkin desde las altas ventanas.

Le he dicho a Wislawa Szymborska
que mi escritorio está lleno de poetas muertos;
Mahmud Darwish me ha señalado, desde su húmedo sepulcro,
que tenía a Dylan Thomas echado sobre él.

Entonces, al cuadrar el balance, me he dado la vuelta
y he visto a Gabriel Aresti,
en el umbral, pensando en Rosario Castellanos.

...y os he llamado por teléfono
para comprobar que estáis vivos, nada más.

Tal y como venimos apuntando, las obras de Leire Bilbao hablan de la cotidianidad, de las pequeñas cosas de la vida, de los sentimientos y sensaciones de la autora. Pero también, como veremos en el siguiente apartado, del mundo del mar. Esos sentimientos y sensaciones, esa visión del mundo se acentúa en su tercer poemario, *Etxeko urak* (Las aguas de casa) (Susa, 2020), que hace referencia al líquido amniótico, a romper aguas, pero también a compartir, a la vida familiar y colectiva en torno al agua; sin embargo, es sobre todo una obra en la que la maternidad es el eje central, tal y como se aprecia desde la misma introducción:

Ama harriak, ama izarak, ama leihoak, ama izarrak, ama aingurak,
ama begiak, ama zakatzak, ama ogiak, ama baratzak, ama ahotsak,
ama koilarak, ama laiotzak, ama basoak, ama hariak, ama usoak,
ama zauriak, ama oharrak, ama oihuak, ama aiztoak, ama mailuak,
ama labeak, ama masailak, ama atearak, ama mirailak.

Ama arraina bezain ama zuhaitza bezain ama txoria neu ere.

Denok gara erabat ezagutuko ez dugun ama baten seme-alabak. (Bilbao 2020, 4)

Madres piedras, madres sábanas, madres ventanas, madres estrellas, madres anclas, madres ojos, madres branquias, madres panes, madres huertas, madres voces, madres cucharas, madres sombrías, madres bosques, madres hilos, madres palomas, madres heridas, madres avisos, madres gritos, madres cuchillos, madres martillos, madres hornos, madres mejillas, madres puertas, madres espejos.

Soy tan madre como la madre pez, la madre árbol, la madre pájaro.

Todos somos hijos e hijas de una madre que no conoceremos completamente. (trad. de los Autores)

Bilbao no pretende mostrar la maternidad como una realidad idílica ni tampoco la rechaza, ya que como ella misma afirma: «reivindico las alegrías y los pesares, momentos felices y amargos. Esto es lo que hay, así que construyamos. Existe otra manera de edificar la maternidad, sin necesidad de esconder nada».⁵ En la obra se reflejan los gozos y penas, las alegrías y momentos de dolor que se dan en toda maternidad, y esa es la intención de la obra: mostrar, reflexionar

⁵ N. Velez, «Leire Bilbao: Un libro tiene que latir», *EITB.eus*, 30-10-2020, <https://www.eitb.eus/es/cultura/literatura/detalle/7599490/entrevista-escritora-leire-bilbao-poemario-etxeko-urak->.

sobre la maternidad a través de la experiencia de la autora para intentar comprender qué es ser madre. La relación de la madre con el hijo o hija que hará que nos planteemos, tal y como dice Rojo cómo es la relación con nuestra madre:

Orduan norberaren amatasuna, amatasun propioa, hari handiago baten zatia besterik ez da, non belaunaldiz belaunaldi keinu eta gertakari berberak errepikatzen diren etengabeko gurpil batean. Umearekiko harremanak bere ama hobeto ulertzera eta beste begi batez begiratzera eramaten du subjektua azken finean.⁶

Así, la maternidad de cada una, la maternidad propia, no es más que una parte de un hilo mayor en el que de generación en generación se han repetido sin parar los mismos gestos y sucesos. La relación con la criatura lleva, a fin de cuentas, a comprender mejor y a ver con otros ojos a tu madre. (trad. de los Autores)

Los libros de Leire Bilbao son muy personales, hablan de su experiencia, de sus vivencias, de su madre, su abuela, su mundo en el que tanta importancia tiene el mar. Pero, a su vez, tal y como indica Estankona, esas obras personales son, al mismo tiempo, universales.⁷

Hemos mencionado antes las influencias, tanto de la tradición oral y de la literatura vasca como de la literatura universal actual, en la obra de Leire Bilbao. Esa influencia, junto con el buen hacer de la autora, ha dado lugar a que sus poemas se puedan leer en varios idiomas (sus poemas no solo se han traducido al inglés, italiano, alemán, catalán, gallego y castellano, sino también al rumano, letón, checo, sueco o chino), haciendo que su obra local y personal haya llegado a públicos muy distintos. No solo por las traducciones, ediciones bilingües (*Entre escamas*; Marisma, 2018) y publicaciones en antologías (*El poder del cuerpo*, *Forked Tongues*, *Sangrantes*, *Escolma salvaxe*, *Las aguas tranquilas*, *Sombras diversas* o *Traslúcidas*), sino también por la difusión que han tenido a través de diversos cantantes que han utilizado las letras de Leire Bilbao en sus canciones (Maddi Oihenart, Jon Miner, el grupo D'Carpricho o Jabier Muguruza, quien ganó el premio a la mejor canción en euskara por el poema «Irene»).

Pero si en el ámbito de la poesía para adultos Leire Bilbao ha tenido buena acogida tanto por el público como por la crítica, ha sido en la literatura infantil y juvenil donde esta escritora ha cosechado sus éxitos más importantes.

⁶ J. Rojo, «Etxeko urak. Hari etengabea» (Las aguas de casa. Hilo continuo), *El Diario Vasco*, 10-10-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=8150>.

⁷ I. Estankona, «Etxeko urak. Mainstream» (Las aguas de casa. Mainstream), *Deia*, 14-11-2020, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=8199>.

4 Literatura infantil y juvenil

Leire Bilbao ha alternado desde sus inicios la poesía para adultos con la publicación de obras dirigidas al público infantil. Al igual que ocurriría en el ámbito de la literatura para adultos, a comienzos del siglo XXI asistimos en la literatura infantil y juvenil vasca a cierta renovación generacional de la mano de autoras como Jasone Osoro, Ana Urkiza, Arantxa Iturbe, Miren Agur Meabe y la propia Leire Bilbao (Etxaniz, López 2011), un cambio que auguraba reflejarse también en las características de la LIJ vasca contemporánea:

La LIJ femenina parece estar en auge y este hecho puede convertirse en un gran recurso para el cambio generacional en la LIJ vasca. De ser así, la radiografía de nuestra LIJ llegaría a ser muy distinta de la actual. (Etxaniz, López 2011, 92)

La trayectoria de Bilbao y sus publicaciones junto a ilustradoras como Estibaliz Jalón, Eider Eibar, Maite Gurrutxaga y Maite Mutuberria son un claro ejemplo de la importancia y de la fuerza que las mujeres han ido adquiriendo en la LIJ vasca durante las últimas décadas. A pesar de que este fenómeno, tal y como describe Etxaniz (2017), haya sido común en la LIJ mundial, en el País Vasco no se ha manifestado con fuerza hasta estos últimos años en los que ha comenzado a reflejarse «tanto entre las escritoras como, principalmente, en el ámbito de la ilustración» (2017, 282).

En sus primeras obras de literatura infantil, Leire Bilbao publicó breves cuentos en los que mostraba una narrativa cuidada, con influencias de la poesía y de la literatura tradicional como en *Markel Gelazikin* (2008) o *Garazi Gerezi* (2009), por ejemplo. El juego, la imaginación y la relación de los protagonistas con sus abuelas y abuelos tienen gran importancia en estas pequeñas obras narradas desde un punto de vista infantil y basadas, casi siempre, en una anécdota, un suceso o un acontecimiento cotidiano. Además, del mismo modo que sucedía en sus poemarios para adultos, las referencias a la naturaleza, el mar y el mundo de la pesca son elementos recurrentes en esta primera etapa (*Komunean galtzen naiz*, 2007; *Olagarro bat bainuontzian*, 2010; etc.).

La primera narración destinada a un público infantil escrita por Bilbao forma parte de la colección «Eta zer?» (¿Y qué?) de la editorial Elkar, una colección que tiene como objetivo reivindicar la diversidad y el derecho de cada persona a ser diferente. En consonancia con esta propuesta editorial, en *Amonak nobioa du, eta zer?* (La abuela tiene novio, ¿y qué?) (Elkar, 2006; ilustrado por Jokin Mitxelena) se nos describe un modelo familiar que se aleja de la estructura tradicional. Los padres de Peru están separados, su madre necesita unas pequeñas vacaciones y como su padre es un pescador que pasa más

tiempo en alta mar que en tierra, tiene que quedarse unos días en casa de su abuela Luisa. La abuela Luisa no es una abuela al uso, ya que se muestra como una persona capaz de hacer y rehacer muchas cosas en la sociedad actual, incluso de comenzar una nueva relación sentimental tras enviudar. Así, lejos de la tradicional representación de la vejez, este personaje reivindica la vida en la tercera edad. Para ello, busca la complicidad de su nieto, ya que, tal y como subrayan Etxaniz y López (2019), es común en la literatura infantil vasca contemporánea que ancianos y niños, normalmente relegados u olvidados por los adultos (Sáiz 2003), se unan frente al poder central de los padres y de las madres.

Komunean galtzen naiz (Me pierdo en el baño) (Elkar, 2007; con ilustraciones de Jokin Mitxelena) es otro ejemplo de dicha complicidad. Si bien la relación entre la protagonista y su abuelo no son el argumento principal de la narración, el vínculo existente entre ambos y la pasión que comparten por la pesca y el mar son el telón de fondo. Cuando la protagonista, Katalin, se queda sola en la casa de su abuelo, descubre la caña de pescar que él esconde en el baño. Así que decide meterse en la bañera, lanzar la caña por el retrete y pescar como lo hacía él cuando los padres de Katalin no estaban en su casa. Sin embargo, cuando algo parece haber picado el anzuelo, tira de él tan fuerte que Katalin acaba siendo arrastrada por el agujero del retrete. En un abrir y cerrar de ojos, Katalin se da cuenta de que se encuentra dentro de una medusa gigante y emprende junto a ella un viaje por el fondo del mar. Un viaje del que se desprende un claro alegato ecologista que termina cuando Katalin abre realmente los ojos, justo cuando sus padres y su abuelo vuelven a casa, y se da cuenta de que se había quedado dormida mientras se bañaba y que, por tanto, su aventura no había sido más que un sueño. No obstante, a pesar de que la travesía marítima se presenta como producto de la imaginación de la protagonista, el final de la obra, donde se subraya una vez más la complicidad entre la niña y su abuelo, deja la puerta abierta a otras interpretaciones:

— Gatza daukazu azalean, Katalin. Bainua hartzera joan al zara hondartzara? -galdetu dit amak.

Baietz esan diot buruarekin.

Aitonak bainera barruan utzi dudan kanaera ikusi du orduan, eta ezkerreko begia kliskatu dit. Nik eskuinekoa kliskatu diot, piratek egiten duten bezala. (Bilbao 2007, 41)

— Tienes sal en la piel, Katalin. ¿Has ido a bañarte a la playa? - me ha preguntado mamá.

Digo que sí con la cabeza.

En ese momento el abuelo ha visto la caña que he dejado dentro de la bañera y me ha guiñado el ojo izquierdo. Yo le he guiñado el derecho, como hacen los piratas. (trad. de los Autores)

En *Garazi Gerezi* (Mensajero, 2009; ilustrado por Estibaliz Jalón; Teresa Cereza, Mensajero, 2009), por el contrario, la autora, utilizando un juego de palabras para unir el nombre de la narradora de la historia (Garazi) con el fruto del cerezo (*gerezi*), plantea una historia intimista en la que tres generaciones de mujeres, su abuela, su madre y ella misma, son las protagonistas. La historia, narrada desde el punto de vista de una niña pequeña, gira en torno al cerezo de la abuela y su prohibición de comerse las cerezas a Garazi argumentando que están verdes y le pueden generar aires en la tripa. Alrededor de esta idea, y sobre todo del deseo de lograr el fruto -nunca mejor dicho- prohibido, surgen varias anécdotas que hacen que el lector se sienta identificado con la niña y que termine descubriendo el misterio existente entre las mujeres de la familia. Realidad y fantasía se unen nuevamente en una sencilla obra donde Leire Bilbao deja su sello en una narrativa poética que dice mucho más de lo que a primera vista muestra.

Entre las obras de esta primera época destaca *Armairu barruan ipuinak irakurtzen zituen neska* (La chica que leía cuentos dentro del armario) (Erein, 2010; ilustrada por Estibaliz Jalón), cuento con referencias a obras clásicas de la literatura infantil⁸ y de la literatura universal,⁹ y que narra la historia de una chica, Ane, que tiene por costumbre encerrarse en un viejo armario de su habitación. Allí dentro Ane se desconecta de nuestro mundo para entrar dentro del mundo de la fantasía. Pero este equilibrio, esta situación, cambia drásticamente cuando Ane oye que van a llevarse el viejo armario de su habitación para cambiarlo por uno nuevo y más moderno. Ane se encierra de nuevo en su armario para leer y al poco tiempo nota cómo este se mueve, cómo es transportado por un camión... y de esa manera tanto la protagonista narradora del libro como los lectores se embarcan en toda una serie de aventuras.

La inclusión de referencias intertextuales tanto explícitas como implícitas es otro recurso recurrente en la producción de LIJ de Leire Bilbao. Junto con los ya mencionados, merecen especial atención los elementos intertextuales presentes en *Euli bat dut bihotzean* (Tengo una mosca en el corazón) (Elkar, 2013) y *Errotondan bueltaka* (Dando vueltas en la rotonda) (Elkar, 2015). En el caso de *Euli bat dut bihotzean*, la autora abre la obra citando la primera frase de *La Metamorfosis* de Franz Kafka. Una referencia que no es vana, ya que, aludiendo al clásico del escritor polaco, el protagonista de esta narración, un joven llamado Gorka, también parece convertirse en un

⁸ Como *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, *La vuelta al mundo en 80 días*, de Julio Verne, *Pippi Calzaslargas*, de Astrid Lindgren, y *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift.

⁹ Como *Moby Dick*, de Herman Melville, y *Los miserables*, de Víctor Hugo.

insecto. En este caso, la metamorfosis de Gorka ocurre únicamente de manera introspectiva, se convierte en mosca porque se siente como tal, un bicho raro en el que nadie repara. Valiéndose de esta metáfora y de la ambigüedad generada por las de múltiples voces narrativas, el lector tiene la sensación de estar, al igual que el protagonista, atrapado en ese ambiente. Un desasosiego que desaparece con la llegada al vecindario de otro joven, concluyendo la narración con un final abierto y esperanzador.¹⁰

En *Errotondan bueltaka*, por el contrario, las alusiones a *Alicia en el país de las maravillas* son implícitas, ofreciéndose como un placer añadido para el lector que las reconoce sin que su desconocimiento interfiera en la comprensión global de la narración. Así, aquellos que cuenten con la obra de Lewis Carroll en su bagaje lector no podrán evitar evocar, entre otros, el Conejo Blanco o la Oruga Azul al leer esta obra en la que la imaginación, la fantasía y el sinsentido son los verdaderos protagonistas.

En 2013, Leire Bilbao, en colaboración con Maite Mutuberria como ilustradora, logra su primer premio literario en LIJ, el premio Etxepare al mejor álbum. *Gerrak ez du izenik* (La guerra no tiene nombre) (Pamiela, 2013). El título de la obra hace referencia a un refrán vasco que indica que solo existe aquello que tiene nombre. Ambientada en el pueblo vizcaíno de Durango en marzo de 1937, Mirentxu, la protagonista del álbum, decide no hablar sobre la guerra, el hambre, la muerte... para que así no existan. Mirentxu no habla desde que se murió su abuela y su padre se fue al frente, pero recuerda las conversaciones que tenía con ella, cómo le decía que si no mencionamos el hambre, no aparecerá, que si no hablamos de la guerra, no la sentiremos... pero los días pasan, el ambiente se hace cada vez más inaguantable y finalmente el bombardeo de la villa por parte de la aviación logra romper el muro de silencio que rodeaba a Mirentxu.

Se trata de una obra escrita con un lenguaje muy poético, frases cortas y muy sugerentes que, junto con las ilustraciones de Maite Mutuberria, logran transportarnos hasta ese pequeño pueblo que fue bombardeado y arrasado, un poco antes que Gernika, en plena guerra civil. Si otras veces hemos señalado el valor que tiene la literatura para hacernos reflexionar o transmitir algunos valores (Etxaniz 2011), en esta obra vemos claramente la intención de mostrar a los jóvenes de hoy en día el horror de aquella guerra (y de cualquier otra).

Cuatro años más tarde, ambas autoras vuelven a publicar otro álbum, *Mokotxiki* (Pamiela, 2017) que será traducido dos años después al castellano y al catalán (*Pico Chico* y *Bec Xic*, editorial Tramuntana, 2019). *Mokotxiki* es un pequeño pájaro que vive sobre un gran

¹⁰ X. Etxaniz, «Euli bat dut bihotzean» (Tengo una mosca en el corazón), *Argia*, 01-12-2013, <https://www.argia.eus/argia-astekaria/2393/euli-bat-dut-bihotzean>.

hipopótamo, vive tan a gusto y cubriendo todas sus necesidades que ni se plantea abandonar dicho territorio, el cuerpo del hipopótamo. Mokotxiki cree que el grito del hipopótamo es la causa del respeto que impone, de su fuerza, y así intenta imitar dicho grito... hasta que lo oyen otros hipopótamos y se ríen de él. El pequeño pájaro pasará miedo, se verá solo y perdido hasta que poco a poco va tomando conciencia de lo que es, de su sitio en el mundo, de su manera de ver, sentir y comunicarse. Comenzará a volar y, finalmente, descubrirá la cantidad de seres y lenguas que hay en el mundo.

Una vez más Leire Bilbao escribe una obra en apariencia sencilla, que encierra, en cambio, muchas ideas y mensajes al lector. La libertad de cada uno, nuestro sitio en el mundo, la diversidad cultural y lingüística subyacen bajo la historia de Mokotxiki.

En 2016, Leire Bilbao gana el premio Lizardi de LIJ con la obra *Pikondoaren balada* (La balada de la higuera) (Elkar, 2017), una obra que llegó a ser finalista en el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Esta narración, la más extensa, hasta la fecha, de la autora en el ámbito de la LIJ, comienza con una cita del poema de Miguel Hernández (1936) *Elegía a Ramón Sijé*:

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera.

Leire Bilbao no elige por casualidad ni el poema ni su autor, porque nos encontramos ante una narración poética, ambientada en la guerra civil y que nos presenta como protagonista principal a una persona, el tío Lukas, que decide no descender de la higuera que da lugar a su caserío.

La narradora de la historia es una niña que vive con su padre, su madre, su tío y la abuela; de todos ellos, como hemos comentado, será el tío quien más influya en la joven. La opción de «contemplar» el mundo, de negarse a participar en la guerra, de vivir la realidad desde el suelo... lleva a Lukas a fusionarse con la higuera, a convertirse en parte del árbol.

Leire Bilbao, desde sus inicios con unos cuentos breves, narraciones cotidianas con un toque de fantasía, ha evolucionado hasta presentarnos obras que van desde el realismo crítico hasta el realismo mágico. Obras en apariencia sencillas, que guardan varios niveles de lectura y que tienen una gran carga poética. Porque, que no quepa la menor duda, esta autora nunca ha dejado de ser poeta. Y ha sido, precisamente, su único libro (dividido en dos tomos) de poesía para niños y niñas el que más premios ha recibido y mayor repercusión ha tenido del conjunto de toda su obra.

5 *Xomorropoemak y Bichopoemas*

A finales de 2016 se publican dos poemarios escritos por Leire Bilbao e ilustrados por Maite Mutuberria: *Piztipoemak eta beste xomorro batzuk / Bestiapoemas y otros bichos* y *Xomorropoemak eta beste piztia batzuk / Bichopoemas y otras bestias*, editados ambos por la editorial Pamiela. Se trata de una recopilación de poemas, divididos en dos obras; una, *Xomorropoemak*, se dirige a un lector más infantil, mientras que *Piztipoemak* está dirigido al público juvenil. En cualquier caso, ambas responden a un mismo molde. Poemas sueltos en torno a diversos temas en los que principalmente los insectos y otros animales más peligrosos que habitan en tierra, mar y aire tienen un protagonismo muy grande. Se trata, al igual que ha ocurrido en sus obras anteriores, de breves textos, en los que la autora intenta llegar al lector con los mínimos recursos, en una simplicidad muy elaborada. Como adelantábamos al comienzo del presente artículo, la economía de términos es una constante en la obra de Bilbao; tal y como ella misma indica: «me parece una ventaja, es que te obliga a economizar: los silencios son poderosos, y hay que decir lo máximo posible, crear un universo, con el mínimo de recursos posible» (Velez 2020). En ambas publicaciones, las ilustraciones de Maite Mutuberria, así como la cuidada maquetación, dotan a estas dos obras de un valor añadido. Característica que no pasó desapercibida por la crítica y por la que la edición en castellano de *Xomorropoemak* recibió el tercer Premio Nacional a los Libros Mejor Editados en 2019 en la categoría de libros infantiles y juveniles.

Xomorropoemak también fue finalista del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en el año 2017 y consiguió ese mismo año el Premio Euskadi de Literatura Infantil y Juvenil. En palabras del jurado del premio:

En este bestiario poético se hace un sonoro llamamiento a los bichos, no así a los insectos -aun siendo objeto de muchos gestos de amor a lo largo del libro-, sino a los pequeñitos de nuestro alrededor, a nuestros “bichitos”. Esta obra aborda perfectamente el tono y el pulso que necesita la literatura infantil, ya desde el título en sí. Es una invitación a acercarse a jugar con la lengua, así como con el habla, ya que las virtudes que tiene leído en voz alta se evidencian más aún.

El juego, la sonrisa, la imaginación, el refugio mutuo, todo son valores a contemplar -tal vez indispensables- cuando nos acercamos a la y los niños, y este libro ofrece todos ellos. Es una obra coherente, compacta, que ofrece entre todos los poemas una reivindicación general. Están unidos en su tono humorístico, en su actitud juguetona y, sin embargo, cada poema es capaz de man-

tener su anécdota particular, para reivindicar su originalidad particular.¹¹

Un ejemplo de ello es el poema «Urtaroak II» que cierra el primer bloque de poemas:

Urtaroak II

Neguminean
elurra mingainean.
Udaberrian
loreak eztarrian.
Udaran
txoriak buruan.
Udagoienean
haizea ileen gainean.
(Bilbao 2016, 23)

Las estaciones II

Invierno,
en la lengua un copo de nieve tengo.
Primavera,
de flores llena la garganta entera.
Verano,
los pájaros pían sobre mi mano.
Otoño,
hojarasca alrededor de mi moño.
(Bilbao 2019, 17)

La obra está dividida en cuatro grandes bloques: Poemas VOLADORES, Poemas ACUÁTICOS, Poemas REPTADORES y Poemas RUGIDORES. Y junto al tono humorístico también están presentes los recursos de la literatura tradicional, dando lugar a una obra moderna que busca sorprender y agradar al lector, como ocurre en el poema «Leihoan letrak»:

Leihoan letrak

Lehoi bat daukat leihoan.
Leihoan daukat lehoia.
H-a sartu du ahoan,
izutu dira l-a eta O-a
eta orain ez daukat ezer
lehen dena neukan lekuan.
(Bilbao 2016, 69)

Letras en la ventana

Desde mi ventana, veo al cielo
escribir la letra V.
La repite muchas veces,
tantas como golondrinas
vuelan entre las nubes.
(Bilbao 2019, 53)

Además de dichos recursos propios de la literatura tradicional, destacan las múltiples figuras retóricas presentes, tales como repeticiones, aliteraciones, onomatopeyas, contraposiciones y paralelismos (Ferro 2019). Se trata, así mismo, de una obra muy visual. No solo por la labor de colaboración realizada por las dos autoras (texto e ilustración), sino también por los juegos visuales, con reminiscencias de la poesía concreta de Joxe Anton Artze, introducidas en los poemas. La

¹¹ <https://www.euskadi.eus/informacion/premios-literatura-euskadi-2017/web01-a2kulsus/es/>.

sorpresa, el juego, la visualidad, el humor, las rimas logran atraer al lector a la lectura de estos poemas. Algunos de ellos ocupan más de una página, otros, en consonancia con su tendencia a la economización de recursos, tienen dos versos nada más:

Arrain begiak

Arrainen ametsek ez dute tapakirik,
lotan ere begiak zabalik.
(Bilbao 2016, 36)

Ojos de pez

Los sueños de los peces no tienen cerrojos:
ni cuando duermen cierran los ojos.
(Bilbao 2019, 28)

Arrain ezkatak

Ezkata bat hartz batean
itsasoa esku betean.
(Bilbao 2016, 36)

Escamas de pez

Una escama en un dedo
llena de mar mi cuerpo entero.
(Bilbao 2019, 28)

El tono, la originalidad y la frescura de la obra hicieron que *Xomorropoemak* tuviese no solo una buena acogida por el público y la crítica, sino que en 2019 fuese publicada en castellano, gallego y catalán (*Bichopoemas / Bechopoemas / Bitxopoemes*) dando vida así de nuevo a esta obra en otros mercados y llegando a otros lectores y nuevas críticas. Así, en 2020 el Grupo Kirico le ha otorgado el premio al «Mejor Libro Infantil 2019 publicado en castellano», todo un reconocimiento que viene avalado por las librerías (generales en primera ronda y las especializadas en la segunda) que componen este grupo.

He aquí algunas de las opiniones de estas librerías sobre el poemario de Leire Bilbao recogidas desde la página web del Grupo Kirico:¹²

Una colección de poemas que constituye una original aproximación al mundo animal. La autora utiliza una gran diversidad de herramientas literarias para construir su poesía: juegos de palabras, onomatopeyas, diálogos ingeniosos, acrósticos... que junto al ritmo y la rima generan una musicalidad lúdica que hace las delicias de los lectores infantiles. Las ilustraciones en forma de collage de Maite Mutuberria son el complemento perfecto para estos poemas híbridos de Leire Bilbao. (Lara Meana, El Bosque de la Maga Colibrí, Gijón)

Bichopoemas y otras bestias es una delicia de libro escrito e ilustrado para encandilar a los adultos y zambullir en la lectura a los peques. [...] Rimas risueñas para que los peques lean y releen, basadas en la repetición y un ritmo rápido. Un libro para buscar

¹² <https://www.laslibreriasrecomiendan.com/bichopoemas-y-otras-bestias/>.

entre sus ilustraciones antenas, ojos o alas que zumban y zumban. Una preciosa manera de leer, aprender y “bichear” con las palabras. (Álvaro y Cristina, La Puerta de Tannhäuser, Plasencia)

Un buen libro de poesía para niños y no tan niños. Lo más valioso, su conjunto, su globalidad. Un libro redondo, como solemos decir. Los poemas de Leire aportan frescura, sencillez y juego, mucho juego de palabras. Se entregan a esa condición tan de niño de repetir y aprender a modo de cantinela, sin que nadie se lo diga. (Lola Gallardo, Rayuela Infancia, Sevilla)

Leire Bilbao escribió sus primeras obras en 2006, un poemario para adultos y un cuento infantil. A lo largo de esta década y media ha compaginado su producción poética para adultos con, principalmente, la narrativa infantil y juvenil. Durante este periodo también ha realizado una más que interesante incursión en el mundo del álbum, en ambos casos en colaboración con Maite Mutuberria. A lo largo de todas estas obras siempre se ha mencionado y destacado la narrativa poética de la autora, pero, sin lugar a dudas, donde mejor se ha visto la interacción entre la poética de la autora y su producción infantil y juvenil ha sido en sus dos obras poéticas de LIJ; un claro ejemplo del buen hacer de esta autora que cada día tiene una mayor proyección literaria, tanto nacional como internacional.

6 Obras de Leire Bilbao

Literatura infantil y juvenil

Amonak nobioa du, eta zer? (Elkar, 2006)

Komunean galtzen naiz (Elkar, 2007)

Markel Gelazikin (Elkar, 2008)

Martin, egon geldi (Elkar, 2009)

Garazi Gerezi (Gero/Mensajero, 2009). Trad. al castellano: *Teresa Cereza* (Gero/Mensajero, 2009).

Olagarro bat bainuontzian (Elkar, 2010)

Armairu barruan ipuinak irakurtzen zituen neska (Erein, 2010)

Oihana hirian (Elkar, 2011)

Gaua balkoian (Mezulari, 2012)

Euli bat dut bihotzean (Elkar, 2013)

Gerrak ez du izenik (Pamiela, 2013)

Doministripu jauna (Elkar, 2014)

Itsasoa edan dut (Ibaizabal, 2014)

Errotodan bueltaka (Elkar, 2015)

Xomorropoemak eta beste piztia batzuk (Pamiela, 2016). Trad. al castellano: *Bichopoemas* (Kalandraka, 2019). Trad. al gallego: *Bechopoemas* (Kalandraka, 2019). Trad. al catalán: *Bitxopoemes* (Kalandraka, 2019)

Piztipoemak eta beste xomorro batzuk (Pamiela, 2016)
Pikondoaren balada (Elkar, 2017)
Mokotxiki (Pamiela, 2017). Trad. al castellano: *Pico Chico* (Tramuntana, 2019).
Trad. al catalán: *Bec Xíc* (Tramuntana, 2019)
Leiho bat eta leiho bi (Zubia-Santillana, 2018)

Poesía para adultos

Ezkatak (Susa, 2006)
Scanner (Susa, 2011)
Entre escamas (Marisma, 2018). Trad. al castellano de algunos poemas de
Ezkatak, de *Scanner* e inéditos.
Etxeko urak (Susa, 2020)

Bibliografía

- Bilbao, L. (2006). *Ezkatak*. Donostia: Susa.
- Bilbao, L. (2007). *Komunean galtzen naiz*. Donostia: Elkar.
- Bilbao, L. (2011). *Scanner*. Donostia: Susa.
- Bilbao, L. (2016). *Xomorropoemak eta beste piztia batzuk*. Arre: Pamiela.
- Bilbao, L. (2019). *Bichopoemas y otras bestias*. Pontevedra: Kalandraka.
- Bilbao, L. (2020). *Etxeko urak*. Donostia: Susa.
- Borda, I. (2013). «La intimidad, esa bomba». *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 42-55. http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-itxaro-borda-es.pdf.
- Etxaniz, X. (2011). «La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual». *Ocnos: Revista De Estudios Sobre Lectura*, 7, 73-83. https://doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.06.
- Etxaniz, X. (2017). «Libros en vasco: una literatura infantil y juvenil más amplia y feminizada». Tellechea, T. (coord.), *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil 2017*. Madrid: SM, 281-92.
- Etxaniz, X.; López, J.M. (2011). *Literatura infantil y juvenil vasca contemporánea*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Etxaniz, X.; López, J.M. (2019). «Senide zaharrak euskal Haur eta Gazte Literaturan» (Los mayores en la Literatura Infantil y Juvenil vasca). Neira, M.; Roig, B.-A.; Soto, I. (coords), *Imaxes nenez-vellez na LIX* (Imágenes de la niñez-ancianidad en la LIJ). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 103-17.
- Ferro, N. (2019). «Haur poesía: *Xomorro Poemak eta beste piztia batzuk*» (Poesía infantil: *Bichopoemas y otras bestiak*). Fernández de Gamboa Vázquez, K.; Kortazar, J. (dirs), *Gizartea eta Artea haur eta gazte literaturan 5* (Arte y Sociedad en la literatura infantil y juvenil 5). Bilbao: Erroa, 111-30.
- Garzia, J.; Sarasua, J.; Egaña, A. (2001). *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsozale Elkarte.
- Hernández, M. (1936). *El rayo que no cesa*. Cádiz: Espasa-Calpe.
- Sáiz, A. (2003). «El anciano en la literatura infantil». *Islabahia*. <http://www.islabahia.com/arenayca/2003/01enero/anabel90.htm>.

El tratamiento de la violencia machista en la novela *L. A. A.*, de Maixa Zugasti

Itxaro González Guridi

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This article is an analysis of (men's) violence against women as portrayed in Maixa Zugasti's novel *L. A. A.* To this end, a study of the theoretical framework –misogynist violence– has been carried out, taking into account the concept, its classification and psychological expert evaluation. Secondly, it has been addressed the analysis of the novel itself, addressing attention to the various forms of violence and to the characters' actions, relating all this to the concept of male violence and the profiles of victims and aggressors. The purpose of this study is to observe how violence is depicted in this work written by a woman and to establish possible parallelisms between fiction and reality.

Keywords Male violence. Violence against women. Aggressor. Victim. Women's writing.

Índice 1 La novela: *L. A. A.* – 2 Marco conceptual: la violencia (masculina) contra las mujeres. – 2.1 Concepto de la violencia (masculina) contra las mujeres. – 2.2 Clasificación de la violencia (masculina) contra las mujeres. – 2.3 Prueba pericial psicológica: cuadro sindrómico en las víctimas. Cuadro descriptivo de los agresores. – 3 Análisis de la violencia machista en *L. A. A.* – 3.1 La violencia directa o explícita. – 3.2 Violencia psicológica. – 3.3 Violencia física. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2021-02-05
Accepted 2021-04-22
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation González Guridi, I. (2021). "El tratamiento de la violencia machista en la novela *L. A. A.*, de Maixa Zugasti". *Rassegna iberistica*, 44(115), 249-270.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/015

1 La novela: *L. A. A.*

En el contexto español, hay varias obras que han querido representar el tema de la violencia contra las mujeres (en adelante, VAW, del inglés *violence against women*) de un modo central o más transversal, entre las cuales se cuentan *Algún amor que no mate* (1996) de Dulce Chacón, *La segunda mujer* (2006) de Luisa Castro, *La vida de las estrellas* (2018) de Noelia Pena o *Formas de estar lejos* (2019) de Edurne Portela. En el ámbito particular de la literatura vasca, algunas novelas han tratado esta misma problemática, como *Bai...baina ez* (1986) de Laura Mintegi, *Tango Urdina* (2003) de Aitziber Etxeberria y *Aulki-jokoa* (2009) de Uxue Alberdi. En cuanto a *L. A. A.* (2017), el trabajo que nos ocupa, es la primera de las publicaciones de Maixa Zugasti, siendo la segunda otra novela, *Ahotsak eta itzalak* (2018), y la última una obra de literatura infantil y juvenil titulada *Tximeletak hondartzan* (2019). La elección de *L. A. A.* responde a tres aspectos fundamentales: en primer lugar, contar con la VAW como tema principal; asimismo, la narración en primera persona, lo cual, sin duda, favorece la sensación de proximidad; y, por último, su actualidad, por lo que no ha sido objeto de numerosos análisis, y gracias a lo cual, además, la violencia representada se corresponde en gran medida con los casos que podemos observar en la presente realidad.

En el momento de proyectar la historia de este relato, la autora explicaba en una entrevista que comenzó a construirla a partir de un suceso que le ocurrió hace unos años (Zubeldia 2017).¹ Un día recibió la llamada de auxilio de una mujer que había sido sometida a constantes malos tratos y en esa ocasión su marido había amenazado con matarla. Entonces decidió acompañarle primero al médico y después a comisaría, para poner una denuncia. Lo que escuchó en esa confesión le dejó una huella profunda, y al cabo de poco tiempo comenzó a escribir una historia ficticia en torno al tema de la violencia machista.² Así pues, podríamos decir que *L. A. A.* es una novela que

Este artículo forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y está reconocido por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (PPGA 20/19).

1 U. Zubeldia, «Telefono deiaren arrastoan» (Tras el rastro de la llamada de teléfono), *Gipuzkoako Hitza (Berria)*, 06-10-2017, <https://gipuzkoa.hitza.eus/2017/10/06/telefono-deiaren-arrastoan/>.

2 Su condición femenina –y otra serie de interseccionalidades más– determinará su manera de vivir la violencia machista y esto quedará reflejado en la novela. Se manifiesta, así, la influencia de los cuerpos en la creación: en la manera en que los cuerpos condicionan los textos, en la forma en que se escribe desde esos cuerpos, en el modo en que se lee lo creado desde esos cuerpos. En realidad, la autora escribirá desde una «subalternidad encarnada»: la alteridad de su cuerpo –su no-neutralidad, su no-universalidad– le instará a adoptar una postura literaria particular, y esto tendrá,

trata, fundamentalmente, el tema de la VAW a través de una relación de pareja, la de María y Luis. A pesar de no tratarse de literatura social, tal y como ha señalado la autora, lo cierto es que un análisis en profundidad parece desvelar las dinámicas de poder entretajidas en este relato y su semejanza con la realidad social, y en verdad invita a la reflexión sobre el nivel de participación social a la hora de aproximarnos a este fenómeno, es decir, en qué medida concebimos la violencia machista como un problema que pertenece a la esfera privada del hogar, de las parejas, o, por el contrario, uno de mayor envergadura que nos interpela a todos y todas en calidad de ciudadanos/as.

El título se remite a la forma en que suelen aparecer los nombres de los presuntos agresores en los periódicos al tratar la noticia de un nuevo caso de maltrato. El nombre de Luis Andueza Abasolo se esconde detrás de las iniciales L.A.A., ofreciéndole de esta forma el anonimato -y protección- en lo que parece ser un reflejo de la red de poder a la que se referirá la novela, capaz incluso de borrar todo rastro en Internet que relacione a Luis con un delito por agresión a una mujer.

En *L. A. A.* se describen episodios de violencia directa o explícita hacia las mujeres, pero también estará presente la violencia indirecta o sutil, que no es sino la base sobre la que se sustenta la violencia física, además de la psicológica, y se infiltra en todas las estructuras sociales y todos los discursos culturales que vamos aprehendiendo desde que nacemos. De esta forma, tan importante como la punta del iceberg, esa parte visible de la gran montaña de violencias a las que estamos sometidas las mujeres, es su base; y tan relevante como el número de hombres que ejercen violencia física y/o sexual, es la totalidad de personas que somos partícipes -conscientes o no- en la reproducción de los estereotipos y las microviolencias que configuran y legitiman todo el aparato social. En este análisis se pretende poner de manifiesto la importancia de identificar los distintos tipos de violencia, de tal forma que así se contribuya, en mayor o menor medida, a la reflexión sobre el papel y la complicidad de cada cual dentro de este complejo mecanismo de sujeción.

más o menos conscientemente, una impronta en su creación literaria. Esto ha sido ampliamente abordado por Eider Rodríguez en su obra *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (2019).

2 Marco conceptual: la violencia (masculina) contra las mujeres

2.1 Concepto de la violencia (masculina) contra las mujeres

Se denomina *violencia (masculina) contra las mujeres* (VAW) al tipo de violencia social empleada específicamente con el propósito de mantener intacto el modelo patriarcal de dominación, que consiste, de un modo general, en la asimetría de poder y la posición hegemónica de una masculinidad determinada sobre las mujeres. Se trata, además, de una forma de relación que otorga privilegios en función del sexo, y que utiliza las agresiones precisamente para mantener ese desequilibrio de poderes que subordina a las mujeres, es decir, para legitimar la dominación de un sexo sobre otro (Bourdieu 2015).³ Adviértase que el concepto de VAW difiere de *violencia de género*, expresión más aceptada a nivel académico e institucional. Sin embargo, esta ha sido, igualmente, objeto de numerosas críticas desde los sectores feministas por el uso del término *género* –que hace referencia a los «valores diferenciales que se adscriben a cada uno de los sexos a la vez que implica pensarlos de manera relacional» (Osborne 2009, 31)–, precisamente por su carácter ‘neutro’, ‘edulcorado’ y despolitizador, ya que podría concebirse como un intento de difuminar la impronta del poder, esto es, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, y transmitir que esta violencia es bilateral y afecta por igual a unos y a otras.⁴ Así, es oportuno puntualizar que al valernos tanto de VAW como de *violencia machista*, se está tratando de poner el foco, por una parte, en quién es la víctima, por el mero hecho de ser mujer; por la otra, en el perpetrador –el varón como sujeto machista–, además de en su carácter sistémico, histórico y transcultural, anclada como está esta violencia en el sexismo, la misoginia y/o el machismo; en otras palabras, en la inferioridad y sujeción de las mujeres y la superioridad y dominio masculino mediante el uso de la coacción y la fuerza.

3 La *violencia* y la *agresión*, por tanto, no son lo mismo, y equipararlas resulta un ejercicio reduccionista (Delgado 2014). Así, la VAW nos remite al ejercicio de poder y su patrón regulador es la dominación, mientras que las agresiones son una forma de mantenerla y pueden expresar tanto poder como reacción a la violencia. En este sentido, es igualmente necesario discriminar entre *agresión reactiva* o *defensiva*, es decir, como respuesta ante una ofensa real o percibida; y *agresión instrumental* o *proactiva*, que se refiere al uso de la agresión como instrumento para conseguir un objetivo (Delgado 2015).

4 Cuando un hombre y una mujer golpean, ni lo hacen con el mismo propósito, ni las consecuencias de los golpes son las mismas, por lo que no podría considerarse una violencia en *igualdad de condiciones*, o un *combate mutuo* (Bosch, Ferrer 2012). A este respecto, Carmen Delgado (2015) plantea el problema que supone que muchas investigaciones sobre VAW no tengan en consideración la intencionalidad de la violencia, las cuales, como resultado, terminan por mostrar distorsionadamente que mujeres y hombres son igualmente violentos.

2.2 Clasificación de la violencia (masculina) contra las mujeres

La VAW puede clasificarse de diferentes maneras. Dada su heterogeneidad, se han dedicado numerosos estudios a su taxonomía (Corsi 1995; Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008; Echeburúa, Muñoz 2016; Asensi 2016; López-Ossorio et al. 2018), en función de la naturaleza del acto agresivo, de los daños infligidos a la víctima, del control ejercido sobre esta, de la presencia o no de intento de homicidio, de su mayor o menor visibilidad, etc., cuya meta ha sido facilitar su comprensión y su posterior tipificación como delito, penalización y/o tratamiento. En este trabajo se ha optado por buscar un modelo de clasificación integrador que haga confluír las teorías de los/as distintos/as autores y autoras, a fin de plantear las diversas formas de VAW del modo más nítido posible, y, en consecuencia, de facilitar su análisis en la novela objeto de estudio. Para ello, se han tenido en consideración distintos criterios a la hora de clasificar la VAW para su análisis en *L. A. A.*, pero manteniendo siempre la perspectiva feminista como eje principal de este estudio.⁵

Así pues, entre todas las categorizaciones posibles, se ha optado por valorar, en primer lugar, el criterio del grado de perceptibilidad, para diferenciar de esta forma entre violencia explícita y violencia sutil. Para ello, se ha atendido al modelo de violencia de Johan Galtung (2016), adecuándolo al estudio de la VAW dentro de las violencias sociales (la teoría del iceberg de la violencia machista),⁶ para observar así las interrelaciones entre la violencia directa –que se correspondería con la violencia explícita hacia las mujeres–, y la violencia indirecta –o sutil–, es decir, la simbólica y estructural, que se encuentra en las capas más profundas de todo el entramado social –causando y sustentando la violencia directa– y participa activamente en nuestros procesos de socialización primarios.

5 La perspectiva feminista, junto con la perspectiva de la violencia, integrará el conjunto de las teorías explicativas sociológicas-culturales de la VAW. Como ha convenido en destacar Corsi (1995), más allá de las teorías multicausales que, en efecto, parecen ser la mejor herramienta para abordar las causas de la VAW, en el fondo prevalece, ante todo, la concepción sexista de los agresores en particular y de la sociedad en general. Adoptar la perspectiva feminista consiste, principalmente, en pensar el género como categoría de análisis que transversaliza todos los factores a tener en cuenta a la hora de abordar este fenómeno, revelando en qué medida estos factores están «generalizados» (Delgado-Álvarez 2020).

6 En este sentido, podríamos concluir que lo que Galtung considera violencia directa (o visible) se correspondería con la violencia explícita hacia las mujeres; y la violencia indirecta (o invisible), con la violencia sutil. Esta especificación va a ser relevante en la medida en que toda la violencia indirecta será invisible y sutil, pero, sin embargo, en el caso de la violencia directa, las violencias física y sexual serán visibles y explícitas, mientras que la psicológica será siempre explícita, pero podrá oscilar entre la visibilidad y la invisibilidad (como sería el caso de los micromachismos que consideraremos más adelante).

En esencia, el modelo de Galtung consiste en un mapa triangular en cuyos vértices se sitúan las diferentes clases de violencia machista, basado en una red de relaciones de poder asimétricas y jerárquicas. La violencia directa o explícita se sitúa en el vértice superior y es sinónimo de actitudes y comportamientos hacia la mujer, incluyendo la violencia física, sexual y/o psicológica; la violencia indirecta o sutil, por su parte, constituye la base del triángulo y puede ser estructural, esto es, se manifiesta en el conjunto de estructuras, tanto físicas como organizativas, que dificultan o impiden la igualdad efectiva entre hombres y mujeres, o bien simbólica,⁷ que es la violencia legitimada por los medios de comunicación, la religión, las instituciones educativas y recreativas y demás formas simbólicas de acceso a la cultura tendentes a transmitir un particular entramado de valores. Este modelo explicativo asume que las formas visibles dentro de la violencia directa o explícita son únicamente la punta del iceberg de un sistema patriarcal que constituye la base estructural de nuestro modelo social. En consecuencia, resulta imprescindible comprender que lo visible se encuentra fuertemente enraizado en lo imperceptible.

Una vez establecida esta primera diferenciación entre ambos tipos de violencias y, asimismo, bifurcada la violencia indirecta o sutil en dos subtipos -estructural y simbólica-, se podría continuar con una subclasificación en el seno de la violencia directa o explícita, contemplando esta vez un criterio distinto: los daños infligidos a la víctima y la gravedad de las acciones violentas. De esta forma, en base a la teoría de Echeburúa et al. (2008), estaremos refiriéndonos a una violencia grave cuando haya tenido lugar un homicidio o intento frustrado de homicidio, en tanto que correspondería a la violencia menos grave todo el cuadro de consecuencias físicas y psicológicas producto de la violencia ejercida por la pareja o expareja, siempre y cuando no corra peligro la vida de la víctima. Finalmente, cabe incluir una última ordenación dentro de la violencia menos grave, en la cual diferenciaríamos entre violencia física (en forma de golpes, patadas, agresiones con objetos, etc.), sexual (en forma de actos sexuales o tentativa de cometer actos sexuales no consentidos, insinuaciones o comentarios sexuales no deseados por la mujer, etc.) y psicológica (insultos, menosprecios, descalificaciones, etc., entre los que cobran especial protagonismo los denominados *micromachismos*), considerando en esta ocasión la naturaleza del acto agresivo.

⁷ Aunque el término empleado por Galtung (2016) es *cultural*, en este trabajo se ha optado por hacer uso de una terminología con más tradición en los estudios de género (*simbólica*), debido a la influencia del sociólogo francés Pierre Bourdieu y sus estudios sobre el sistema de dominación masculina.

2.3 Prueba pericial psicológica: cuadro sindrómico en las víctimas. Cuadro descriptivo de los agresores

En el marco de la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, dentro del ordenamiento jurídico español, la prueba pericial psicológica implicaría tres aspectos a tener en cuenta: primeramente, establecer que el maltrato y la violencia psicológica han tenido lugar; después, valorar las consecuencias psicológicas de dicho maltrato; finalmente, establecer y demostrar el nexo causal entre la situación de violencia y el daño psicológico (Asensi 2016). Para un análisis de los personajes principales de la novela (las dos víctimas de VAW), la observación de las consecuencias psicológicas en la periciada va a resultar de gran interés. Entre estas se cuentan la apatía, la indefensión, la baja autoestima, la pérdida de asertividad, las dificultades de concentración, los sentimientos de vulnerabilidad, la depresión, la inadaptación/aislamiento, los problemas de relación social/familiar/laboral, la ideación suicida, los trastornos de ansiedad (ansiedad generalizada, ataques de pánico, agorafobia, etc.), las alteraciones del sueño, los trastornos de alimentación y/o el trastorno de estrés posttraumático (TEPT). De igual forma, la víctima puede presentar sintomatología de origen psicosomático asociada a altos niveles de ansiedad, tales como dolores musculares, nerviosismo, dificultades respiratorias y/u otros problemas crónicos de salud, y originada por un estado de alerta continuado debido al miedo que supone la creencia de las amenazas del agresor (Asensi 2016, 210).

De acuerdo con Echeburúa y Muñoz (2016), a la evaluación pericial psicológica habría que añadir también la evaluación del estado mental del denunciado, de sus características psicológicas y de su relación con la dinámica relacional de la pareja. Entre los rasgos que denotan la presencia de violencia hacia su pareja o ex pareja destacan, entre otros, los esquemas cognitivos sexistas, la devaluación de la mujer, la violencia aceptada como forma de resolución de conflictos, la responsabilización de la mujer por su comportamiento, la minimización del daño cometido, la baja autoestima, el temor a ser abandonado por la pareja, los celos exagerados, la ausencia de arrepentimiento y conciencia del delito tras la expresión de violencia, las pobres habilidades sociales, la vulnerabilidad en la base de su personalidad, y los posibles trastornos mentales, tales como esquizofrenia paranoide, trastorno bipolar o trastornos de personalidad como T. Narcisista, T. Límite, T. Antisocial, T. Psicopático o T. Dependiente (Echeburúa, Muñoz 2016, 10). Además, de entre las personalidades *psico-emocionalmente tóxicas*, el maquiavelismo, el narcisismo y la psicopatía son especialmente prominentes cuando se trata de violencia machista -la denominada 'tríada oscura'-, por cuanto los sujetos con estos rasgos comparten una tendencia a ser insensibles, egoístas, manipuladores y egocéntricos, pero, más que

nada, coinciden en su falta de empatía (Pozueco, Moreno 2013), y todo ello resulta ser contraproducente para el cuidado de las relaciones de pareja. Las dinámicas relacionales que mantienen estos perfiles de personalidad Tríope se asemejan mucho a los indicadores de maltrato psicológico propuestos por Karin Taverniers (2001), es decir, tienden a hacer uso de la violencia psicológica en sus relaciones de pareja, por lo que podría asumirse que se trata de personalidades que entrañan un enorme riesgo para la salud y el bienestar de sus compañeras.

3 Análisis de la violencia machista en *L. A. A.*

Los personajes son el elemento de mayor importancia en el conjunto de la narración, y encarnan la acción y el desarrollo de la historia. En la novela *L. A. A.*, nos encontramos con un relato autodiegético, en el que la voz narradora, María, es la protagonista de la historia. Esta es una elección significativa por parte de la autora, ya que escogiendo la narración en primera persona posibilita el testimonio de una mujer agredida, dando voz a las víctimas, además de una mayor sensación de proximidad. Además de María, hay otros dos personajes principales en la obra: Luis, el antagonista, y Lurdes, ex mujer de Luis, también víctima de violencia machista. En el caso de los caracteres femeninos, se trata de personajes muy diferentes, que no hacen sino reflejar la complejidad y heterogeneidad del tema de la VAW y, concretamente, de la victimología. Si bien en María no vamos a encontrar muchos de los rasgos que suelen acompañar al perfil de mujer maltratada, en Lurdes sus características coincidirán con el cuadro sindrómico típico en los casos de malos tratos, antes de la agresión, pero igualmente durante los siguientes diez años: baja autoestima, sentimiento de vulnerabilidad, aislamiento, problemas de relación social/familiar/laboral, estado de alerta continuo, TEPT (Echeburúa, Muñoz 2016). En estos perfiles dispares va a incidir la situación socioeconómica de cada una, decisiva para salir de una relación de abuso, tal y como veremos más adelante.

Por lo que se refiere a Luis, podríamos interpretar que su personalidad coincide con un tipo de trastorno de la personalidad antisocial e incluso psicopático, que se abordará en profundidad, pero que anticipamos se trata de individuos cuyas estrategias de relaciones interpersonales coinciden con las formas de maltrato psicológico empleadas por los agresores. En él se advierten, además, esquemas cognitivos sexistas, asunción de superioridad sobre las mujeres, concepción de la pareja como posesión, responsabilización de la mujer por su comportamiento violento, escalada de la violencia en función de la resistencia al control de la mujer o violencia aceptada como forma de resarcir el daño percibido, de guiar el compor-

tamiento adecuado de su pareja y/o como resultado del desbordamiento en las estrategias para solucionar problemas de la relación, entre otros rasgos.

Con todo, cabe precisar que los perfiles de María y Luis no suelen ser los más representativos entre los agresores y víctimas en estas dinámicas de relaciones violentas, por cuanto la VAW ha sido tradicionalmente un problema circunscrito a los sectores más desfavorecidos, con un nivel de estudios escaso y con un desempeño profesional poco cualificado o en paro (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008), y ambos personajes tienen un puesto de trabajo cualificado y gozan de una buena posición socioeconómica.

Pues bien, en la obra podemos observar violencias de distinta naturaleza, que transitan entre la violencia indirecta o sutil, recordémosla situada en la base del triángulo proyectado por Galtung, y la violencia directa o explícita, que encajaría en la parte superior del mismo. Sin embargo, no hemos de comprenderlas como compartimentos impermeables e inmutables. Al contrario: poniendo atención al uso del género como categoría analítica, la violencia sutil o indirecta es prácticamente omnipresente en toda la novela, mientras que la violencia directa o explícita aparece en ocasiones determinadas con un fin en particular, pero ambas se influyen recíprocamente, para legitimarse y perpetuarse. Así las cosas, en virtud de la gran extensión que exigiría un estudio de las múltiples violencias presentes en esta novela, este análisis estará enfocado únicamente en la violencia directa o explícita, tanto en sus manifestaciones físicas como psicológicas, aun siendo imposible abarcar todas ellas.

3.1 La violencia directa o explícita

Sin duda en este análisis tiene una mayor presencia la violencia ejercida hacia el personaje de María por tratarse de la narradora protagonista, y, por lo tanto, aquella en torno a quien va armándose la mayor parte de la narración. No obstante, en el estudio de la violencia física, los pasajes correspondientes a la relación entre Lurdes y Luis tendrán un peso significativo, porque son propios de la violencia más cruel que puede sufrir una mujer, lo que se ha dado en denominar *violencia grave* (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008), como se ha señalado ya. En este sentido, cabe recordar que la distinción entre la violencia grave y la menos grave radica en la presencia o no de homicidio o tentativa de homicidio, por lo que el intento de asesinato de Lurdes por parte de Luis diez años después de su separación será considerado un episodio de violencia grave, en tanto que el resto, tanto en lo respectivo a María como a Lurdes, y tanto si se trata de violencias físicas como psicológicas, se encontrará contenido en el grupo de la violencia menos grave.

3.2 Violencia psicológica

Antes de emprender este análisis, conviene hacer una breve aclaración refiriéndonos a un documento publicado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1994: la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Desde su aprobación, la VAW comenzó a ser entendida como un problema social, comprendida en el marco de los derechos humanos, y ejercida no solamente en el espacio privado de lo doméstico y/o en las relaciones exclusivamente de pareja, sino que se empezó a reconocer a la comunidad y, a un macronivel, al propio Estado como perpetuadores de este tipo de violencia.⁸ De tal forma, la VAW es la violencia perpetrada contra las mujeres por el mero hecho de serlo y por la posición social que ocupan unos y otras en razón de los condicionantes que introducen los diferentes roles asignados a cada género, mientras que la VAW en la pareja se encuentra incluida en esta y es aquella ejercida contra una mujer que es o ha sido pareja sentimental, y entre todas las violencias directas o explícitas descritas es, debido a su elevada prevalencia, a la que se le ha dedicado mayor atención (Ferrer-Pérez, Bosch-Fiol 2019).⁹

Así pues, en el comienzo de la novela nos encontramos con que la protagonista, María, empieza a contar cómo surge la relación entre Luis y ella en la cárcel de Martutene, donde ella trabaja como psicóloga y él se encuentra preso por haber sido denunciado por su ex mujer por malos tratos e intento de homicidio. Sin embargo, a pesar de que entre los personajes de María y Luis no exista una relación afectiva al comienzo de la narración, la violencia ejercida hacia María ha de interpretarse, por todo lo aclarado, como VAW desde el momento en que conoce a Luis. En este sentido, cabe poner el foco de atención en las estrategias empleadas por él desde el momento en que ambos personajes se encuentran, a petición de este, solicitando una cita con la psicóloga del centro. Desde el principio, es Luis quien se reconoce como sujeto dominante en la futura relación de poder que irá germinando: «Lehenbiziko hitzorduan, nik aurrea hartu eta eskua luzatzeko nuen ohitura apurtu zuen, eta horrelaxe agurtu ninduen ondorengo bileretan ere» (Zugasti 2017, 14) (En la primera cita, rompió con mi costumbre de adelantarme y extender la mano, y así me saludaría en los siguientes encuentros).¹⁰ A pesar del rango de superioridad que le otorga a María el ejercicio de su profesión en el

⁸ Para una lectura más detallada, consultar el artículo 2 de la declaración (ONU 1994).

⁹ Gema Lasarte (2011) interpreta, además, la VAW como un fenómeno de matices variados, pero atravesado por una misma doble matriz: el hecho de ser mujer y su naturaleza erótica, por estar relacionada con el amor y el sexo.

¹⁰ Hasta la fecha, la novela no ha sido traducida al español, por lo que las traducciones entre paréntesis de las citas son de la autora de este artículo.

espacio que ocupan, Luis no sólo hace prevalecer su deseo (besarle en la mejilla), sino que este además implica invadir su espacio y quebrar el código que habitúa a emplear ella para saludar a sus pacientes. Asimismo, durante sus primeras reuniones en la cárcel, Luis va a tratar de manipular emocionalmente a María, lo que podría tomarse como un tipo de *microviolencias* o *micromachismos encubiertos* a los que se refiere Luis Bonino (1999). Estos micromachismos, de naturaleza invisible, se encuentran contenidos en el grupo de violencia psicológica dentro de la violencia menos grave perpetrada contra las mujeres, y, en esencia, hacen referencia a formas de dominación «suave», modos larvados y negados, aquello que está en los límites de la evidencia, a lo «micro», a los conceptos foucaultianos de lo capilar y lo imperceptible; a los «pequeños, casi imperceptibles controles y abusos de poder cuasinormalizados que los varones ejecutan permanentemente» (Bonino 1999, 223). Dicho de otro modo, los micromachismos son «aquellas conductas sutiles y cotidianas que constituyen estrategias de control que atentan contra la autonomía personal de las mujeres y suelen ser invisibles o estar perfectamente legitimadas por el entorno social» (Ferrer et al. 2008, 342). De acuerdo con Bonino (1999), pueden ser coercitivos (uso de la fuerza moral, psíquica o económica por parte del varón), encubiertos (uso del afecto y de la inducción de actitudes), de crisis (empleados en momentos de desequilibrio en el «estable desbalance de poder» en las relaciones [Bonino 1995, 204]), así como utilitarios (categoría incorporada *a posteriori* por el autor, que hacen referencia a las maniobras por omisión del varón; esto es, a la autoexclusión, a lo que este deja de hacer para delegar en la mujer, que pierde fuerza para sí), todos ellos orientados a reafirmar, recuperar y/o mantener la posición superior y de dominio sobre la mujer limitando su libertad, su tiempo y su espacio, restringiendo su capacidad de decisión y negando su aumento de poder personal (Ferrer et al. 2008). Así, volviendo a la manipulación emocional de Luis, esta va a manifestarse, al principio, en querer dar una imagen atractiva, educada, con un enorme encanto y una notable inteligencia, a la par que una apariencia desvalida, que no haga sino refrendar el error de su encerramiento. Podemos advertir esta manipulación en los siguientes fragmentos:

Solasa maite zuen, eta beraren hizketa adeitsuaren parekoa zen han barruan lekuz kanpo zegoen janzkera. (Zugasti 2017, 14)

(Le encantaba charlar, y su modo de vestir, fuera de lugar allí dentro, era similar a sus maneras de hablar amables.)

Luis ongi neurtutako hitzak erabiliz hasi zen bere buruaz hizketan. (16)

(Luis comenzó a hablar de sí mismo midiendo bien sus palabras.)

- Ez dizut denbora asko lapurtu nahi -esaten zuen bat-batean, bere hitzei ezusteko amaiera emanaz-. Aste honetako une atseginena izan da... -azpimarratzen zidan sarritan, eta, hala, neu ere aukitik altxatzera behartzen ninduen. Ondoren, nire masailetara gerturatu eta 'laster arte' entzuten nuen murmurio apalean. (17)

(- No quiero robarte mucho tiempo -decía de repente, dando un final inesperado a sus palabras-. Ha sido el momento más agradable de esta semana... -me insistía a menudo, y, así, me obligaba a levantarme de la silla a mí también. Después, se acercaba a mis mejillas y me susurraba un 'hasta luego'.)

Luis advierte rápidamente que su estrategia para conquistar a María va dando sus frutos, ya que ella va quedando atrapada en su red, muestra cada vez un mayor interés en sus sesiones, cree en su versión de los hechos y en su inocencia y, lo que es más importante, el muro infranqueable que establece el límite entre María y la psicóloga Agerre Zurututza va cediendo, y ella va doblegándose a sus deseos, permitiendo que emerja la mujer enamorada: «Ez nien muzin egin Luisek geroz eta maizago eskatutako hitzorduei. Laster, guztien begietara lana besterik ez zena desiratutako hitzordu bilakatu zen» (26) (No hice ascos a las citas que Luis pedía cada vez más a menudo. Eso que solamente era trabajo a ojos de los demás pronto se convertiría en encuentros deseados).

Una vez se siente poderoso y cómodo en el lugar que ocupa dentro de la relación, Luis decide arremeter de nuevo abrumando aún más a María, y anulando su capacidad de reacción. Este ataque se traduce en una invasión de su espacio y su cuerpo, traspasando los límites, con el propósito de conseguir aquello que se proponía desde el momento de conocerla: un informe favorable para presentar en el juicio pendiente contra él por malos tratos e intento de asesinato. No en vano, es preciso subrayar que la manipulación emocional se sustenta en la «confiabilidad afectiva y la credibilidad femenina depositadas en el varón» (Bonino 1999, 227), llevando en este caso a María a coartar su voluntad y a conducirla en la dirección elegida por él. El golpe de gracia queda reflejado en el siguiente ejemplo:

Luisen pauso bizkorra ustekabean geratu eta nire bizkarralean sentitu nuen haren itzala [...] Zirrarak hartu zidan lepaldea, lehenbizikoz haren azal beroa sentitu nuenean. Ez zidan musurik eman, eskuak nire blusa beltzaren mugaraino labaindu zituenean. Ziur nago liburutegi zaharrean ipinitako kamera bakarrak Luis Anduezaren bizkarra bakarrik jaso zuela, Maria Agerre psikologoaren txostenerantz makurturik [...] Liburutegian biok entzun genuen bakarra 'babes gabe utzi naute' ahula izan zen, bere esku-ahurrek ezkutuan bularrak laztantzen zizkidaten bitartean egindako aitorpena. (Zugasti 2017, 39-40)

(El paso rápido de Luis se detuvo de repente y sentí su sombra en mi espalda [...]) La primera vez que sentí su piel caliente la emoción me recorrió todo el cuello. No me dio ningún beso cuando deslizó sus manos hasta el límite de mi blusa negra. Estoy segura de que la única cámara situada en aquella biblioteca vieja solamente captó la espalda de Luis Andueza, inclinado hacia el informe de la psicóloga María Agerre [...] Lo único que los dos escuchamos en la biblioteca fue un débil ‘me han dejado sin protección’, la confesión que hizo mientras sus manos acariciaban mis pechos en secreto.)

En lo que se refiere a la violencia psicológica hacia Lurdes, se puede inferir que esta la debió de sufrir durante el tiempo que duró su relación con Luis. En la novela, en cambio, al ser contadas las intervenciones que hace el personaje de Lurdes, son pocos los fragmentos descriptivos que pueden ser objeto de análisis. Cuando ella se presta a contar brevemente a María su historia de malos tratos, en su relato se hacen evidentes algunas estrategias de violencia psicológica empleadas típicamente por los agresores:

Horieta egun batean, etxean giltzapeturik utzi gintuen, telefonorik gabe [...] Luis iluntzean itzuli zen. Eroturik nengoela esatean, haren aurrean arakatu nuen jaka: nire giltzak ez ziren ageri. Non gorde zituen galdetu nion, eta kalterik besterik ez niola egin nahi leporatu zidan; zergatik ezkutatu nion ordura bitarte nire benetako izaera; eroturik nengoela; erabat eroturik. (135)

(Un día de aquellos, nos dejó encerrados en casa, sin teléfono [...]) Luis volvió al anochecer. Al decir que estaba loca, me puse a registrar la chaqueta delante de él: mis llaves no aparecieron. Le pregunté dónde las había guardado, y me reprochó que solo quería hacerle daño; que por qué le había escondido hasta entonces mi verdadera forma de ser; que estaba loca; completamente loca.)

Aquí se observa la tendencia de algunos maltratadores a justificarse y atribuir la responsabilidad o la culpa de su comportamiento a sus parejas. Este ejercicio de culpabilización-inocentización queda recogido en el conjunto de los *micromachismos encubiertos* ya abordados, como una clase de manipulación emocional en la cual el varón se vale del afecto para generar en la mujer dudas y sentimientos negativos sobre sí misma, de tal forma que «se culpa a la mujer de cualquier disfunción familiar, con la consiguiente inocentización del varón» (Corsi 1995, 201). Asimismo, Luis intenta hacer creer a Lurdes que está loca, que todo está en su cabeza, en su imaginación, dándole la vuelta a la situación en lo que se conoce como el fenómeno del *gaslighting*, por la película homónima (*Gaslight* de George Cukor, 1944) que cuenta cómo un marido somete a violencia machista

psicológica a su mujer manipulándola con sutileza y haciéndole dudar de su cordura, hasta convencerle de que es ella misma quien se imagina las cosas.¹¹ El *gaslighting* puede ser comprendido, junto con las acusaciones y la negación, como uno de los subfactores que conforman el grupo del factor *culpabilización* a la hora de estudiar la violencia psicológica en las relaciones de pareja (Blázquez-Alonso et al. 2012), y, como sucede con el resto de la violencia psicológica (desvalorización, hostilidad, indiferencia, intimidación, imposición de conductas, bondad aparente), su detección es complicada incluso para las propias víctimas.

Todos estos rasgos perceptibles en Luis tienen mucho en común con el trastorno antisocial de la personalidad (TAP) descrito por Esbec y Echeburúa (2010), y más en concreto, con la personalidad psicopática detallada por Pozueco y Moreno (2013). Estos autores adjudican al/a la psicópata una tendencia a cosificar a los/as demás, a tratarlos/as como medios en lugar de como fines, para lograr sus objetivos en su propio beneficio. Igualmente, entre otras de sus características destacan la locuacidad, el fingimiento, el sentido de la propia valía y la seguridad en sí mismos/as, la falta de responsabilidad y la comprensión únicamente intelectual de las relaciones interpersonales y de las normas por las que se rigen, sin involucrarse emocionalmente debido a su falta de empatía. Si bien es cierto que no todos los psicópatas son considerados maltratadores, se ha descubierto que la personalidad Tríoipe en general, y los psicópatas en particular, emplean en sus relaciones interpersonales tácticas que se corresponden con la violencia psicológica cometida contra las mujeres.

En el caso de Luis, este no sólo ejerce violencia psicológica hacia María y Lurdes, sino también física, tal y como pasaremos a ver a continuación. Al resultar este tipo de violencia más manifiesta y fácil de percibir que la psicológica, podríamos inferir que nos encontramos, efectivamente, ante un agresor -y además psicópata-, por lo que sus estrategias de manipulación emocional deben comprenderse en un contexto de violencia machista, ya que violenta a las mujeres por el mero hecho de serlo. En síntesis, en Luis convergen las características propias de un psicópata que emplea la violencia instrumental para lograr un objetivo concreto -el mantenimiento de la dominación (Lorente 2004)- y los esquemas cognitivos sexistas y la asunción de superioridad sobre las mujeres, conduciendo todo ello a una violencia basada en los mandatos de género.

¹¹ B. Villanueva, «Violencia 'luz de gas': "Desaparecí, y no sé cuándo"», *Pikara online magazine*, 09-05-2017, <https://www.pikaramagazine.com/2017/05/violencia-luz-de-gas/>.

3.3 Violencia física

Tras el juicio celebrado el 30 de marzo de 2011, Luis es puesto en libertad, en parte gracias al informe de María, de importancia vital para su defensa. A partir de ese momento comienzan los encuentros íntimos entre ambos personajes, pero siempre en casa de María y de noche, es decir, en el entorno doméstico y fuera del alcance de cualquier mirada indiscreta y delatora. Esto es algo significativo ya que desvela el *modus operandi* de muchos agresores. En este sentido, sus abusos no tienen por qué responder, como se puede pensar, a impulsos irrefrenables y pasionales, es decir, a conductas improvisadas que no se pueden contener. Por el contrario, la violencia física –que emerge como el aspecto más visible de la VAW– en la mayoría de los casos acontece en el hogar,¹² por lo que podría deducirse que existe una premeditación para no dejar indicio del delito, y que se trata, por tanto, más que de una ‘pérdida de los papeles’, de una estrategia sistemática de control, dominación y anulación de la otra parte. Esta estrategia recibe el nombre de agresión proactiva o instrumental y se caracteriza por buscar un beneficio u objetivo mediante la agresión, sea éste recursos, dominación, estatus social o algo más, que en el caso de la VAW, se trata del mantenimiento de los privilegios y del dominio de un sexo sobre otro (Delgado 2015). En los estudios tipológicos, algunos/as autores/as han convenido en denominar a este prototipo de agresor borderline/disfórico, esto es, hombres caracterizados por niveles moderados o severos de violencia con la pareja y bajos niveles de violencia en otros contextos (López-Ossorio et al. 2018).

Transcurrido apenas un mes desde el comienzo de su relación fuera de prisión, el 24 de abril María sufrirá el primer episodio violento por parte de Luis, después de que ella, recordando los testimonios escuchados durante el juicio, le preguntara sobre su relación con Lurdes y sobre Xabier, el hijo de ambos:

- Zertara dator horrenbeste galdera? –entzun nuen, bere eskuak nire sorbaldetan finko-. Ez da ba beste epai bat izango?

Eta ez nion erantzun; ezin izan nion esan jakin-min hutsa zela. Bere bi esku indartsuez itxi zuen nire hitzen bidea, eta itolarriak herioa ipini zidan aurrean, arnasarik gabeko ilunpea. Luis, ordea, ez zen itsutu; garaiz askatu ninduen, lepoan arrastorik utzi baino lehen, barnea airerik gabe noiz geratzen den dakien borreroaren mugimendu neurtuez. Haren erabakiak keinu berekoiak ziren, kartzelara itzultzeko prest ez dagoenarenak. (Zugasti 2017, 76-7)

¹² El artículo titulado «Cambio familiar y maltrato conyugal a la mujer» de Gerardo Meil (2004), por ejemplo, da cuenta de la distinta prevalencia de malos tratos cuando las parejas conviven y cuando no se da esa convivencia.

(- ¿A qué viene tanta pregunta? -escuché, sus manos apoyadas en mis hombros-. ¿No será otro juicio?)

Y no le respondí; no pude decirle que era mera curiosidad. Cerró el camino de mis palabras con sus dos manos fuertes, y la asfixia me puso delante a la muerte, oscuridad sin aire. Luis, sin embargo, no se cegó: me soltó a tiempo, antes de dejar señales en el cuello, con los movimientos estudiados del verdugo que sabe cuando el interior se queda sin aire. Sus decisiones eran egoístas, del que no está dispuesto a volver a la cárcel.)

En este fragmento puede advertirse la premeditación a la que nos hemos referido anteriormente. En ese instante, mientras sufre un estrangulamiento, María toma conciencia de que Luis conoce exactamente la manera de hacerlo sin dejar marcas y evitando que la víctima se desvanezca asfixiada. Es ese, precisamente, el momento en que cae en la cuenta de que las denuncias de Lurdes no eran falsas. Entonces, aproximadamente dos meses después de tener la primera clase de piano con Lurdes, el 25 julio María sufre una segunda agresión:

Bat-batean, bi esku indartsuk estutu zidaten lepoa, Eta arnasaren amaiera sentitu nuen. Nire denboraren akabua. Zaratotsak entzungailuak lurrera erortzean hartu ninduen, nire gorputza lurrera bota zuenean, eta altzarien kontra kolpatu. Ez zuen, ordea, inor ohartaraziko zuen oihurik egin; han ez zen izan neurtu gabeko zaratarik, belarri ondoko murmurio ezta baizik [...] Ondoren, mehatxuak etorri ziren [...] Nire gorputza panpina bihurtuta, zauri ikusezinez zirtzildu zuen [...] Tentuz jokatu zuen, arriskura gehiegi gerturatzea barkaezina gerta daitekeela ondo jakinda [...]

- Nahita ere ezingo zintuzket bortxatu. Urde higuigarri hutsa besterik ez zara -argi entzun daiteke murmurioa; garbi ikusten da listua emakumearen aurpegian-. Badakizu, Maria, pauso oker bat..., eta amaiera. Xabier ere istripuz hil zen. (116-18)

(De repente, dos manos fuertes me apretaron el cuello. Y sentí el final del aire. El fin de mi tiempo. Oí el ruido al caerse los auriculares al suelo, cuando empujó mi cuerpo contra el suelo, y lo golpeó contra los muebles. No obstante, no lanzó ningún grito que llamara la atención de nadie; allí no hubo ningún ruido sin medir, sino susurros agradables al oído [...] Después vinieron las amenazas [...] Una vez convertido mi cuerpo en muñeca, lo deshilachó con heridas invisibles [...] Actuó con prudencia, siendo consciente de lo imperdonable de acercarse demasiado al peligro [...]

- Ni queriendo podría violarte. Solo eres una cerda asquerosa -se puede escuchar claramente el murmullo; se puede ver fácilmente la saliva en la cara de la mujer-. Ya sabes, María, un paso en falso...y se acabó. Xabier también murió por accidente.)

Una vez más, Luis sabe cuál es el límite que no puede atravesar si no quiere verse involucrado en problemas. Golpea con frialdad y meticulosidad, teniendo conocimiento de cuándo debe parar; pero no por experimentar el sufrimiento ajeno, sino en su propio beneficio, evitando de este modo verse envuelto en otra denuncia por malos tratos y en otro posible enjuiciamiento. Se desvela de nuevo su personalidad psicopática, desprovista de empatía, caracterizada por una suerte de anestesia emocional, que se hace evidente cuando le reconoce a María que no podría violarla por el rechazo que le produce, si bien hace poco tiempo había mantenido relaciones sexuales con ella *motu proprio*. De igual forma, se puede apreciar esa falta absoluta de sensibilidad cuando menciona a su hijo Xabier, sembrando la duda sobre si realmente fue un accidente de acuerdo con la versión oficial, o más bien fue algo dispuesto por él mismo.

En cuanto a los episodios de violencia física entre Lurdes y Luis, la violencia que ella sufre es descrita a lo largo de la narración primero en palabras de su agresor, cuando este se encuentra en la cárcel, durante las sesiones que mantiene con María (29-34), y posteriormente por parte de Rosa Ansorena y Ramiro Iturriaga (61-3), los dos testigos correspondientes a cada uno de los incidentes violentos por los que Lurdes había denunciado a Luis. Pues bien, habrá que esperar a que la novela avance hasta la página 136 para llegar a la revelación de la propia víctima, la más significativa por cuanto tiene de esencial dar voz y escuchar a aquellas que viven estas experiencias en primera persona. De esta suerte, Lurdes explica que los primeros malos tratos comienzan a partir del nacimiento de Xabier, debido a la sospecha de Luis de que no era hijo suyo, sino de su jefe. En 1999 tiene lugar un incidente que ella explica así:

Hiru egun egon ginen Xabier eta biok giltzapeturik, eta, azken egunean, bere giltzak hartu nizkion, eta umearen armairuan ezkutatu... Orduan jo ninduen lehenbiziko aldiz, aurpegian, gorputzean...Lurrera bota ninduen eta ostikoz zapaldu [...] Ahotik odola jaurtitzen hasi nintzanean, konortea galdu nuen. (136)

(Xabier y yo estuvimos encerrados durante tres días, y el último, le cogí sus llaves y me escondí en el armario del niño...Entonces me pegó por primera vez, en la cara, en el cuerpo...Me tiró al suelo y comenzó a pegarme patadas [...] Cuando empezó a caerme sangre de la boca, perdí el conocimiento.)

Si como se manifestaba al comienzo de este trabajo, la violencia no es sino la herramienta para conseguir y mantener el poder en una relación interpersonal, entonces en este fragmento se advierte de forma clara lo que se ha dado en llamar «escalada de la violencia en función de la resistencia al control de la mujer», a saber, que el momento de

la explosión de la violencia física acontece cuando la violencia ejercida por Luis ya no es suficiente para mantener a Lurdes en el lugar que él desea, -tanto en el sentido físico como en el rol que él le adjudica en su relación-, y ella transgrede sus normas y coge sus llaves. En ese instante, Luis, que no contempla la autonomía de Lurdes ni piensa que pueda reunir la fuerza suficiente para tomar la iniciativa y plantarle cara, atraviesa el límite encaminándose hacia una violencia corporal y más ejemplarizante, una violencia que, en resumidas cuentas, le haga retornar a ella a la casilla anterior.

Posteriormente, en el año 2009 y diez años después de su separación, Luis intenta asesinar a Lurdes. Ella lo recuerda así:

Hamar urte behar izan zituen mendekuaren hoztasuna sentitu eta gau batean lepoa bihurritzen saiatu eta ni hiltzeko. [...] Etxe ondora iristean, ordea, hitzik gabe eraso zidan. Ondo ikusi nuen haren mespretxuzko begirada iluna. Konortea galtzean, hildakotzat eman ninduen. Bere egitekoa bete zuela uste izango zuen Ramiroren ahotsa gerturatzen sentitzean. Hamar urte geroago bazen ere, lortua zuen mendekua. (137)

(Había necesitado diez años para sentir la frialdad de la venganza y una noche tratar de retorcerme el cuello y matarme [...] Al llegar a casa, sin embargo, me atacó sin mediar palabra. Pude fijarme bien en su mirada oscura llena de desprecio. Cuando perdí el conocimiento, me dio por muerta. Debí de creer que había cumplido su cometido cuando sintió aproximarse la voz de Ramiro. Aun después de diez años, había logrado su venganza.)

Este episodio es considerado un caso de violencia grave, que normalmente sucede cuando los agresores, con anterioridad, han empleado la violencia física y psicológica contra su pareja, le han infligido lesiones y le han amenazado, bien verbalmente o mediante objetos (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008). Ante todo, destaca en él la venganza planeada por Luis, proyectada hacia Lurdes en forma de intento de asesinato, que, como suele ser común en estos casos, no es sino la respuesta a una afrenta que resulta imperdonable para el agresor: la de decidir unilateralmente separarse de él. Recordemos que no solo ella, sino también él, han ido desarrollando una dependencia afectiva mutua que va a convertir la ruptura en un colapso emocional que cada una de las partes gestionará a su manera. Así, los maltratadores graves se sienten humillados por la ruptura de la pareja y, por carecer de la capacidad de resolución de conflictos de un modo no violento, orientarán sus emociones en forma de ira hacia la víctima, mostrándose más indiferentes ante la posible aplicación de medidas punitivas (en lo relativo a Luis, además,

su red de apoyo social y económico será decisiva para considerarse a salvo de las consecuencias penales).

Los maltratadores graves son celosos o posesivos y tienden a recurrir con más frecuencia que los agresores no graves al consumo de drogas y, en menor medida, de alcohol (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008), por lo que en muchas ocasiones los feminicidios o intentos frustrados de feminicidio pueden estar ciertamente determinados por el consumo de narcóticos (y/o alcohol) y esto suele relacionar el hecho violento con la impulsividad y precipitación que desencadena el consumo de estas sustancias. Sin embargo, la violencia de Luis no se trata de un arrebató incontenible, ya que, como puede observarse, el rencor y la rabia permanecen contenidos durante aproximadamente diez años, lo cual indica que en sus acciones subyacen la frialdad y la premeditación, rasgos que se desvinculan de los estereotipos de agresores que no pueden controlar sus impulsos, como ya se había apuntado. Más aún, la frialdad, la impasibilidad y la distancia emocional con que se desenvuelve Luis forman parte del conjunto de principales características de los perfiles psicopáticos, que entienden las reacciones interpersonales únicamente de un modo 'intelectual', y esta forma de gestionar sus sentimientos hace que adolezcan de empatía y sufrimiento emocional por su víctima.

En lo que respecta a las víctimas de violencia grave como Lurdes, la red de apoyo familiar y social será el principal factor protector frente a sus agresores, la cual garantizará la no retirada de la denuncia, un riesgo en el que incurren muchas de ellas. La situación de desempleo de Lurdes en el momento de la agresión, por su parte, es otro factor que aumenta la posibilidad de que se dé maltrato físico; en realidad, las mujeres que mayor peligro corren de sufrir este tipo de violencia son aquellas que han abandonado los roles tradicionales de género -como había hecho Lurdes antes de conocer a Luis y casarse con él-, pero se encuentran en una situación de desempleo -no olvidemos que Lurdes abandona su puesto de trabajo, en el que había logrado un ascenso nada más dar a luz, respondiendo al ruego de Luis- (Meil 2004). Por lo demás, estas dinámicas relacionales post-ruptura suelen generar en las víctimas síntomas relacionados con cuadros de estrés y ansiedad, presentes en Lurdes, y que se harán evidentes, por ejemplo, en el temor que siente por encontrarse con su maltratador en la calle y razón por la cual acostumbra a tomar caminos menos transitados.

4 Conclusiones

En vista de los argumentos presentados en este trabajo, se puede concluir que existe una analogía entre los sucesos y los personajes descritos en la obra y lo planteado por las ciencias psicosociales como malos tratos, los diferentes tipos y la evaluación pericial psicológica que traza un cuadro sintomatológico tanto de víctimas como de agresores.

Si bien es cierto que el personaje de María no cumple con la imagen arquetípica de víctima, dejando en evidencia que la violencia machista es transversal y puede operar en todos los estratos sociales incluso tener alcance en aquellas mujeres con una sólida formación y ejercicio profesional, los incidentes violentos reproducidos en este trabajo, tanto los correspondientes a la violencia grave como los correspondientes a la violencia menos grave, son un reflejo verosímil de las dinámicas de los malos tratos demarcadas por las ciencias sociales, jurídicas y psicológicas.

Al tratarse de un estudio no tanto sensible al género, sino más bien específico de género, este artículo ha pretendido profundizar aún más en el terreno en que se entrecruzan la literatura vasca y la violencia contra las mujeres, siguiendo la estela de otras novelas que ya han tratado esta problemática anteriormente, tanto en el contexto vasco como en el español. En este sentido, este tipo de análisis podría ser aplicable a otras novelas que traten la violencia machista, comprendiendo que su manifestación en la ficción puede ser interpretada como una suerte de termómetro social que ayude a conocer en qué punto se encuentra una sociedad, en aras de seguir avanzando en la lucha por erradicar esta otra vieja pandemia que nos acompaña desde hace ya tanto.

Bibliografía

- Asensi, L.F. (2016). «La prueba pericial psicológica en asuntos de violencia de género». *Instituto Pacífico*, 26, 201-18.
- Blázquez-Alonso, M.; Moreno-Manso, J.M.; García-Baamonde, M.E.; Guerrero-Barona, E. (2012). «La competencia emocional como recurso inhibitorio para la perpetración del maltrato psicológico en la pareja». *Salud mental*, 35(4), 287-96. <https://doi.org/10.5093/in2013a15>.
- Bonino, L. (1995). «Desvelando los micromachismos en la vida conyugal». Corsi, J., *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Buenos Aires: Paidós, 192-208.
- Bonino, L. (1999). «Las microviolencias y sus efectos: claves para su detección». *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, 8, 221-33.
- Bosch, E.; Ferrer, V. (2012). «Nuevo mapa de los mitos sobre la violencia de género en el siglo XXI». *Psicothema*, 24(4), 548-54.
- Bourdieu, P. (2015). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Corsi, J. (1995). *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Barcelona: Paidós.

- Delgado, C. (2014). «¿Violencia o agresión en la pareja? Escala VGP de violencia de género percibida». Fernández, Ó. (coord.), *Mujeres en riesgo de exclusión social y violencia de género*. León: Universidad de León, 499-507.
- Delgado, C. (2015). «Por qué la violencia de género es algo diferente: reenfocando el concepto». Gallardo, A. (coord.); Del Pozo, M. (dir.), *¿Podemos erradicar la violencia de género? Análisis, debate y propuestas*. Granada: Comares, 41-56.
- Delgado-Álvarez, C. (2020). «La ceguera al género inducida por la ceguera a los estándares de medición. Comentario a Ferrer-Pérez y Bosch-Fiol, 2019». *Anuario de Psicología Jurídica*, 30(1), 93-6. <https://doi.org/10.5093/apj2019a8>.
- Echeburúa, E.; Fernández-Montalvo, J.; Corral, P. (2008). «¿Hay diferencias entre la violencia grave y la violencia menos grave contra la pareja?: un análisis comparativo». *International Journal of Clinical and Health Psychology*, 8(2), 355-82.
- Echeburúa, E.; Muñoz, J.M. (2016). «Diferentes modalidades de violencia en la relación de pareja: implicaciones para la evaluación psicológica forense en el contexto legal español». *Anuario de Psicología Jurídica*, 26(1), 2-12. <https://doi.org/10.1016/j.apj.2015.10.001>.
- Esbec, E.; Echeburúa, E. (2010). «Violencia y trastornos de la personalidad: implicaciones clínicas y forenses». *Actas Españolas de Psiquiatría*, 38(5), 249-61.
- Ferrer, V.A.; Bosch, E.; Navarro, C.; Ramis, M.C.; García, M. Esther (2008). «Los micromachismos o microviolencias en la relación de pareja: una aproximación empírica». *Anales de Psicología*, 24(2), 341-52.
- Ferrer-Pérez, V.A.; Bosch-Fiol, E. (2019). «El género en el análisis de la violencia contra las mujeres en la pareja: de la 'ceguera' de género a la Investigación específica del mismo». *Anuario de Psicología Jurídica*, 29(1), 69-76. <https://doi.org/10.5093/apj2019a3>.
- Galtung, J. (2016). «La violencia: cultural, estructural y directa». *Cuadernos de estrategia*, 183, 147-68.
- Lasarte, G. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakae-ra euskal narrativa garaikidean* (Características y evolución de los personajes protagonistas femeninos en la narrativa vasca contemporánea) [tesis doctoral]. Leioa: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. <https://addi.ehu.es/handle/10810/7847>.
- López-Ossorio, J.J.; Carbajosa, P.; Cerezo, A.I.; González, J.L.; Loinaze, I.; Muñoz-Vicente, M. (2018). «Taxonomía de los homicidios de mujeres en las relaciones de pareja». *Psychosocial Intervention*, 27(2), 95-104. <https://doi.org/10.5093/pi2018a11>.
- Lorente, M. (2004). *El rompecabezas. Anatomía del maltratador*. Barcelona: Ares y Mares.
- Meil, G. (2004). «Cambio familiar y maltrato conyugal a la mujer». *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 37, 7-27. <https://doi.org/10.5093/pi2018a11>.
- ONU, Organización de Naciones Unidas (1994). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra las mujeres* (Res. A/R/48/104). New York: Naciones Unidas. <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx>.
- Osborne, R. (2009). *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Bellaterra.
- Pérez, J.; Escobar, A. (coords) (2011). *Perspectivas de la violencia de género*. Madrid: Grupo 5.

- Pozueco, J.M.; Moreno, J.M. (2013). «La tríada oscura de la personalidad en las relaciones íntimas. Psicopatía, maquiavelismo, narcisismo y maltrato psicológico». *Boletín de Psicología*, 107, 91-111.
- Rodríguez, E. (2019). *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (Los cuerpos de las escritoras. La literatura en entredicho en el campo de juego de la literatura). Zarautz: Susa.
- Taverniers, K. (2001). «Abuso emocional en parejas heterosexuales». *Revista Argentina de Sexualidad Humana*, 15(1), 28-34.
- Zugasti, M. (2017). *L. A. A.* Sevilla: Algaida.

Note

La fortuna del *Don Chisciotte* in Italia

A proposito di tre edizioni recenti

Maria Caterina Ruta
Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract Within the research promoted by the collection “Recreaciones Quijotescas en Europa” whose aim is to disseminate critical editions and translations of rewritings or reassessments of *Quijote* by Miguel de Cervantes, three librettos of Italian operas from the first half of the 18th century have been published. The operas were performed at the Viennese court of Charles VI, where the poets Apostolo Zeno and Pietro Pariati, authors of the libretto *Don Quixote in Sierra Morena*, and Claudio Pasquini, author of *Don Quixote in court of the Duchess and Sancio Panza governor of the island Barattaria*, had been invited to work. In the essays preceding these editions, the specialists involved in the research describe the cultural and social environment the operas were intended for, deepen the relationships between Cervantes’ novel and the adaptations of the librettos, also commenting on their changes in the light of the new context.

Keywords Success. Libretto. Quixote. Opera. Eighteenth century.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-02-18
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ruta, M.C. (2021). “La fortuna del *Don Chisciotte* in Italia. A proposito di tre edizioni recenti”. *Rassegna iberistica*, 44(115), 273-282.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/016

Con il saggio di Eugenio Mele del 1909, «La fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento», si avvia la ricostruzione della diffusione in Italia del *Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes. La traduzione della Prima parte dell'opera (Madrid, 1605) a opera di Lorenzo Franciosini si pubblica a Venezia nel 1622 con ritardo rispetto a quelle inglese (Thomas Shelton, 1612) e francese (César Oudin, 1614). La versione italiana della Seconda parte (Madrid, 1615) appare nel 1625 (Venezia) ancora per mano di Franciosini (Pini 2005). A lungo si è creduto che negli altri Paesi europei l'opera dello scrittore spagnolo avesse suscitato un interesse immediato, manifestato nell'appropriazione dei protagonisti, don Chisciotte e Sancio Panza, nei primi rifacimenti del romanzo. Il ritardo editoriale italiano non impedì, invece, che l'opera fosse conosciuta da un pubblico colto, che lesse il testo anche nella lingua originale o in francese. L'accurata documentazione, che si è accumulata in più di un secolo di ricerche, ha dimostrato che a partire dal riferimento al *Quijote* contenuto nel poema eroicomico *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni (1615), le rielaborazioni e le imitazioni del romanzo si susseguirono con una certa regolarità conquistando in particolare una posizione di privilegio nel campo musicale (Croce 1911; Flaccomio 1928; Scamuzzi 2007).

Il primo drammaturgo italiano che valorizzò le potenzialità liriche dell'opera di Cervantes fu il senese Girolamo Gigli, che utilizzò il tema della pazzia, in due dei suoi quattro lavori, nei personaggi di Lucrina del melodramma *Amore fra gli impossibili* (1693) e di don Ramiro nella commedia in prosa *Un pazzo guarisce l'altro* (1698), apportando notevoli variazioni al testo originale (Frenquellucci 2010).

Nel secolo XVII e nella prima metà del XVIII si afferma l'interpretazione del personaggio principale e del deuteragonista in chiave burlesca e parodica. Successivamente proprio quella cultura illuminista, che si mostrò ostile alle lettere spagnole, accusate di aver provocato la decadenza della letteratura italiana, diede inizio alla scoperta degli aspetti positivi dell'opera, preparando la svolta idealista dell'interpretazione romantica. Nei vari riadattamenti i personaggi principali delle storie narrate, compreso il cavaliere mancego, si rendono sempre più autonomi rispetto al testo spagnolo e convivono con nuovi personaggi di origine italiana, per esempio maschere della *Commedia dell'arte* o le figure di Galafrone e Coriandolo Speciale secondo, un processo di riattualizzazione simbolica del loro ruolo (Lolo 2007; Jurado Santos 2018; Yllera Fernández 2011). In linea generale, data la complicata estensione del testo cervantino, ogni sua rielaborazione impone la scelta fra le presunte avventure del cavaliere e dello scudiero, seguendo la linea orizzontale della narrazione, la struttura a schidionata nella lettura di Šklovskij (1966), o la selezione di qualcuno degli inserti verticali distribuiti nell'intera opera (Segre 1974), in virtù anche del genere letterario o artistico prescelto e delle attese del pubblico contemporaneo. Inoltre, quando si tratta di testi

teatrali, l'autore deve realizzare il processo di transcodifica del segmento narrativo del testo di Cervantes a una struttura drammatica.

In riferimento a quanto detto sono sorti il progetto *Q.Theatre*, *Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, coordinato dal professore Nicholas Brownless dell'Università degli Studi di Firenze, che gode del finanziamento della Commissione Europea (Europa Creativa), e la collezione «Recreaciones Quijotescas en Europa» che, codiretta da Agapita Jurado Santos dell'Università degli Studi di Firenze e da Emilio Martínez Mata dell'Università di Oviedo, si è proposta di promuovere e diffondere, in ambito nazionale e internazionale, edizioni critiche e traduzioni di riscritture o rielaborazioni del romanzo di Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, nonché studi e ricerche sull'opera e le sue reinterpretazioni dalle origini fino alla contemporaneità» (Zeno, Pariati 2019, II). Di questa attività di ricerca, che oggi conta quindici titoli, fa parte l'edizione dei libretti delle tre opere di autori italiani con argomenti tratti dal *Don Chisciotte della Mancia*, che si pubblicarono nella prima metà del Settecento. Le pubblicazioni sono state finanziate con fondi europei (progetto *Q.Theatre*), con il contributo del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze e del progetto *Recepción e interpretación del Quijote 1605-1830. Traducciones, opiniones, recreaciones*, finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad de España (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) e diretto da Emilio Martínez Mata.

Nella «Prefación», a *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (Pasquini 2017), la prima delle tre edizioni ad essere pubblicata, anche se l'ultima in ordine di creazione, Agapita Jurado Santos ricrea il fenomeno della circolazione del *Don Chisciotte* nel panorama europeo nei secoli XVII e XVIII, mettendo in luce l'internazionalità di una cultura che si giovava di frequenti relazioni, dovute sia ai matrimoni fra le famiglie dei regnanti, sia ai movimenti delle truppe a causa delle continue guerre, e anche agli scambi degli artisti dei vari settori, che si trasferivano con facilità da una corte all'altra (Pasquini 2017, IX-XXXIII). Nel caso della narrazione di Cervantes le opere italiane contribuirono a diffondere in area germanica le trame e i personaggi spagnoli grazie alla lungimiranza dell'imperatore Carlo VI, che chiamò a lavorare alla corte viennese numerosi artisti italiani fra i quali, oltre agli autori delle opere che qui si considerano, possiamo ricordare Metastasio e Paisiello.

Con ricchezza di documentazione Fabio Bertini ha ricostruito i fermenti della corte di Vienna negli anni in cui vi soggiornarono gli artisti italiani, motivando di conseguenza la quantità e la qualità della produzione operistica in generale e di quella con tematica cervantina nello specifico. La riunione di culture e lingue diverse favorì la realizzazione di quello che lo stesso Bertini ha chiamato il 'Ciclo vien-

nese'. A corte le opere si eseguivano generalmente o per festeggiare particolari circostanze o nel periodo di Carnevale: la prima esecuzione di *Don Chisciotte in Sierra Morena* (tragicommedia per musica in cinque atti) (Zeno, Pariati 1719a) ebbe luogo durante il carnevale del 1719, quella di *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (opera serioridicola per musica in cinque atti) (Pasquini 2019) per lo stesso festeggiamento del 1727, seguita nel carnevale del 1733 da *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (commedia per musica in tre atti).

Presiede, quindi, alle tre edizioni l'idea di un lavoro multilingue e multidisciplinare che vede la compresenza di esperti dei diversi settori interrelati. Le Prefazioni sono affidate a ispaniste specializzate nella conoscenza del *Don Chisciotte*, Jurado Santos, Pini e Ruta, le quali sottolineano gli aspetti salienti degli episodi rielaborati dai librettisti e la maggiore o minore fedeltà del nuovo testo all'originale. L'edizione e lo studio critico dei libretti è compito degli italinisti, Fabio Bertini per le due opere di Caldara e Elisa Martini per quella di Conti.

Il libretto del 1719, sorprendentemente fedele al testo originario, come gli autori dichiarano nell'«Argomento» iniziale e come ho potuto verificare nella mia «Prefación» (Zeno, Pariati 2019a, XVII-XXV), si riferisce a un episodio narrato per frammenti nei capitoli XXIII-XXXVI della Prima parte: nel cammino verso la Sierra Morena, dove il cavaliere vuole vivere un periodo di penitenza, i due protagonisti del romanzo incontrano Cardenio, divenuto pazzo per amore. Con il racconto della sua vita si innesta nella storia principale una complessa vicenda con quattro personaggi, le coppie di Cardenio e Lucinda e di Fernando e Dorotea, che si concluderà felicemente, dopo varie peripezie, nella locanda dove tutti andranno a passare la notte.

Nelle due opere successive si trattano argomenti della Seconda parte del romanzo (1615). In quella del 1727 Pasquini sfrutta il soggiorno di don Chisciotte e Sancio al palazzo di caccia dei Duchi, cogliendo la potenzialità teatrale di questo lungo segmento del libro, mentre nell'opera del 1733 si ritaglia l'episodio del governo di Sancio nella finta isola Barattaria. In quest'ultimo caso il libretto di Pasquini ha il merito di valorizzare la figura del popolano che gradatamente acquisterà sempre più spazio, liberandosi in parte dal ruolo di personaggio 'buffo', attribuitogli fin dalle prime letture seicentesche.

Non si pensi, tuttavia, che i temi trattati siano frutto solo dell'attività degli abili poeti di corte e della sola lettura della traduzione di Franciosini, c'era già una tradizione di riutilizzo dei protagonisti e degli episodi del romanzo più amati dal pubblico che risale alle prime *Mascaradas* che circolarono durante le feste spagnole, e le diverse forme di spettacolo che si rappresentarono nei teatri europei. La selezione dei temi delle tre opere in questione, infatti, non è originale, come dimostrano gli studi condotti negli ultimi decenni, che, per esempio, hanno messo in rilievo una evidente affinità dei tre li-

bretti con opere teatrali francesi colte. Per quanto riguarda *Don Chisciotte in Sierra Morena*, si ricordi in primo luogo la tragicommedia di Pichou, *Les folies de Cardenio* (1630) e, passando a Guyon Guérin de Bouscal, la commedia in cinque atti *Dom Quixote de la Manche* (1639). Questa fa parte di una trilogia che comprende anche *Dom Quichot de la Manche. Seconde partie* (1640) e *Le Gouvernement de Sanche Pansa* (1642), che mostrano evidenti punti di contatto con il testi di Giovanni Claudio Pasquini.

La *pièce* del 1642 sul governo di Sancio, quindi, si configura come prima rappresentazione dell'autonomia del popolano che si trova a governare lontano dal padrone, tema che sarà ripreso in seguito da altri autori fino ad arrivare a tempi molto vicini alla commedia di Pasquini, il quale si prende la libertà di introdurre nella finta isola don Chisciotte, che va in soccorso del suo fedele scudiero contro l'assalto dei nemici dell'isola.

Alla corte dei Duchi i due personaggi sono privati della loro libertà e manovrati a scopo ludico come attori di una rappresentazione. Ciò non toglie, tuttavia, che in alcune situazioni emergano posizioni più vicine al testo di Cervantes che alle reinterpretazioni che il suo romanzo aveva subito nel corso degli anni. La catena di testi dedicati a questo tema in sostanza si conclude per lo più con una critica dell'aspirazione a una ascesa sociale ancora molto prematura per l'ideologia del tempo, ma è prevedibile che il clima carnevalesco del debutto dell'opera di Caldara poteva favorirne una visione ribaltata a favore della classe subalterna. Come osserva Bertini, sulla scena viennese si realizzava una mescolanza di rappresentanti delle classi sociali allo stesso modo di quanto accade nel *Don Chisciotte* originale. Servi, contadini, dame di compagnia, soldati, nobili di livello più modesto e Grandi di Spagna, tutti partecipano alla messa in scena dando vita a spettacoli che giustificano le definizioni di 'tragicommedia' o 'opera semiseria', in quanto, alle soglie della prossima riforma dell'opera lirica, ancora era possibile fondere la tragedia e la commedia, il serio e il comico.

Per dare conto della prospettiva internazionale in cui le tre opere si inquadrano, nel progetto iniziale si è deciso di pubblicare, insieme all'edizione critica del testo in italiano, la traduzione in tedesco: per le due di Caldara, nel caso del *Sancio* alla versione curata da Guillermo González Amaya si accompagna la revisione in veste diplomatica di Hans Honnacker, mentre la trascrizione del libretto in tedesco del *Don Chisciotte in corte della Duchessa* è di Matthias Bürgel. Si è aggiunta una traduzione sinottica in spagnolo a opera della stessa Jurado Santos per i libretti di Pasquini e di Aranna Fiore per quello di Apostolo Zenò e Pietro Pariati. La versione tedesca del *Don Chisciotte in Sierra Morena* fu pubblicata poco dopo il debutto dallo stesso editore Van Ghelen, che aveva pubblicato il libretto in italiano, che, però, non si include nella nuova edizione. Nello stesso

1719 Lovisa lo pubblicò a Venezia, diffondendo nella città di Zeno la notizia dell'evento.

Nel suo accurato saggio Anna Laura Bellina (Zeno, Pariati 2019, XXVII-XLIII) esamina la partitura di *Don Chisciotte in Sierra Morena* e ripercorre anche l'articolato percorso dell'opera nei successivi decenni del XVIII secolo. La studiosa si è impegnata nel compito di stabilire lo *stemma* dei testimoni che riproducono il libretto completo con le corrispondenti partiture, siano essi a stampa o manoscritti, compresi fra l'anno del debutto e la pubblicazione di Mannheim del 1755, in cui ancora appaiono le due versioni in italiano e in tedesco. Il corredo delle quattro tabelle completa il quadro delle informazioni che forniscono numerosi e interessanti spunti analitici nel campo musicale. Bellina ci informa sui nomi degli esecutori tutte le volte che ha potuto reperire le fonti necessarie, precisando che quelli della prima esecuzione furono tutti italiani. Nelle Tavole II e III enumera i *pezzi chiusi* dei testimoni esaminati, indicando i dettagli del testo e della partitura, e nella IV ordina le esecuzioni successive alla prima secondo i generi delle rappresentazioni. Frutto di una ricerca di sicura e sperimentata competenza, l'insieme dei dati fornisce al lettore esperto la possibilità di seguire il viaggio erratico di questa primo *Don Chisciotte* settecentesco per tutta la prima metà del secolo.

Nella sua «Introduzione» Elisa Martini (Zeno, Pariati 2019, 1-21) esamina la composizione del libretto cercando di evidenziare le modalità secondo le quali i due poeti si distribuirono la redazione delle rispettive parti. Seguendo la sua inclinazione Apostolo Zeno curò le scene drammatiche, lasciando a Pietro Pariati le situazioni comiche. C'era anche il problema di dare una unità strutturale ad uno spettacolo che per la varietà degli argomenti, dei tempi e dei luoghi poteva apparire dispersivo. Il compito toccò all'autore veneziano che, per altro, nella sua poetica contemplava il rispetto delle unità aristoteliche e la semplificazione degli eccessi della spettacolarità seicentesca.

Martini segnala le affinità del testo con la tradizione letteraria italiana ed europea cogliendo riferimenti più nascosti di quelli che appaiono evidenti anche a un lettore meno esperto. Nel suo commento la studiosa mette in risalto le modifiche che Zeno opera nei riguardi dei personaggi delle due coppie non solo per rispondere alla sua rigorosa visione etica della vita, ma anche per dotarli di maggiore forza drammatica e accentuare il *pathos* della storia a quattro, che nel teatro del tempo doveva necessariamente primeggiare. Particolarmente disponibile all'arricchimento del suo ruolo è la figura di Dorotea che, nella seconda parte della storia allo scopo di riportare a casa il malandato don Chisciotte, dà vita a un pezzo di metateatro, fingendosi davanti al cavaliere la disgraziata principessa Micomicona, bisognosa del suo soccorso. I personaggi dell'idalgo mancego e del suo servo nel complesso perdono parte del loro protagonismo. Don Chisciotte risulta impoverito e particolarmente esposto alle tentazioni amorose.

A differenza di altri testi, però, non si mostra mai codardo e nel complesso il suo ruolo oscilla fra il *miles gloriosus* e l'eroe malinconico.

Le vicende rappresentate nei libretti del 1727 e del 1733, come illustra Donatella Pini nella «Prefazione» a *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (Pasquini 2019, VII-XXI), occupano un buon numero di capitoli della Seconda parte del *Quijote* originale. I loro contenuti, raggruppati per nuclei tematici, sono distribuiti fra i due testi del poeta senese, in particolare separando l'esperienza di Sancio del governo della finta isola Barattaria dal soggiorno trascorso a corte insieme al padrone. Nel complesso alcuni eventi si omettono, altri vengono modificati o ricordati trasversalmente, altri ancora aggiunti, secondo le analogie e le differenze che Pini mette in rilievo quando esamina l'azione teatrale dell'opera. Il progetto doveva tenere in conto l'ambiente e la circostanza cui era destinato e, inoltre, come è risaputo, nel teatro del Sei-Settecento bisognava adeguarsi alle voci dei cantanti che formavano la compagnia di cui si disponeva per il debutto.

Eccetto donna Rodrigues e Altisidora, gli altri personaggi, che contribuiscono allo svolgimento della trama, sono creazioni originali. La giovane Altisidora acquista un protagonismo nuovo, è presente fin dall'inizio dell'azione con un ruolo di rilievo e, in ossequio alle esigenze drammatiche dell'epoca, è coinvolta in una storia d'amore con due rivali, come accade nel melodramma di Zeno e Pariati fra Cardenio e Fernando. Nel relativo «Argomento» l'autore dichiara di essersi preso delle libertà in relazione all'intrigo amoroso nel rispetto sostanziale, però, del testo di Cervantes. Del soggiorno alla corte dei Duchi il librettista coglie in particolare la continua creazione di situazioni metateatrali che coinvolgono l'illuso cavaliere e l'ingenuo scudiero e che, sottolinea Pini, nella rappresentazione alla Corte di Carlo VI, si calano in un autentico spettacolo, secondo una *mise en abîme* della metateatralità, presente, ma in minore misura, nel romanzo cervantino. Anche in questo libretto Sancio fa un sintetico resoconto delle avventure che la coppia di cavaliere e scudiero ha vissuto, dimostrando che Pasquini conosceva tutto il romanzo, come altri dettagli e riferimenti sparsi nel libretto attestano.

In merito alle due opere di Caldara Fabio Bertini (Pasquini 2019, 1-17; 2017, 1-40) nelle due «Introduzioni», oltre a ricostruire il processo di formazione dell'ambiente culturale della Corte viennese, si occupa della carriera di Pasquini e del suo graduale inserimento fra gli artisti di corte in special modo nel suo rapporto con Apostolo Zeno, che rimane il suo maestro anche quando crede di essersi emancipato da lui. Nell'«Introduzione» a *Don Chisciotte in corte della Duchessa* lo studioso evidenzia frammenti del testo, più o meno brevi, nei quali rintraccia diversi echi dei libretti del Veneziano, anche se abilmente rielaborati. Il diverso genere letterario praticato da maestro e allievo non basta ad annullare la dipendenza del secondo dal primo, anche se, ritornato Zeno a Venezia, Pasquini si affretta a stringere rap-

porti con Metastasio, giunto alla Corte viennese nel 1730. A chiusura del suo saggio Bertini ricorda lo scherzo che alcune circostanze del suo tempo giocarono all'austero Zeno, facendo attribuire per errore la paternità del libretto di *Don Chisciotte in Sierra Morena* a Pasquini e confondendo il libretto del 1719 con quello del 1727.

Forse questa sintetica rassegna delle tre pubblicazioni della Società Editrice Fiorentina non dà sufficiente conto della complessa operazione che l'edizione di ciascun libretto ha richiesto, spero, tuttavia, che sia evidente che i volumi sono disponibili a una doppia lettura: nella loro integrità per gli addetti ai lavori e per un'agevole conoscenza di testi rari per i curiosi della storia della lirica italiana.

Bibliografia

- Croce, B. (1911). *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza.
- Flaccocomio, R. (1928). *La fortuna del 'Don Quijote' in Italia nei secoli XVII e XVIII e il 'Don Chisciotte' di G. Meli*. Palermo: Santi Andò e figli.
- Frenquellucci, C. (2010). *Dalla Mancia a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*. Firenze: Olschki.
- Guérin de Bouscal, G. (1639). *Dom Quixote de la Manche*. Paris: Toussaint Quinet.
- Guérin de Bouscal, G. (1979). *Dom Quixote de la Manche*. Éd. par D. Dalla Valle et A. Carriat. Genève: Librairie Slatkine; Paris: Librairie Champion.
- Jurado Santos, A. (2018). *El "Quijote" cabalga por Europa (Siglo XVII)*. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones quijotescas en Europa* 3.
- Lolo, B. (ed.) (2007). *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos.
- Mele, E. (1909). «La fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento». *Studi di Filologia Moderna*, 3(4), 20-35.
- Pasquini, G.C. (2017). *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Premessa di L. Dei. Prefazione di A. Jurado Santos. Traduzione spagnola di A. Fiore. Trascrizione del libretto tedesco di G. González Amaya, rivista in veste diplomatica da J. Honnacker. A cura di E. Martini. Coordinatrici della ricerca A. Jurado Santos e L. Riccò. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa* 1.
- Pasquini, G.C. (2019). *Don Chisciotte in corte della duchessa*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Prefazione di D. Pini. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Trascrizione del libretto tedesco di M. Bürgel. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa* 9.
- Pichou (1630). *Les folies de Cardenio. Tragi-comédie*. Paris: François Europa.
- Pini, D. (2005). «La traducción del *Quijote* al italiano». Vega Cernuda, M.Á. (ed.), *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid: Universidad Complutense, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 45-50.
- Scamuzzi, I. (2007). *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo.
- Segre, C. (1974). «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale». *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 183-219.

- Šklovskij, V. [1925] (1966). «Come è fatto il *Don Chisciotte*». *Una teoria della prosa*. Bari: De Donato, 99-141.
- Yllera Fernández, A. (2011). «Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)». *Acto de investidura del grado de Doctor Honoris Causa*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 23-72.
- Zeno, A.; Pariati, P. (2019). *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Introduzione, edizione critica e commento di E. Martini. Prefazione di M.C. Ruta, con un saggio di A.L. Bellina. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa* 8.
- Zeno, A.; Pariati, P. (1719a). *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Tragicommedia per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel carnevale dell'anno 1719. La musica è del signor Francesco Conti, tiorbista e compositore di camera di sua maestà cesarea e cattolica, per Domenico Lovisa con licenza de' superiori, in Venezia.
- Zeno, A.; Pariati, P. (1719b). *Der Don Quixote in dem Schwartzten Gebürg*. Denen Römisch-kayserlichen wie auch Königlich-spanischen Catholischen Majestäten auf allergnädigsten Befehl zur Fasnachtsunterhaltung welsch gesungener vorgestellt im Jahr 1719. Gegenwärtige Vorstellung ist in die Music verfasset worden vom Herrn Francesco Conti, der Römisch-kayserlichen und Königlich-spanisch Catholischen Majestät Tiorbisten und Cammer-Compositoren, gedruckt bey Johann van Ghelen, kayserlich und königlich spanischen Hof-Buchdruckern, Wien.

Il teatro di Federico García Lorca in Italia

A proposito di una nuova edizione de *La casa de Bernarda Alba*

Renata Londero
Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract Taking as a departing point the great tradition of Lorca studies and the vast number of versions of his poetry and theatre in Italy, this article analyses the most recent bilingual edition (prepared by Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2019) of Lorca's last tragedy, *La casa de Bernarda Alba*, written in 1936 and staged for the first time on March 8th, 1945 in Buenos Aires. This work is Lorca's dramatic masterpiece and the most translated and staged among his plays, even in Italy, where Amedeo Reanati translated it for the first time in 1946. Di Pastena's edition is considered as regards its effective translation, the study of its main topics and the accurate description of a good number of its European performances (particularly in Spain and Italy) from the forties onwards.

Keywords Federico García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*. Tragedy. Bilingual edition. Italy. Staging.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-02-09
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Londero, R. (2021). "Il teatro di Federico García Lorca in Italia. A proposito di una nuova edizione de *La casa de Bernarda Alba*". *Rassegna iberistica*, 44(115), 283-292.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/017

Sono passati ottant'anni da quando, nel 1941, Elio Vittorini pubblicò *Nozze di sangue*, la prima traduzione italiana «completa di un dramma» di Federico García Lorca,¹ come ha dichiarato Laura Dolfi (2006, 194). Da allora fino a oggi, le versioni dell'opera poetica e teatrale del grande granadino che sono state realizzate nel nostro Paese, da parte di traduttori-poeti, poeti-traduttori,² ispanisti e ispanofili, si sono susseguite a getto continuo, numerose, variegata e di fattura più o meno pregiata. Entro il *corpus* drammatico di Lorca, l'ultima tragedia, *La casa de Bernarda Alba*, è quella più tradotta e rappresentata, quella, cioè, che ha maggiormente contribuito a eternarne la fama, come già riconosceva il fratello dell'autore, Francisco, nello splendido saggio *Federico y su mundo* (1980).

A questo capolavoro è ora dedicata una nuova edizione bilingue per i tipi di ETS, corredata da un corposo e approfondito apparato esplicativo a cura di Enrico Di Pastena (2019). Nella presentazione della collana «Canone teatrale europeo», in cui è inserita, le due direttrici Anna Barsotti e Annamaria Cascetta - conosciute e apprezzate storiche del teatro - giustificano così la selezione delle *pièces* che vi figurano, scritte da colossi della drammaturgia mondiale, quali Sofocle, Molière, Ibsen, Pirandello, Ionesco: «Per canone intendiamo quel che è minimamente essenziale per conoscere la cultura teatrale e la vocazione drammatica europea». In ambito ispanico, dunque, la scelta non poteva non ricadere su García Lorca: è la figura letteraria più universalmente famosa oltre i confini nazionali spagnoli, si staglia come maestro di indiscussa influenza per poeti e drammaturghi attuali suoi conterranei (da Antonio Buero Vallejo a José Ramón Fernández), e brilla per la prodigiosa perizia nel fondere tradizione e innovazione, nell'entrare, cioè, nel canone per scardinarlo e rivoluzionarlo dal suo interno.

Altrettanto calzante appare l'individuazione quale curatore di Di Pastena, che firma le ampie e circostanziate pre- e postfazione in lingua italiana (cui si accompagna la loro resa in inglese ad opera di Richard Sadleir, a rimarcare la proiezione internazionale della collana). Lo studioso, infatti, vanta un solido dominio della produzione lorchiana, declinato in saggi, articoli e traduzioni. Si pensi, per esempio, alle sue riproposte italiane di *Juego y teoría del duende* (Di Pastena 2007) e di *Arquitectura del cante jondo* (Di Pastena, Nardoni

1 Nel 1941 Vittorini inserì *Nozze di sangue*, assieme alle sue versioni di altre 17 *pièces* spagnole composte da fine Quattrocento al Novecento, nel ponderoso volume *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. L'anno successivo, lo scrittore siracusano ripropose il dramma singolo di Lorca in un libro a sé, *Nozze di sangue*, uscito ancora da Bompiani, nella collana «Corona». Per un commento della traduzione vittoriniana di *Bodas de sangre*, mi permetto di rinviare a Londero 2010.

2 Lo studio più recente in tal senso è quello che Laura Dolfi riserva alla traduzione di alcuni componimenti poetici e della commedia in versi *El maleficio de la mariposa* (1919) effettuata da Giorgio Caproni dal 1956 al 1971, in Caproni 2020.

2019, 113-40), entrambe arricchite da importanti commenti esegetici. Alla sua conoscenza di Lorca Di Pastena affianca, poi, l'esperienza pluriennale come editore e traduttore di commediografi spagnoli, sia barocchi che contemporanei, del calibro di Lope de Vega, Agustín Moreto, Juan Mayorga.

Vediamo in primo luogo come si articola il volume. In apertura si colloca «Dentro il testo» (Di Pastena 2019, 11-72), un'introduzione densa e avvincente dove Di Pastena tratteggia con cura e acume il testo verbale della *pièce*, prendendone in esame la posizione e il valore nella traiettoria drammatica di Lorca, i temi e i motivi portanti, la psicologia delle protagoniste, la conformazione spazio-temporale, e sondando anche le ascendenze letterarie nazionali ed estere del personaggio di Bernarda. Al *pendant* inglese di questa premessa, «Inside the text» (73-132), rivolto ai lettori non italo-foni del libro, segue il testo teatrale originale con la relativa traduzione italiana a fronte (136-217). Alla particolareggiata e documentatissima disamina del testo spettacolare, infine, vengono riservate le pagine (219-66) di «In scena», dove Di Pastena ripercorre l'immensa fortuna che, dalla prima bonaerense dell'8 marzo 1945 con l'esimia attrice catalana Margarita Xirgu, *La casa de Bernarda Alba* ha guadagnato sui palcoscenici europei, e in special modo, spagnoli e italiani. Dopo la versione in inglese di quest'ultima parte («On the stage», 267-314), il tomo si chiude con una «Selezione bibliografica» tetrapartita (315-32), che dà esaustivo conto delle edizioni dell'opera, delle principali traduzioni italiane e della vasta bibliografia critica di riferimento.

Sulla dovizia di spunti interpretativi contenuti in questo capolavoro, dalla metà del Novecento in avanti, vertono le riflessioni del curatore, incentrate in prima battuta sull'argomento cardine del «confitto insopprimibile tra il desiderio e la norma» (12), ovvero tra *eros* ed *ethos*, come scrive Elide Pittarello (2013, 41) a proposito di *Bodas de sangre*. E come sempre avviene nell'universo lirico di Lorca. Fra le numerose notazioni ermeneutiche spiccano quelle riguardanti lo spirito innovativo di Lorca nei confronti del teatro e del pubblico, nonché la sua originale ricodifica dei meccanismi strutturali sia del genere tragico (*eros vs thanatos, hamartía, hybris*, la presenza di un mini-coro giudicante, la catarsi finale) sia del dramma rurale ottocentesco, alla cui «matrice realista» egli conferisce «una complessità» simbolica «inusitata» (Di Pastena 2019, 29). Convince soprattutto l'analisi della mentalità e del temperamento della spietata matriarca e delle sue oppositrici: la figlia minore Adela, emblema dell'«istinto sessuale [...] cieco ed elementare» (41) e della ribellione estrema alla ferrea dittatura di Bernarda; la vecchia madre María Josefa, erede insieme di Tiresia e di Ofelia, mossa da una «vitalità insopprimibile» e dalla «libertà della demenza» (47); la navigata serva Poncia, voce «smaliziata» (49) e ostile attraverso cui si manifesta un freddo realismo popolano.

Nell'universo totalmente femminile della *pièce*, nella casa-prigione gravida di repressione e morte, in un tempo «bloccato, sospeso e quasi obliterato dalla noia e dalla ripetizione» (61), regna Bernarda, come entro la cornice più adatta a rifletterne l'arida prepotenza e la negazione di femminilità, raffigurate pure nel «bastone-scettro [...] patente simbolo fallico» (39), che la donna di continuo brandisce, come si vede nella bella foto della copertina, tratta dalla messa in scena milanese del 1955, per la regia di Giorgio Strehler. Bernarda Alba, infatti, come sottolinea Di Pastena, incarna tutta una serie di modelli mitico-letterari dispotici, da Crono e Zeus alla Celestina o alla galdosiana *Doña Perfecta* (36 e ss.). Significativamente, l'unico personaggio maschile, Pepe el Romano, non si mostra mai in scena, e la «decisione lorchiiana» di farne una presenza/assenza inquietante e perturbante «è tra le più riuscite» (52), poiché ne mette in risalto non solo il ruolo di «oggetto del desiderio» per Angustias, Martirio, e soprattutto Adela, ma pure, in chiave del tutto negativa, il carattere sfuggente e vile. Come un'ombra ha aleggiato attorno alla casa di notte per tutto il dramma, e come un'ombra si dilegua a cavallo alla fine, gettando Adela (che lo crede morto) nella cupa disperazione che la conduce al suicidio, e svelando la propria natura di «approfittatore» utilitaristico e maschilista (53).

Come ogni classico, *La casa de Bernarda Alba* ha dato e continua a dare adito a una molteplicità di letture, anche assai difformi tra loro, come dimostra Di Pastena nel passare in rapida rassegna (ma con abbondanza di rinvii bibliografici) le diverse angolazioni da cui l'opera è stata osservata: formalista, sociologica, storicista, psicanalitica, femminista, *gay/queer* (63-70). Al di là, comunque, delle divaricature critiche, perdurano le salde costanti che il testo racchiude: «un anelito insoddisfatto di libertà, la frustrazione amorosa, la potenza della natura, un fondamento tellurico, la morte intempestiva» (68-9). E ne permane la lezione ancora attualissima: il monito sul «pericolo insito in ogni risorgente autoritarismo» (70) e il grido contro l'arroganza del potere, che, peraltro, sono divenuti fulcri tematici del teatro contemporaneo spagnolo, sotto il franchismo e ben oltre, da Sastre a José Ruibal, da Sanchis Sinisterra a Liddell.

Alla complessità contenutistica della *pièce* si legano inestricabilmente - come di consueto per Lorca - le tortuose vicende della trasmissione testuale, da un lato, e dall'altro, la linearità e ingenuità solo apparenti della sua lingua, che possiede un'asciuttezza falsamente «contigua al parlato e in verità assai stilizzata» (71). Pertanto, nella «Nota al testo e del traduttore» (70-2), dopo aver descritto l'*iter* compositivo del dramma - dall'apografo dattiloscritto del 1945 (adottato da Arturo del Hoyo per le *Obras completas* di Aguilar del 1954) all'autografo pubblicato da Mario Hernández nel 1981 (Alianza), su cui si è basata l'edizione di María Francisca Vilches de Frutos del 2005 (Cátedra) impiegata da Di Pastena per la sua versione -, lo stu-

dioso accenna ai tratti distintivi dell'eloquio del granadino, ponendone appena in rilievo «la mirabile economia e il riecheggiare dei richiami interni» (71), poiché sarebbe impossibile «sviluppare» in poche pagine «un'adeguata riflessione traduttiva sulle peculiarità stilistiche» di un'opera dalle sfaccettature caleidoscopiche perfino sul profilo formale.

Se Di Pastena per ragioni di spazio posticipa «la discussione» dell'«semplificazione traslativa a «un'altra occasione» (72), provo a riportare qui intanto un seppur minimo regesto dei casi in cui le sue qualità di traduttore teatrale provetto e sensibile vengono messe a frutto, a mio parere, con maggiore eleganza e sapidità. La semplicità morfosintattica di facciata dietro cui si cela una forte pregnanza semantica si evidenzia, ad esempio, nella paronomasica sinestesia con cui Martirio dipinge la dilaniante passione segreta che prova per Pepe el Romano. Nel confessarsi alla 'rivale' Adela nel terzo atto, la sfiorita sorella compara il proprio petto sul punto di spezzarsi per lo strazio a «una granada de amargura» / «una melagrana di amarezza» (212-13). Attorno, ancora, alla raffinata rarefazione del registro familiare e alla mistura fra colto e popolare che sostanzia il discorso lorchiano, ruotano altri due momenti tratti dall'atto secondo e terzo, che Di Pastena restituisce con colorita efficacia. Quando Bernarda rivendica vezzosa a Poncia il proprio potere assoluto sulle figlie, prorompe così: «¡Siempre gasté sabrosa pimienta!» / «Sono sempre stata un tipo pepato!» (II atto, 188-9). E mentre descrive lo stallone/Pepe che s'impenna imponente nel recinto immerso nelle tenebre, Adela suona parimenti sensuale, lirica e quasi puerile sia in spagnolo che in italiano: «¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro» / «Così bianco! Grande due volte tanto, a riempire l'oscurità» (III atto, 202-3). Offro, inoltre, una unica, ma indicativa occorrenza di come il testo di arrivo serbi l'icastico ordito informale e allitterante di partenza, nell'offensivo epiteto che una delle paesane bisbiglia contro l'odiata Bernarda: «¡Vieja lagarta recocida!» / «Vecchia vacca navigata!» (I atto, 146-7). E per concludere, menziono tre esempi di come la resa italiana amplifichi lievemente l'ellittico originale, mantenendone però intatta sia la plasticità gnomica sia la genuinità colloquiale. Dopo aver decretato l'inizio del lutto che recluderà se stessa e le cinque figlie per otto anni, Bernarda risponde alla secondogenita Magdalena con questa sentenza: «Eso tiene ser mujer» / «Così è, quando si nasce donne» (I atto, 148-9). Ed ecco cosa esclama sollevata Magdalena alla sorella minore Amelia, quando pensa al castigo che avrebbe loro inflitto la madre se le avesse sentite curiosare sulle conversazioni fra la matura Angustias e il promesso sposo Pepe el Romano: «¡Buenas nos hubiera puesto!» / «Ci avrebbe conciato per le feste!» (II atto, 170-1). Infine, l'italiano «E non fiatare!» spicca per equivalenza pragmatica rispetto a «¡Y chitón!» in bocca ad Adela, che ingiunge a Poncia il silenzio sui propri incontri notturni clandestini con l'amato Pepe (II atto, 176-7).

Come dicevo sopra, esaurita la lettura del testo bilingue della *pièce*, ci si trova davanti l'estesa galleria di allestimenti a cui *La casa de Bernarda Alba* ha dato vita, dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento a oggi, in Francia, Gran Bretagna, Germania, Spagna e Italia («In scena», 219-66). Fra le «innumerevoli rappresentazioni della *pièce* nei principali teatri del mondo» (221), Di Pastena ha dovuto operare una ristretta cernita, ma ne porge comunque un panorama di considerevole ricchezza e varietà. Assai apprezzabile risulta altresì l'apparato iconografico intercalato alle pagine di commento, dove le foto in bianco e nero rimandano alla cromia chiaroscurale, «evocativa, simbolica e poetica» (25), sia del testo sia della maggioranza delle sue realizzazioni teatrali. Si parte dalla Francia, con *La maison de Bernarda* nel dicembre del 1945 (Parigi, Studio des Champs-Élysées), con una valida messa in scena a Reims nel 1972 (con Isabelle Adjani nei panni di Adela), e, fra le altre, con la pregevole proposta registica di Lilo Baur per la Comédie Française, nel 2015. Passando per Stoccolma (1947), Dublino (1950), New York (1951) e Budapest (1955), si approda nel Regno Unito, che vede illustri scrittori, registe e attrici gareggiare in qualità e originalità (talvolta perfino eccessiva): Tom Stoppard è autore di una versione interpretata da Mia Farrow (Adela) nel londinese Greenwich Theatre (1973), mentre nel 1986-87 resta a lungo in cartellone, a Londra, *The House of Bernarda Alba*, diretta dalla celebre Núria Espert, con Glenda Jackson nel ruolo di Bernarda. Quanto alla sfera germanofona, oltre quaranta teatri tedeschi, austriaci e svizzeri accolgono *Bernarda Albas Haus* in diverse versioni, sebbene la più fortunata sia quella allestita dal catalano Calixto Bieito (al Nationaltheater di Mannheim, nel 2011), che si fonda sulla traduzione di Hans Magnus Enzensberger, tuttavia «non priva di qualche neo» (228).

Com'è naturale che accada per il contesto editoriale di questo volume, fanno la parte del leone la Spagna prima (229-46), e l'Italia poi (246-64). Di fronte alla «produzione [...] debordante» (245) che il dramma ha generato nella sua terra natale, Di Pastena traccia un percorso suggestivo attraverso le tappe più salienti della sua ricezione, di pari passo con l'evoluzione del gusto teatrale dall'opprimente epoca franchista al secondo millennio. Una sintesi dei migliori (o più peculiari) esiti rappresentativi apparsi negli ultimi settant'anni non può tralasciare la «sobria e intelligente messa in scena» (232) concepita dal cineasta indipendente Juan Antonio Bardem nel 1964 (Madrid, Teatro Goya), con Julieta Serrano nella parte di Adela; l'«approccio irrealistico» e «aggressivo» (233), dalle cupe connotazioni carcerarie, ideato da due registi – Ángel Facio nel 1976, e Alfonso Zurro nel 1986 – per cui la mascolina e anti-materna Bernarda si trasforma in un uomo; l'allestimento realista curato nel madrilenno Teatro Español (1984) da José Carlos Plaza, per il quale Bernarda è «una donna incolta, frustrata e vessata da dure esperienze di vita» (235);

la resa spettacolare *andalucista* e provocatoria della sivigliana Pepa Gamboa, che affida la recitazione a «otto donne non alfabetizzate di etnia gitana» (243). In ogni caso, le due chicche sceniche a cui viene concessa maggiore attenzione sono senza dubbio quella prodotta da Calixto Bieito nel 1988 (Teatro María Guerrero di Madrid), e quella, «autorevole» (240), realizzata da Lluís Pasqual nel 2009 (Teatre Nacional de Catalunya e Teatro Español). Lo spettacolo di Bieito presenta una Bernarda «più vitale, femminile e quasi sensuale» nell'interpretazione di María Jesús Valdés, mentre Julieta Serrano impersona una livida Poncia (239), su uno scenario dalla «nudità astratta» (240) che Alfons Flores compone attraverso «un grande pannello bianco» la cui continuità è rotta «dalla presenza di sei sedie» sul piano orizzontale e, su quello verticale, da «altre, innumerevoli sedie sospese in aria» (240). Un ambiente analogamente minimalista è immaginato da Pasqual nel suo «lavoro [...] calibrato e limpido», incentrato sul «rispetto della parola poetica» e sulla «valorizzazione delle qualità attoriali» (241) di Núria Espert, «una Bernarda intensa ma anche umana e vulnerabile», e di Rosa María Sardà, una Poncia «sensata ma imprudente», che spaziano nella scenografia «al-lusivamente carceraria» e contigua alla platea (242) sapientemente costruita da Paco Azorín. Infine, a completare la cospicua carrellata teatrale, Di Pastena aggiunge in coda una piccola ma significativa scelta di adattamenti cinematografici della *pièce*, dalla Spagna al continente ispano-americano, in cui rientrano, almeno, il film omonimo di Mario Camus (1987) - non troppo felice nell'ambientazione, a tratti «oleografica» (237) e poco fedele al dettato lorchiano, ma riuscito per la «superba» recitazione di Irene Gutiérrez Caba (236) -; la pellicola del messicano Gustavo Alatriste (1982), con Amparo Rivelles; *El balcón abierto* (1984) di Jaime Camino, su copione di José Manuel Caballero Bonald; *Bernarda* (2018) di Emilio Ruiz Barrachina, che si allaccia «alla vicenda contemporanea di una tratta delle bianche [...] sulla costa granadina» (238).

In parallelo con l'immediata risonanza che ebbe la tragica scomparsa del poeta (1936) e con la notevole diffusione della sua opera nel nostro Paese, *La casa de Bernarda Alba* (come altre opere teatrali dell'autore) ha risvegliato l'interesse traduttivo italiano già negli anni Quaranta e Cinquanta, con due versioni importanti che il curatore analizza in dettaglio. La prima traduzione, quella di Amedeo Recanati, risale al 1946 e il suo testo fu utilizzato dal regista Vito Pandolfi per la sua messa in scena, inaugurata nel maggio del 1947, al Teatro Nuovo di Milano. Fu «uno spettacolo il meno spettacolare possibile» (249), con al centro Wanda Capodaglio nella parte di Bernarda, che, pur con qualche pecca, si sforzò di portare in scena «l'oppressione in anni in cui grandi aspettative potevano far illudere che questa appartenesse soprattutto al passato» (252). Nondimeno, la vera «pietra miliare [...] nella storia degli allestimenti [italiani] del capolavoro di Lorca» (257)

è la proposta spettacolare di Giorgio Strehler, che debuttò al Piccolo Teatro di Milano il 21 aprile 1955. La prima ragione di tale primato risiede nell'eccellente fattura della traduzione su cui si basò il regista triestino: quella che il noto poeta-traduttore e ispanista pugliese Vittorio Bodini aveva pubblicato nel suo volume del *Teatro* di Lorca, uscito ne «I Millenni» einaudiani nel 1952.³ Un altro merito fondamentale consiste nella perfetta calibratura che Strehler ottenne fra «realismo e trasfigurazione lirico-simbolica» dell'originale (256), sfruttato con ragguardevole «capacità di penetrazione, filologica ed emotiva» (257). Infine, la parola lorchiana, così ben traslata nella nostra lingua da Bodini, divenne gesto di elevato «livello artistico» nell'interpretazione di Sarah Ferrati, «autentica diva del teatro italiano» dell'epoca (254). Al termine del suo *excursus* tra le più interessanti recensioni coeve della messa in scena strehleriana, a Di Pastena rimane solo un motivo di rammarico: l'assenza «di una registrazione filmata dello spettacolo» (257), grazie alla quale la *pièce* continuerebbe a tornare in vita nella sua intensa e brutale drammaticità.

Pur riconoscendo l'eccellenza ai due allestimenti del 1947 e del 1955, il curatore ne ricorda altri, come quello napoletano del 1957 e quello torinese del 1967, e non manca di sottolineare l'«assoluto rilievo» (262) raggiunto da Lluís Pasqual per la sua versione tutta italiana del dramma, la cui *première* ebbe luogo il 30 settembre 2011 al Festival del Teatro di Napoli. Al suo successo hanno contribuito il valore delle attrici prescelte - Lina Sastri (Bernarda), Maria Grazia Mandruzzato (Poncia), Anna Malvica (María Josefa) -, il «ritmo» e la «musicalità» (263) dell'adattamento e l'efficace «impianto scenografico» di Paco Azorín, che si serviva di «uno scenario lungo e stretto al centro della platea» allo scopo di avvicinare il pubblico all'azione e «agli interpreti», rendendolo «testimon[e] dirett[o] della vicenda» (262). All'«impeccabile» (263) prova registica di Pasqual sono succedute altre messe in scena, a testimoniare come *La casa de Bernarda Alba* continui «a essere da noi l'opera lorchiana più rappresentata, assai più spesso in italiano, in talune occasioni anche in napoletano, siciliano e sardo» (264).

Al di là del «numero» e della «diversità» degli allestimenti che l'opera ha suscitato e suscita tuttora (265), «a mo' di conclusione» Di Pastena compendia in un bel paragrafo anaforico finale le punte di diamante del testo: «Resta l'intenso richiamo esercitato dall'indignazione dirompente che nell'opera trasmette il sopruso dell'ingiustizia. Resta l'emozione che suscita la resistenza istintiva della dignità calpestata, resta la desolazione del nudo naufragio del destino umano» (265). *La casa de Bernarda Alba*, insomma, alla pari di tutta la produ-

3 Sulla postura traslativa di Bodini nei confronti de *La casa de Bernarda Alba*, cf. Antonucci 2015.

zione lirica e drammatica lorchiana, mostra la straordinaria modernità e universalità del suo autore, intessute di quegli eterni umani - il dolore, la passione, la morte - con cui Lorca tocca le corde della ragione e del sentimento di ognuno di noi, con quella geniale carica empatica che ne fece una creatura unica sulla Terra, come di lui diceva nel 1937 il grande poeta, suo coetaneo e sodale, Vicente Aleixandre.

Bibliografia

- Antonucci, F. (2015). «Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de «La casa de Bernarda Alba» a confronto». De Benedetto, N.; Ravasini, I. (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia Editore, 155-75.
- Caproni, G. (2020). «Pianto per Ignazio». *Versioni da García Lorca e altri poeti iberici*. A cura di L. Dolfi, Milano: Feltrinelli.
- Di Pastena, E. (a cura di) (2007). *Federico García Lorca: Gioco e teoria del duende*. Milano: Adelphi.
- Di Pastena, E. (a cura di) (2019). *Federico García Lorca: La casa de Bernarda Alba*. Pisa: ETS. Canone teatrale europeo 18.
- Di Pastena, E.; Nardoni, V. (a cura di) (2019). *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*. Firenze: Passigli Editori.
- Dolfi, L. (2006). *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*. Roma: Bulzoni.
- García Lorca, F. (1990). «La casa de Bernarda Alba». García Lorca, F., *Federico y su mundo*. Ed. por M. Hernández. Madrid: Alianza, 372-97.
- Londero, R. (2010). «Vittorini e García Lorca: Nozze di sangue (1941-1942)». Gasparotto, L. (a cura di), *Elio Vittorini: il sogno di una nuova letteratura*. Firenze: Le Lettere, 112-28.
- Pittarello, E. (2013). «Introduzione». Pittarello, E. (a cura di), *Federico García Lorca: Nozze di sangue*. Venezia: Marsilio, 9-66.
- Vittorini, E. (1941). *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani. Pantheon.
- Vittorini, E. (1942). *Nozze di sangue*. Milano: Bompiani. Corona.

Entre Miguel Ángel Asturias y Mario Vargas Llosa: una Historia (historias) de Guatemala

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article analyses two works written about the same topic. Miguel Ángel Asturias wrote *Week-end en Guatemala* in 1956 and Mario Vargas Llosa published *Tiempos recios* in 2019. These texts narrate in different ways, the coup led by the so-called 'Army of Liberation', and instigated by the CIA, that in 1954 overthrew the democratically elected government of Jacobo Arbenz in Guatemala. Asturias publishes a volume of stories; the last one is titled "Torotumbo" and it is a poetic narration of an indigenous community that suffers the rape and death of a girl by a ladino. Vargas Llosa in *Tiempos recios* writes a historical novel that presents the main events and actors who starred in the coup.

Keywords Guatemala. Miguel Ángel Asturias. Mario Vargas Llosa. History/histories.

Sumario 1 La Historia. – 2 *Week-end en Guatemala* (1956). – 3 *Tiempos recios*.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-24
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Regazzoni, S. (2021). "Entre Miguel Ángel Asturias y Mario Vargas Llosa: una Historia (historias) de Guatemala". *Rassegna iberistica*, 44(115), 293-300.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/018

A
 GUATEMALA
 Mi Patria,
 viva en la sangre de sus estudiantes-héroes,
 sus campesinos mártires,
 sus trabajadores sacrificados
 y su pueblo en lucha.
 (Miguel Ángel Asturias [1956] 1961)

1 La Historia

El 27 de junio de 1954, fuerzas armadas de Estados Unidos, apoyadas por varios gobiernos de Centroamérica y el Caribe, lanzaron una ofensiva contra el gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán, un militar progresista que había iniciado un movimiento de renovación ante la enorme pobreza de Guatemala. El golpe de Estado había comenzado días antes, cuando casi 500 soldados al mando del coronel Carlos Castillo Armas habían cruzado la frontera desde Honduras. La invasión de Guatemala por los Estados Unidos en 1954 se comienza a organizar luego de que el presidente Juan José Arévalo (1945-51) empezara un proceso de reformas económicas y sociales en las que profundizaría su sucesor Jacobo Árbenz (1951-54), un militar retirado decidido a mejorar las condiciones de vida de los campesinos de ese país y buscar la independencia económica de su nación. Árbenz estaba a favor de la inversión extranjera siempre y cuando los inversionistas se ajustaran a las condiciones locales, acataran las leyes guatemaltecas, cooperaran con el desarrollo del país y se abstuvieran de intervenir en su vida social y política. Para aquel entonces la compañía bananera estadounidense United Fruit Company era dueña del 70 por ciento de las tierras cultivables, por lo que el Gobierno de Árbenz se negó a ampliar las concesiones y propuso liquidar los latifundios. La United Fruit Company estaba respaldada por fuertes intereses, el abogado de la compañía era el Secretario de Estado John Foster Dulles y su hermano Allen era el director de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), por lo que el gobierno norteamericano calificó las reformas como una amenaza a sus intereses. Eran los años de la guerra fría y de la cruzada anticomunista del senador McCarthy. La prensa internacional, manipulada por los periodistas al servicio de la United Fruit Company, difundió la idea de que Guatemala se estaba convirtiendo en un satélite comunista y contribuyó a la tragedia que acompañó el país a lo largo de muchos años. Esta fue la primera intervención directa de la CIA en América Latina a través de una operación encubierta llamada PBSUCCESS (Criptónimo CIA). En aquella época Ernesto 'Che' Guevara se encontraba en Guatemala y la difícil situación del país tuvo un fuerte impacto en la formación de sus ideas. Al poco de llegar conoció a Hilda Gadea, que colaboraba con el gobierno y que más adelante se convertiría en su primera esposa.

Al frente del golpe de Estado estaba el coronel Carlos Castillo Armas que tres años más tarde, el 26 de julio de 1957, fue misteriosamente asesinado en el palacio de gobierno, al quedarse –de manera muy oportuna– sin escoltas ni funcionarios. Nadie creyó que el asesino fuera el solitario soldadito al que se incriminó. Se hicieron muchas conjeturas sobre este crimen, pronto olvidado en los múltiples cambios políticos de lo que se llamaba entonces las repúblicas bananeras de Centroamérica.

2 *Week-end en Guatemala (1956)*

Miguel Ángel Asturias (1899-74) escribió *Week-end en Guatemala* (1956) en su exilio chileno y lo publicó en Buenos Aires; el libro presenta la reacción apasionada frente al drama de Guatemala; se trata de la crónica ficticia de la guerra relámpago que abatió al gobierno democrático de Árbenz sustituido violentamente por Castillo Armas debido a la invasión sufrida por Guatemala a manos del autodenominado «Ejército de Liberación», instigado por la CIA.

La obra de Asturias, como es notorio, se coloca dentro de una constante latino-americana de muchos autores del siglo XX: el escritor se encarga de la responsabilidad de representar los anhelos de libertad de su pueblo sin renunciar por esto a su mundo poético, a su visión mágica de la realidad. El libro se compone de ocho relatos que introducen el mismo motivo central: la invasión de Guatemala y la realidad brutal que acompañó al golpe de Estado. Los ocho episodios de diversa extensión que componen el libro –«Week-End en Guatemala», «¡Americanos todos!», «Ocelotle 33», «La Galla», «El Bueyón», «Cadáveres para la publicidad», «Los agrarios», «Torotumbo»– aunque describen vigorosamente el drama guatemalteco mantienen la frescura y la fuerza cautivadora que les comunica la pasión del autor hacia su tierra. Los distintos episodios cuentan situaciones alternativas de esta lucha. Algunos se refieren al tiempo de la reforma agraria, como «La Galla» y «Los agrarios», el episodio que presta el título a todo el libro y el de «Los agrarios» desarrollan el tema de la invasión; otros inciden en el momento preparatorio de esa invasión, como otros, en cambio, entran de lleno en el drama de la invasión mercenaria y documentan sus trágicas consecuencias, como «Ocelotle 33», «¡Americanos todos!», «El Bueyón», «Cadáveres para la publicidad» y, nuevamente «Los agrarios» y «La Galla». El último episodio, «Torotumbo», no presenta referencias cronológicas concretas, sino que más bien tiene la función de símbolo de la situación guatemalteca en general. Torotumbo es una danza de purificación y de exorcismo que los indios celebran cuando algún hecho de profunda ofensa acaece en la comunidad. El relato ofrece la visión, en una feliz armonía, del compromiso con una realidad social que se denuncia y se

procura modificar, que marca un registro narrativo de tipo realista, y la conciencia de las raíces mitológicas del pueblo centroamericano, referido a través de una escritura lírica. Alude, además, a una época futura cuando la dictadura y sus partidarios serán arrastrados por el ímpetu del pueblo que, después de volver a encontrar los profundos lazos con su pasado, marchará hacia la libertad. En efecto, desde la perspectiva temática resalta el motivo del antiimperialismo estrechamente relacionado con la problemática indígena. La narración parte del crimen cometido contra una niña para denunciar la realidad social y política de esa época. Se cuenta la historia de Estanislaio Tamagás, quien se dedica a alquilar disfraces además de trabajar para el Comité de Defensa contra el Comunismo. A su casa acude la gente buscando máscaras para las fiestas patronales. Allí se encuentra también una niña perdida que, ante un disfraz de diablo, se asusta y grita. Tamagás abusa y asesina a la niña y luego le echa la culpa al Diablo Comunista. El relato empieza con la descripción de la brutal violación de Natividad Quintuche –«Pequeña porción de hueso y carne con piel humana [...] criatura de siete años, morenita, pelo negro en trenzas de mujer» (Asturias [1956] 1961, 889)– por parte de Tamagás, que después de «hurgarle las piernecitas bajo la ropa [...]». Hubiera querido levantarle la piel y formarle los senos a pellizcos [...] mientras de la pequeña no quedaba sino la masa inconsciente de una mujercita con las trenzas deshechas y las ropas desgajadas [...] cuerpecito triturado, sangrante, adherido a él en crispación de muerte» (890). La crueldad con que se describe el hecho no impide al autor expresar su ternura en la delicada descripción de la niña que acentúa el significado contundente del episodio. El hilo conductor del enredo reside en el relato del hecho social incluido dentro la historia de la dictadura corrosiva junto con la evolución de la resistencia indígena al poder. Una protesta expresada a través de la poesía que brota de la descripción de la vida del pueblo no exenta de la esperanza en la capacidad de recobrar su dignidad cultural: «El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo» (946).

3 *Tiempos recios* (2019)

Más de sesenta y cinco años después de la publicación de *Week-end en Guatemala*, otro premio Nobel de las literaturas hispanoamericanas vuelve a relatar el mismo episodio desde un punto de vista totalmente distinto e igualmente interesante. Se trata de Mario Vargas Llosa (1936) que, en 2019, publica *Tiempos recios*, libro que pertenece al filón de las novelas históricas que el autor empieza en 1981 con el extraordinario *La guerra del fin del mundo*, primera ocasión en la que la historia se ambienta fuera del Perú. La Nueva Novela

Histórica -NNH según Seymour Menton- es un subgénero muy importante en América Latina que Vargas Llosa emplea con éxito en varias ocasiones, como en la famosa *La fiesta del chivo* (2000) dedicada a Rafael Trujillo que se relaciona con *Tiempos recios* a través de la figura del dictador dominicano que participó en la coalición que realizó el golpe contra Árbenz y posiblemente en el asesinato de Castillo Armas, entrando como personaje de dicha novela. También en esta ocasión hay una seria labor de investigación histórica, labor sobre la cual se funda la narración que se ocupa precisamente del citado golpe y de la historia del país sucesivamente. Dividido en dos partes «Antes» con 32 capítulos junto con el único que compone «Después», el libro concluye con los Agradecimientos que indican las universidades y los especialistas consultados para realizar el estudio sobre el que se construye el texto.

Hay varios hilos narrativos que a medida que avanza el relato se concentran en la historia de Marta Borrero Parra, «la que nunca fue Miss Guatemala», personaje construido sobre alguien que sí existió y que existe todavía con más de ochenta años de edad: Zoila Gloria Bolaños Pons. Guatemalteca, amante del asesinado presidente Carlos Castillo Armas y posiblemente también de Johnny Abbes García, el sicario de Trujillo, hermosa y astuta mujer que luego se escapó a Santo Domingo hasta radicarse finalmente en Estados Unidos. El capítulo XI nos refiere cómo Marta Borrero se convierte en amante del Carlos Castillo Armas. Casada por obligación con un marido al que detesta, decide abandonarlo; al ser rechazada por su familia, va a ver al presidente, al que no conoce; consigue que la hagan pasar ante él, le cuenta su historia y se convierte en su amante.

Junto con ella aparecen, además de Castillo Armas, y Leónidas Trujillo, el citado torturador Johnny Abbes García o el gringo que no se llamaba Mike, agente de la CIA, de aspecto inofensivo. Sin embargo, es ella la que sobresale entre los personajes presentes en el relato y la que se vuelve protagonista absoluta, una mujer muy joven que crece a medida que la historia avanza hasta llegar a ser una hábil superviviente en el último capítulo del libro, titulado «Después», momento en que se describe el encuentro entre ella y el narrador para poder explicar los eventos. Punto central en *Tiempos recios* es el asesinato del presidente Carlos Castillo Armas, todavía no aclarado. El magnicidio se nos cuenta en los capítulos pares -del II al XIV-, alternando, como suele hacer el autor, momentos distintos de la historia. Se relata de las conversaciones entre el director general de seguridad y el agregado militar dominicano, esperando en un burdel a que llegue la hora de cometer el crimen; luego entran en el palacio presidencial, del que han retirado la guardia, salvo un soldado; el propio director de seguridad mata al soldado con su pistola y, cuando el presidente y su mujer atraviesan un pequeño patio para ir a cenar, le disparan. Una vez más Historia e historias se mezclan confundiendo

y, al mismo tiempo, fascinando al lector, atrapado por el ritmo de la narración a través de la técnica ya ensayada en otras ocasiones que se compone de capítulos alternantes que van de la Historia conocida a las historias de los individuos comunes, de esta forma Vargas Llosa presenta una novela con algo de ensayo que evoca el final violento del gobierno Árbenz y el asesinato de Castillo Armas.

Lo que pone de relieve el narrador es el peligro que radica en el poder de la manipulación informativa, instrumento principal en la construcción de la amenaza comunista representado por el gobierno de Árbenz y justificación oficial del golpe de estado. Otro elemento que sobresale es la atención que se invita a prestar a la responsabilidad de la política estadounidense en el devenir de América Latina desde su emancipación puesto que el golpe en Guatemala, como señala Dante Liano, «fue también una gran tragedia latinoamericana y con la conclusión, como veremos, de que sus consecuencias arrasaron con las esperanzas democráticas de toda América Latina».¹ En particular se asiste a la destrucción de la democracia guatemalteca por un acto imperial de los Estados Unidos, el primero de muchos otros episodios que a lo largo del siglo XX han contribuido a la creación de dictaduras violentas que han destrozado la democracia en el continente (cf. Plan Cóndor). Errores repetidos en distintas ocasiones, errores que han provocado muerte y falta de democracia, sin que la experiencia del fracaso de esta política no solo en América Latina sino en todo el mundo, haya logrado un cambio de postura. La insistencia del neoliberal Vargas Llosa en afirmar la responsabilidad de la política de los Estados Unidos con respecto al atraso y falta de democracia que condiciona los gobiernos de esta parte del mundo resulta especialmente interesante por ser el escritor conocido por su ideología conservadora. En opinión de Vargas Llosa, si Estados Unidos hubieran permitido que el experimento democratizador de Jacobo Árbenz -que no era comunista, como la interesada propaganda hizo creer- hubiera seguido adelante, la historia de América Latina habría sido otra: no habría habido guerrillas, no habría existido la Cuba castrista, la democracia habría llegado a esos países medio siglo antes. El narrador acaba la novela, afirmando:

Hechas las sumas y las restas, la intervención norteamericana en Guatemala retrasó decenas de años la democratización del continente y costó millares de muertos, pues contribuyó a popularizar el mito de la revolución armada y el socialismo en toda América Latina. Jóvenes de por lo menos tres generaciones mataron y se hicieron matar por otro sueño imposible, más radical y trágico todavía que el de Jacobo Árbenz. (Vargas Llosa 2019, 351)

¹ D. Liano, «Retar las sombras», *El Faro*, 1 de noviembre de 2019, <https://elfaro.net/es/201911/columnas/23754/Retar-a-las-sombras.htm>.

Una vez más, como enseña Alejo Carpentier, se realiza el compromiso del artista: lograr ver una realidad extra-ordinaria con los ojos del poeta para poderla relatar para al mundo entero.

Bibliografía

- Asturias, M.Á. [1956] (1961). «*Week-end en Guatemala*». *Obras escogidas*, vol. 2. Madrid; México; Buenos Aires: Aguilar, 665-946.
- Regazzoni, S. (1995). «Torotumbo: la marcha hacia la libertad». *Rassegna iberistica*, 54, 43-50.
- Regazzoni, S. (2001). «El carácter elusivo de la historia en La Guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa». Bellini, G.; Ferro, D. (a cura di), «*L'acqua era d'oro sotto i ponti*». *Studi di iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*. Roma: Bulzoni, 78-89.
- Regazzoni, S. (2012). «El sueño del celta. El viaje de un héroe fracasado». *Letterature d'America*, 138, 111-36.
- Vargas Llosa, M. (2019). *Tiempos Recios*. Miami: Alfaguara; Penguin Random House.

Recensioni

Paz Battaner Arias y Carmen López Ferrero *Introducción al léxico, componente transversal de la lengua*

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

Reseña de Battaner Arias, P.; López Ferrero, P. (2019). *Introducción al léxico, componente transversal de la lengua*. Madrid: Cátedra, 441 pp.

No nos podía pasar inadvertido el volumen de *Introducción al léxico* publicado en 2019 por la editorial Cátedra, en cuanto supone una contribución fundamental para el estudio actualizado de cada una de las facetas, internas y externas, teóricas y aplicadas, sobre el léxico. El volumen es fruto de la experiencia en el estudio lexicológico y lexicográfico de la profesora Paz Battaner Arias (PB), diligentemente respaldada por la segunda autora Carmen López Ferrero (CL), y se suma a otras obras de propósitos similares, como el *Curso de lexicología* de Luis F. Lara (2006) o el colectivo *Panorama de la lexicología* editado por Elena de Miguel (2009). En la Presentación, PB expone la intrahistoria del proyecto y destaca la que sin duda es la característica definitoria de su aportación: «la perspectiva transversal». En efecto, la mayor aportación teórica del volumen consiste en poner en relación el léxico con todos los componentes del edificio lingüístico y demostrar cómo «el léxico los atraviesa a todos» (13), confirmando así la validez y alcance del subtítulo.

Por su carácter de compendio y por sus numerosísimas propuestas docentes (los cuadros o cajas grises con las que se complementan las



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-18
Published 2021-00-00

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Del Barrio de la Rosa, F. (2021). Review of *Introducción al léxico, componente transversal de la lengua*, by Battaner Arias, P.; López Ferrero, C. *Rassegna iberística*, 44(115), 303-308.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/019

explicaciones contienen materiales, ejemplos ilustrativos y actividades que pueden utilizarse en el aula), el volumen se convierte en un manual completo y actualizado. El texto está elegantemente escrito y las escasas erratas halladas dan prueba del cuidado con que se ha redactado. Dejamos constancia aquí de alguna de ellas por si esto puede ayudar a su enmienda en futuras ediciones. En la p. 73 habría que corregir «sucesión» por «sucesón» en el texto reproducido en el cuadro, mientras que en la p. 383 se ha de entender ASALE y no ASELE como se dice. La referencia, en fin, al estudio de Agustín-Llach (2017) en p. 395 no se completa en el apartado bibliográfico ni en el de lecturas recomendadas al final del capítulo ni en el general.

El volumen está organizado en cuatro grandes apartados, además de la Presentación. La primera está dedicada al «Léxico y vocabulario» y tiene como objetivo asentar algunos conceptos básicos. Se propone una visión más abarcadora de la palabra a través del término *unidad léxica* de acuerdo con el criterio de las autoras y, a su vez, en relación con distintas escuelas (19-55). La *unidad léxica* queda definida ya en las páginas introductorias («La unidad léxica como una unidad de información lingüística y enciclopédica integrada», 12), definición que se retoma a lo largo de la exposición y desarrolla técnicamente en el epígrafe 5.1 (170) al tratar las relaciones entre léxico y sintaxis. No podemos ocultar la sensación de que mediante el término *unidad léxica* se evita acometer la difícil y siempre frustrante empresa definitoria de la categoría *palabra*. Este sacrificio es comprensible en el marco del volumen y, sin duda, el término propuesto recoge la noción intuitiva por la que la definición de *palabra* ha de consistir en una unidad compuesta por rasgos formales y con capacidad significativa y funcional. En esta sección se deslindan, además, nociones como *léxico* (mental) y *vocabulario* o *léxico documentado* (cap. 2 «El léxico de las lenguas»), *léxico común* y *léxico especializado* y una serie terminológica esencial para el estudio lexicológico (voces patrimoniales, voces cultas, préstamos, onomástica, neología y arcaísmos, etc.) (cap. 3 «Riqueza y dinámica del vocabulario»).

El segundo gran apartado está dedicado a las relaciones internas y externas de las unidades léxicas. Las relaciones internas se refieren tanto al significado (cap. 4 «Semántica léxica») como a la estructura morfológica (cap. 6 «Léxico y morfología»); las externas, a la sintaxis (cap. 5 «Léxico y sintaxis»). Además de las restricciones léxicas de la sintaxis (a las que PB y CL consagran una merecida atención), nos gustaría destacar dos elementos, entre otros que quedan en nuestras notas. En primer lugar, las autoras resaltan el «principio idiomático» de Sinclair, que quizá podría saltar del campo de la fraseología y extenderse –en nuestra opinión– a la definición de las unidades simples. Las *palabras* no serían unidades léxicas simples, sino unidades superiores formadas en virtud de reglas sintácticas. Si estamos en la dirección correcta, la única posibilidad de considerar la

palabra como unidad primitiva sería la de reducirla al concepto de raíz (en el sentido de morfema -libre o trabado- léxico). En segundo lugar, conviene agradecer a PB y CL el cuadro sintético y «orientativ[o]» de las pp. 216-18, donde se ofrece una clasificación de los verbos por su significado léxico. La tabla ha sido ingeniosamente elaborada partiendo de la información de los índices de materias de la NGLÉ y la GDLE. Aunque sumaria, esta síntesis de las clases léxicas de los verbos (a lo Beth Levin) faltaba en español.

La tercera parte vincula la unidad léxica con los módulos «periféricos» del sistema lingüístico, respectivamente la fonología (cap. 7) y la pragmática (cap. 8). En este capítulo, podría echarse de menos -ausencia inevitable, ciertamente, dado lo extenso del campo de estudio y lo abarcador del volumen- la mención a la *lexical pragmatics* fraguada en el seno de la Teoría de la Relevancia (las autoras explican la pragmática léxica como «el valor de las palabras en su uso», 292). También algunas de las decisiones de PB y CL no dejan de suscitar en el lector preguntas (¿por qué se incluyen en el capítulo dedicado a la pragmática las unidades fraseológicas?), cuya respuesta, sin embargo, es deducible del texto (las autoras subrayan la asociación entre la fraseología y las facetas sociales y culturales de la comunidad de hablantes que las crea; véase, de hecho, la cita en p. 309). A pesar de esto, el capítulo octavo es, desde nuestro punto de vista, uno de los más interesantes y originales. La atención a las restricciones pragmáticas del léxico y el aprovechamiento que las marcas de variada tipología (312) de los diccionarios pueden tener para el estudio del léxico en su contexto social y comunicativo constituyen una de las aportaciones más ricas y podrían representar el valor que el volumen tiene para las tareas didácticas, de un lado, e investigadoras, de otro. Poniendo en práctica alguna de las herramientas sugeridas por las autoras, podríamos descubrir la valoración malsonante del término *vergazal* ('una gran cantidad') en los países donde se emplea (El Salvador, Nicaragua, Honduras) o la intención positiva con que el adjetivo *loco* transmite en construcciones como *suerte loca*. Otro de los muchos aspectos destacables de este capítulo se encuentra en el tratamiento de las funciones del léxico con finalidades de cohesión discursiva, en particular sus funciones como anclas léxicas y encapsuladores o *shell nouns*, función en la que se desempeñan los semitérminos como *problema, relación, motivo o consecuencia*.

La cuarta y última sección está dedicada al aprendizaje del léxico. En el cap. 9 («La descripción y representación del léxico: los diccionarios») se presenta la tipología de diccionarios y una serie de «conceptos lexicográficos que conviene conocer» (356-8). El capítulo «Aprendizaje y enseñanza del léxico» (cap. 10), último del libro, se guía por los principios bien conocidos y asentados del «enfoque léxico». La enseñanza del léxico debe tener como objetivo responder a la pregunta «¿Qué significa conocer una palabra?», cuyas múltiples

dimensiones se resumen en el cuadro elaborado en p. 378. Se propone un aprendizaje del léxico «cíclico» e «incremental» (381) con un doble propósito, cuantitativo o aumentar «el número de voces que se conoce» y cualitativo o fortalecer «la información que se conoce sobre cada unidad léxica». La enseñanza del léxico debe proponerse, en definitiva, un doble objetivo: el incremento del vocabulario activo, por una parte, y del vocabulario pasivo, por otra. El capítulo sobre el aprendizaje del léxico no debe verse como el punto final del volumen; más bien se ha de considerar como la culminación de un proyecto lexicológico. En este sentido, las relaciones del léxico no quedan limitadas a las, de por sí complejas, «redes asociativas» («El auténtico valor de la unidad léxica reside en las relaciones que establece con otras unidades: el léxico mental está organizado, lo que permite reconocer o utilizar las unidades muy rápidamente», 380), sino que se demuestra cómo las relaciones del léxico van más allá e involucran todos los componentes del sistema lingüístico, así como la historia de la lengua y la(s) cultura(s) en las que se despliega. Muy útil también la clasificación sintética de los errores léxicos ofrecida en pp. 396-7.

Tan relevantes como las partes y capítulos en los que se ordena el volumen resultan otros elementos textuales y paratextuales. La organización interna de los capítulos certifica las dotes docentes de PB y CL. Cada capítulo inicia con un resumen de su contenido y un índice, mientras que el apartado de Conclusiones contiene las «ideas clave», las obras consultadas «para saber más» clasificadas por temática y una batería amplia de actividades «para la reflexión». Si el aprendizaje de las voces de una lengua debe perseguir desarrollar la conciencia léxica del estudiante, el lector hallará en estos ejercicios un buen apoyo para activarla y ampliarla. Los ejercicios y actividades no se reducen a las numerosas y sustanciosas propuestas didácticas con las que finalizan los capítulos; a cada paso, el lector encuentra propuestas, lecturas, puntos de reflexión, sugerencias de búsqueda, herramientas lexicográficas y metodológicas, tablas y cuadros sumamente útiles para complementar la explicación, poner en práctica el contenido teórico o profundizar en él. Todos estos elementos, además de documentar la profunda cultura literaria -innumerables los pasajes de novelas y los poemas sobre los que se trabaja- y, por descontado, lingüística de las autoras, convierten el volumen en un excelente y muy recomendable manual de lexicología. La extensa y actualizada bibliografía final y el glosario, que incluye unos 300 términos (con remisión a los apartados del volumen donde se tratan), confirman la utilidad práctica del volumen. Las herramientas presentadas no se reducen, sin embargo, a su función docente, sino que proporcionan al especialista bancos de datos de los que extraer información y numerosos hilos de los que el lector puede tirar en su labor indagadora.

En las breves líneas anteriores, hemos querido destacar uno de los atributos más apreciables del volumen reseñado: su utilidad docente (sin subestimar las muchas ideas en las que el lector puede inspirarse para realizar estudios, las líneas de análisis esbozadas susceptibles de un mayor desarrollo por parte del interesado o los métodos o instrumentos descritos que podrían continuarse o explotarse en trabajos de investigación). En pocas palabras, un completo y actualizado panorama sobre el léxico, un utilísimo manual docente y una fuente de información, sugerencias e ideas para la enseñanza y la investigación de las *palabras*.

Jesús Ponce Cárdenas (ed.) *La escritura religiosa de Lope de Vega*

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel, Suisse

Reseña de Ponce Cárdenas, J. (ed.) (2020). *La escritura religiosa de Lope de Vega. Entre lírica y epopeya*. Madrid: Iberoamericana, 258 pp.

En reseñas anteriores, hemos dado cuenta de la serie de volúmenes dedicados a la escritura religiosa de Lope de Vega que ha ido preparando Jesús Ponce Cárdenas. Estos libros han supuesto un soplo de aire fresco en el lopismo, al examinar con erudición, amplias miras y, sobre todo, mucho acierto, una de las facetas más abandonadas de la producción lopesca: la religiosa. Los volúmenes nacieron de sendos congresos organizados desde diciembre de 2017 en la Universidad Eclesiástica San Dámaso¹ y han ido desgranando diversas facetas en torno, fundamentalmente, al *Isidro* y las *Rimas sacras*, aunque, por supuesto, las contribuciones también tocan otras obras lopescas, como algunas comedias religiosas, *Pastores de Belén* o los *Triunfos divinos*, siempre dentro de la temática que promete el primer libro de la serie: el humanismo cristiano de Lope de Vega. Si este primer volumen se titulaba, como decíamos, *Lope de Vega y el humanismo cristiano*,² el segun-

¹ <https://www.sandamaso.es>.

² Ponce Cárdenas, J. (ed.) (2018). *Lope de Vega y el humanismo cristiano*. Madrid: Iberoamericana.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-22
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sánchez Jiménez, F. (2021). Review of *La escritura religiosa de Lope de Vega*, edited by Ponce Cárdenas, J. *Rassegna iberistica*, 44(115), 309-312.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/020

do se llamaba *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*³ y el tercero, el que nos ocupa, *La escritura religiosa de Lope de Vega. Entre lírica y epopeya*. Estos libros han hecho avanzar sobremanera los estudios acerca de las fuentes eruditas de Lope, tanto latinas como italianas, gracias a diversos descubrimientos de peso de mano de Pedro Conde Parrado, Ponce Cárdenas y otros. Además, los libros nos han hecho conocer más profundamente el método de trabajo del Fénix. Como cabría esperar, estos dos temas son precisamente los intereses del libro que estamos reseñando. Adelantemos que no solamente raya en el nivel (extraordinario) de los volúmenes anteriores, sino que ha sabido sumar a un elenco ya impresionante (destaquemos a Patricio de Navascués, a Manuel José Crespo Losada y a Conde Parrado, por no hablar del propio Ponce Cárdenas) nada menos que a dos siglodeoristas de la talla de Felipe B. Pedraza Jiménez y Mercedes Blanco.

El libro se abre, precisamente, con un estudio de la catedrática de la Sorbona, referente absoluto para el estudio del gongorismo y la estética conceptista. El artículo («Autorretrato de un poeta en la corte celestial. Agudeza y autofiguración en las *Rimas sacras* de Lope de Vega») es tan extenso como rico en ideas, que giran en torno a la metáfora pictórica que presenta su título: interpretar cómo se construye la imagen del autor (su autoretrato) en las *Rimas sacras*. La perspectiva nos parece esencial para entender un libro en el que el autor implícito, como señala Blanco, «aparece [...] como una voz individual y como el personaje central del discurso lírico» (14). Este retrato Lope lo construye, en parte, con agudezas (Blanco nota hasta qué punto Gracián celebra las de las *Rimas sacras*) que estriban sobre diversos aspectos, entre los que la estudiosa destaca las de las vidas de santos, cuyas voces constituyen cajas de resonancia que modelan la imagen del autor. Destaquemos, además, dos tentadoras pistas que ofrece el artículo: la conexión entre la representación plástica de los santos y la poesía lopezca (Blanco analiza varios cuadros al respecto) y la cercanía de las *Rimas sacras* a modelos italianos hasta ahora no examinados por la crítica: las «rime sacre» de Tasso, las *Rime sacre* de Chiabrera, parte de las *Rime* de Marino, todos poetas admirados por Lope.

También se dedica al tema de la máscara el trabajo de Pedraza Jiménez («Máscara, personaje y sentimiento: “Las lágrimas de la Magdalena” de Lope de Vega»), quien con la finura que acostumbra analiza el poema más extenso de las *Rimas sacras* aplicando el concepto de «máscara», que ilustra con una cita de Salinas y una excelente de *La Dorotea*. Las dos llevan a pensar en la literatura como una «experiencia dramática», no real (68), en la que el emisor es la figura del autor, no el autor biográfico. En concreto, en «Las lágrimas de

3 Ponce Cárdenas, J. (ed.) (2019). *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana.

la Magdalena» los soliloquios de la protagonista son tales que, adverte Pedraza, el poema debe considerarse, más que lírico, dramático. Nos parece un ángulo muy revelador desde el que se puede estudiar no solo «Las lágrimas de la Magdalena», sino una gran parte de la lírica lopesca.

A estudiar la presencia de la obra de san Agustín en la de Lope se dedica Patricio de Navascués («Ecos agustinianos en la lírica sacra de Lope de Vega»), cuya gran contribución es precisar la amplitud y complejidad del corpus agustiniano. Este, explica Navascués, incluía una serie de escritos pseudoagustinianos (el *Manual*, las *Meditaciones* y los *Soliloquios*) que gozaban de gran éxito en época del Fénix, más incluso que las verdaderas obras del santo de Hipona. Tras explicar la historia de este corpus pseudo-agustiniano, Navascués enfatiza sus aspectos centrales, que fueron precisamente los que influyeron en las *Rimas sacras* y *Soliloquios* lopescos: en el *Manual*, el estilo afectivo, centrado en contemplar la humanidad de Cristo; en los *Soliloquios*, la preponderancia de la primera persona; en las *Meditaciones*, la piedad afectiva de estilo medieval, que también se percibe en los otros textos. Estos libros enfatizaban la importancia de la relación afectiva entre el creyente y Dios, o más concretamente en la persona de Cristo y su Pasión, que provocaba una compasión que se consideraba muy apropiada para fomentar la piedad religiosa. Como revela Navascués, estos sentimientos y textos influyen en la obra lopesca con tanta fuerza, o incluso más, como los verdaderos escritos de san Agustín, como muestra examinando motivos tan célebres como el de la ronda del galán (*Rimas sacras*, núm. XVIII), el ciervo vulnerable que acude a las aguas o la voz del ángel llamando a san Agustín.

Acostumbrado a los importantes descubrimientos de Conde Parrado, el lector de su artículo en este libro («Teología de arte menor: el Pseudo-Dionisio y los padres apostólicos en el *Isidro* y en otras obras de Lope de Vega») esperará revelaciones de calibre, y el trabajo del latinista de la Universidad de Valladolid no defrauda estas expectativas. Con la claridad que le caracteriza, Conde Parrado demuestra que varios pasajes del *Isidro* (parte de las quintillas iniciales del poema, pero también examina el canto X y otras obras, singularmente el comentario de *La Circe* a «La calidad elemental resiste») beben del Pseudo-Dionisio Areopagita, cuyo *De caelesti hierarchia*, un tratado angélico, manejó sin duda alguna el Fénix, además en una edición de Lyon de 1585. Es más, Conde Parrado revela que Lope usó ese volumen del Pseudo-Dionisio en otras obras, en las que aparece el motivo del santo (entonces, se le tenía por tal) observando un eclipse.

También se dedica al *Isidro* Manuel José Crespo Losada («*Ocaso y oriente: la peregrinación por Galilea. Fuentes literarias y cartografía en la visión de Isidro*»), y también proporciona revelaciones de importancia. En este caso, el texto que le interesa es la descripción de Tierra Santa en el canto V del *Isidro*, para la que el Fénix usó el

Lucero de la Tierra Santa, que cita en las apostillas, pero también, como explica Crespo Losada, una obra muy difundida: el *Theatrum Terrae Sanctae* de Christiam Adrichem. Concretamente, Lope sacó del libro de Adrichem multitud de referencias marginales (a la Escritura y a diversos autores grecolatinos), y consultó con especial interés los detallados mapas del volumen. Esta información erudita y geográfica, explica Crespo Losada, no solamente sirve para abrumar al lector, sino también para asociar a Isidro con los santos que vivieron en Tierra Santa o la visitaron en peregrinación.

El libro se cierra con un excelente artículo de Ponce Cárdenas («Lope de Vega y Teófilo Folengo: relieves del *convivium pauperum* en el *Isidro*»), quien muestra cómo Lope se inspiró en un pasaje de la *Macarronea* de Merlín Cocayo para construir el episodio del banquete de pobres en el canto V del *Isidro*. Ponce Cárdena recuerda que, además de en unas fuentes centrales (Juan Diácono, Villegas), el *Isidro* se apoya en diversos textos para episodios concretos, como el que le interesa. Si algunos de los artículos anteriores mostraban cómo Lope empleaba una *imitatio multiplex* (mezclando diversas fuentes), el de Ponce Cárdenas prueba que, asimismo, esta imitación podía ser también depurativa, pues eliminaba de los hipotextos sus fillos más problemáticos, fillos que abundaban, obviamente, en la *Macarronea* y que el Fénix sorteó con habilidad. Asimismo, Ponce Cárdenas muestra cómo el episodio del banquete de pobres le sirvió a Lope para reflexionar sobre la beneficencia, un debate de actualidad en el XVI español.

En suma, estamos ante un libro delicioso y utilísimo, otro más en una serie que solo nos depara venturas y cuya continuación los lopistas esperan con paciencia.

Max Aub

Obras completas, vols IX-A, IX-B, X

Enric Bou
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Aub, M. (2019). *Obras completas*. Vol. IX-A, *Jusep Torres Campalans*. Edición crítica y estudio de D. Fernández Martínez; vol. IX-B, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña, Juego de cartas*. Edición crítica y estudio de J. Oleza y M. Rosell. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 593 pp. y 387 pp. + 108 naipes. | (2020). *Obras completas*. Vol. X, *Ensayos I*. Edición crítica y estudio de A. Martín Ezpeleta, E. Soler Sasera, M. Corella Lacasa y J.M. Calles; dirección de J. Oleza. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 1170 pp.

Mariano José de Larra es autor de una famosa admonición sobre la condición del escritor ibérico: «escribir en Madrid es llorar».¹ Se podría actualizar como «publicar Obras Completas en España es morir». En los últimos cincuenta años ha habido tentativas diversas a cargo de editoriales beneméritas (Aguilar, Seix Barral, Barral editores, Crítica, Espasa Calpe, Siruela, Cátedra), pero se han caracterizado -salvo raras excepciones- por la discontinuidad y el poco rigor científico. Si el gran referente a imitar es el de la *Pléiade* de Gallimard, nos hemos quedado cortos, muy cortos, en su aplicación. El proyecto de las obras completas de Max Aub, a pesar de la discontinuidad y cambio de sede editorial (empezó en la Institució Alfons el Magnànim y la Biblioteca Valenciana, dependientes de la Generalitat y la Diputació valencianas), sí cumple con creces con el rigor, pero es

1 «Horas de invierno», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, 420, domingo 25 de diciembre de 1836.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-05-10
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bou, E. (2021). Review of *Obras completas*, vols IX-A, IX-B, X, by Aub, M. *Rassegna iberística*, 44(115), 313-316.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/021

de difícil localización en el mercado. Ni en Iberlibro encontraremos rastro de los primeros volúmenes.² Precisamente una de las mayores satisfacciones cuando uno acudía a la recién clausurada Gibert Jeune parisina (o a cualquier pequeña librería del hexágono), era la certeza de encontrar casi todos los volúmenes de la *Pléiade*. Bajo la dirección de Joan Oleza, la publicación de las *Obras completas* de Max Aub se inició hace veinte años con un programa muy ambicioso que ha sufrido algunos parones en 2002, en 2008. Desde 2019 la editorial Iberoamericana-Vervuert se ha propuesto continuar con la aventura aubiana. El volumen IX representa un auténtico *tour de force*, puesto que en tres densos volúmenes nos ofrece una edición rigurosa, a cargo de Dolores Fernández Martínez, de la quizás novela (novela?) de Max Aub, *Jusep Torres Campalans* (1958). El volumen se complementa con la edición crítica de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934, 1964, 1971) y de *Juego de cartas* (1964), una baraja de naipes y texto al mismo tiempo, con edición crítica y estudio de Maria Rosell. El megavolumen consta de unas mil páginas, de las cuales una tercera parte corresponden a estudios introductorios apéndices con fuentes, glosarios, listas de personajes históricos y bibliografía. Joan Oleza se ha reservado los prólogos de dos de las perlas de la obra inmensa («Más Aún») de Max Aub. Un buen prólogo a la novela *Jusep Torres Campalans* y Dolores Fernández Martínez, historiadora del arte, se ha encargado de introducción a la edición crítica. Oleza engarza el texto de Aub en una tradición de literatura apócrifa europea, entre los que incluye a Fernando Pessoa y Antonio Machado. En el caso de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Oleza duda entre novela apócrifa y biografía paródica. No por corregir al maestro Oleza, sino para complementar sus opiniones, quizás el énfasis en *Jusep Torres Campalans* estriba en el *pastiche*. Si uno coteja la novela de Aub con el *Picasso* de Skira (1953) hay múltiples semejanzas formales. De hecho, como afirma Fernández Martínez, responsable del «Estudio Introductorio» y de la magnífica edición: «se puede considerar la novela un híbrido que mezcla tres modelos diferentes de libro de arte, cada uno con su personalidad y su historia: la monografía artística, el libro de artista y el catálogo de exposición» (IX-A, 53). En la edición crítica merece mención especial el seguimiento de un aspecto endiabrado de las múltiples versiones del libro: el catálogo de la obra pictórica de Jusep Torres Campalans, en especial las variantes entre la primera edición (1958), la francesa (1961) y la norteamericana (1962).

No es difícil asociar *Jusep Torres Campalans* y *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* con la llamada novela del artista. Ambas pueden ser consideradas bajo una perspectiva cubista, tal como Aub había definido su propia obra: «descomposición, apariencia del biografiado

² http://aubproyecto.uv.es/project_category/serie-de-12-volumenes/.

desde distintos puntos de vista; tal vez sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista» (IX-A, 95). La crítica ha indicado que la pluralidad de perspectivas incluye la del propio autor, y sirve para expresar una opinión del propio Aub a propósito de su tiempo histórico, el difícil engarce entre realismo y vanguardia, planteando una suerte de (auto)biografía personal y colectiva. Esto es muy evidente en el caso del imposible artista Jusep Torres Campalans, que enlaza con Picasso la invención del cubismo, pero llega a conectar con el propio Aub en un pueblecito perdido de Chiapas. *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, en edición crítica de Joan Oleza es también un texto de complicada vida, desde la primera publicación en 1932 en la revista *Azor*, hasta las sucesivas ediciones de 1934, 1965 y 1971. Oleza destaca el protagonismo de un Madrid mitificado, escenario de una modernidad en ciernes (de frustración y colapso bélico), destacando la llegada de las mujeres que fuman y saben conducir automóviles. *Juego de cartas* fue la última aparición del pintor y enlaza con una tradición de novelas epistolares, pero quizás también con los juegos postvanguardistas de un Julio Cortázar en *Rayuela*.

La iniciativa de publicar en una caja (o *coffret* al estilo *Pléiade*) los tres volúmenes «apócrifos» de Max Aub es excelente, puesto que contribuye a destacar la unidad entre las tres obras, como se encarga de afirmar Maria Rosell, la prologuista-editora de *Juego de Cartas*. A ellos cabría añadir un librito fundamental, a veces demasiado olvidado, la *Antología traducida* (1972). Como ya indicó con agudeza Antonio Carreño, el libro supone una representación alegórica de la máscara. Sobre sí mismo Aub escribió allí: «Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández de Moratín».³ El poema del falso Max Aub que leemos en ese libro nos da más claves para leer lo apócrifo en este autor:

I
Cerrado en mí,
Cegato, mudo,
en lo que ha sido me hundo
pagando lo que fui.

II
Eres lo que fue y será.

III
Te fuiste y fui,
nada queda de mí.

³ Aub, M. (1972). *Antología traducida*. Barcelona: Seix Barral, 148.

El volumen *Ensayos I* reúne los ensayos de carácter literario que Max Aub publicó en forma de libro entre 1945 y 1969. Naturalmente no incluye el *Manual de historia de la literatura española*, que ya fue publicado en el volumen V-B (2006). Destacan las reflexiones muy personales, de buen lector, acerca de la narrativa (*Discurso de la novela española contemporánea*), propone un balance de la tradición narrativa española (*La prosa española del siglo XIX*), y sobre la poesía (*Poesía española contemporánea*). En este último aventura opiniones curiosas sobre el surrealismo o algunos contemporáneos. Sobre Pedro Salinas: «inventa su poesía, adrede, y ese forzar se nota, a pesar o tal vez por su gran sabiduría. Si, como dijo, “estimo en la poesía, sobre todo, la autenticidad”, falló por lo que más quiso» (X, 849). Además propone una selección crítica desde el modernismo hasta los poetas coetáneos, sin distinguir entre los poetas que escriben en el interior o en el exilio, demostrando así una rara y original visión que no era la dominante en aquel momento. En *Pruebas* evoca aspectos de algunos autores con los que dialogó en su obra: Heine, el teatro clásico español, Cervantes, Galdós, Unamuno. Merecen ser leídos como ensayos sobre su propia actividad literaria e incluso de su visión del mundo y el lugar, de España en la historia, pero siempre desde una óptica profundamente subjetiva. Se identifica con Heine y su vida dividida entre Alemania y Francia: «Fracasó: tuvo que conformarse con su manera impar; ser otro que no le diera descanso. Andar y decir, así reventara, sin poder adocenarse, lo que hará su obra más cruel, más dura, más inconforme; base de su agria ironía, de su burla» (X, 337). La conclusión del ensayo sobre don Juan parece referirse a su particular –y cervantina– concepción de la verdad de la ficción: «Tal vez, probablemente, nada de lo que acabo de señalar es totalmente cierto. Lo mismo da, dicho queda» (X, 384). Otro texto destacable del volumen *Ensayos I* es *Hablo como hombre*, que agrupa textos dispersos que Aub recopiló en 1967 y en los que expresa una obsesiva preocupación por España (y no sólo) y la transformación del mundo después de la segunda guerra mundial. La dedicatoria es puro Aub: «A las policías, a las que tanto debo» (X, 503). Como es habitual en esta serie, el volumen viene acompañado de una extensa bibliografía general y de un útil índice onomástico.

Quedan todavía materiales por editar, y es de esperar que en próximos volúmenes se completará esta recopilación con el póstumo *Cuerpos presentes*, con los ensayos teatrales y los de tema mexicano. Tenemos que agradecer a Iberoamericana-Vervuert que respete el formato de la primera serie de estas obras completas editadas por la Generalitat Valenciana. Y que por una vez, como excepción, al volver a los textos ‘completos’ de Max Aub no arranquemos a llorar sino que nos embargue una intensa felicidad.

Basilio Rodríguez Cañada

Cuaderno mediterráneo.

Historias, mitos y leyendas

Pedro Mármol Ávila

Universidad Autónoma de Madrid, España; Université de Genève, Suisse

Reseña de Rodríguez Cañada, B. (2021). *Cuaderno mediterráneo. Historias, mitos y leyendas*. Prólogo de R. Mami, epílogo de N. Santos Gómez. Madrid: Sial Pigmalión, 168 pp.

Basilio Rodríguez Cañada (Navalvillar de Pela, Badajoz, 1961) ha publicado una nueva obra. Esta se suma a una trayectoria donde no queda aislada, como poemario que es. Por aludir a otros, solo unos pocos del total, a su autoría se deben *Afluentes de la memoria* (1997), *Viaje al alba* (2005) o *Hubo un tiempo* (2008). El presente surgió en unas circunstancias biográficas que describe Nery Santos Gómez en el epílogo:

Basilio nos entrega este hermoso y profundo libro gestado mientras él mismo se encontraba confinado por el COVID en su casa de Madrid. Un libro trabajado bajo el triste espectro de una pandemia que se llevó a tantos de sus amigos. (161)

Así pues, la génesis de este *Cuaderno mediterráneo* se sitúa en el complejo panorama actual. Se constituye de cinco poemas extensos, «*Audentes fortuna iuvat*», «La reina Elisa Dido», «El sueño de Alejandro», «Pigmalión y Galatea» y «Ulises», anteceditos por un prólogo de Ridha Mami y seguidos por el mencionado epílogo de Nery Santos Gómez. Las dos secciones inciden en aspectos fundamentales de los cinco textos de Rodríguez Cañada.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-04-03
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mármol Ávila, P. (2021). Review of *Cuaderno mediterráneo. Historias, mitos y leyendas*, by Rodríguez Cañada, B. *Rassegna iberistica*, 44(115), 317-320.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/022

El prólogo alberga ya en su primer párrafo una mirada global hacia los poemas, que Mami aborda con relación a

viajar al mundo de la Antigüedad clásica y sumergirnos en las profundidades del mar Mediterráneo, con el fin de descubrir algunos de sus secretos, y descifrar sus signos y ocultas claves. (9)

Efectivamente, el mar Mediterráneo representa un elemento esencial para la cohesión de la obra entera. Las alusiones en torno a este, diversas y complementarias entre sí, resultan más significativas dentro de las cuatro últimas composiciones, pero ya se filtran en la anterior, conformada por cinco partes numeradas: «I» cita a Virgilio y *La Eneida*, «II» incluye como paratexto inicial un fragmento de Horacio o «V» evoca el encuentro de Ulises con las sirenas del canto XII de la *Odisea*. La inspiración mitológica, apreciable en las referencias del primer poema, vertebra los posteriores, girando alrededor de este imaginario la ficción que cada uno desarrolla. Ello conecta con la leyenda como concepto clave también. Atendamos a una reflexión de Mami al respecto:

los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en este mar dieron lugar al surgimiento de mitos y leyendas que, a pesar de los años, siguen anclados en la memoria de los pueblos y suscitan cada vez más la sensibilidad y la emoción de los poetas, para recrear y ensalzar las hazañas, el valor y la virtud de los protagonistas históricos y legendarios del mundo mediterráneo. En este contexto podemos enmarcar el *Cuaderno mediterráneo* del poeta Basilio. (10)

Asimismo, afirma Santos Gómez al comienzo del epílogo:

Las fronteras entre el mito y la historia son tan imprecisas que aún hoy no se sabe si dar por seguros los contornos y circunstancias de numerosos acontecimientos que vacilan en ocupar espacios imaginarios o reales. No sabemos qué parte es realidad y cuál es solo peregrinaje de la imaginación. (157)

Las denominaciones de los cuatro últimos poemas, antes aducidas, permiten hacerse una idea en cuanto a su contenido. Encierran historias que se encauzan por medio del verso en composiciones que se pueden calificar de épicas, en consonancia con lo que indica Mami (11-12). Estas contrastan con el carácter predominantemente reflexivo de la primera. De esta forma, tras «*Audentes fortuna iuvat*», se amalgaman la lírica y el relato en torno a figuras que, hasta la fecha, han sido objeto de numerosas representaciones culturales.

Se reproducen muestras de estas representaciones en las páginas del libro, si bien no todas las imágenes ofrecidas tratan directamente

de los personajes citados en los títulos de los poemas. Descubrimos, sobre todo, manifestaciones del mundo pictórico: *Ulises y las sirenas*, de Léon Adolphe Auguste Belly (36); *Dido construyendo Cartago*, de William Turner (56); *La fundación de Alejandría por Alejandro Magno*, de Plácido Costanzi (68); *Pigmalión y Galatea*, de Luis Eduardo Aute (78); *Entre Escila y Caribdis*, de Alessandro Allori (112); *Penélope se reúne con Ulises*, de Isaac Taylor (142), etc. También se recoge, por poner otro ejemplo, un fotograma de la película, dirigida por Wolfgang Petersen, *Troya* (152). No se escatima en ilustraciones, las cuales enriquecen el conjunto, como ocurre con las tampoco escasas citas que se usan como paratextos. Proceden, aparte del mencionado Horacio, de José Vasconcelos, Marcel Proust, Virgilio, Hipatia de Alejandría, Javier Reverte o Federico García Lorca, entre otros.

En conclusión, el *Cuaderno mediterráneo* de Basilio Rodríguez Cañada alberga interés en diversos aspectos. De los señalados quisiera incidir, para acabar, en el discurrir general de la obra entre *Historias, mitos y leyendas*, un subtítulo que destaca tres nociones fundamentales de esta, en la cual, como he sugerido, se encuentran interrelacionadas.

Rafael Olea Franco

La lengua literaria mexicana

Alice Favaro
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Olea Franco, R. (2019). *La lengua literaria mexicana: de la independencia a la revolución (1816-1920)*. Ciudad de México: El Colegio de México, 257 pp.

El año 2019 ve la publicación de un volumen muy importante dentro de los estudios de las literaturas latinoamericanas y mexicana: *La lengua literaria mexicana: de la independencia a la revolución (1816-1920)* de Rafael Olea Franco. Texto fundamental para todos los que quieren profundizar el tema complejo de la lengua literaria 'mexicana'. En su estudio el autor problematiza el concepto de 'mexicanidad' en relación con el idioma y examina, asumiendo una perspectiva literaria, social y lingüística, uno de los períodos nodales del proceso de formación nacional, desde los inicios del siglo XIX hasta principios del XX, que coincide con la Independencia y la Revolución. La riqueza del trabajo crítico de Olea Franco reside, precisamente, en el análisis desde una perspectiva literaria, inquietud que el autor recuerda con frecuencia en la obra pues la suya es la mirada de un literato y no la de un lingüista. De hecho, su objetivo es entretener el examen del idioma usado en los textos literarios con la descripción de algunos de sus aspectos estéticos, elementos que resultan imprescindibles para comprender las particularidades de la lengua representadas ficcionalmente en los textos.

El ensayo se desarrolla en nueve secciones: nota de presentación, introducción, cinco capítulos en los que se analizan algunas novelas emblemáticas escritas por autores mexicanos (Fernández de Lizardi, Inclán, Payno, Gamboa y Azuela), conclusión y bibliografía gene-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-07
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Favaro, A. (2021). Review of *La lengua literaria mexicana: de la independencia a la revolución (1816-1920)*, by Olea Franco, R. *Rassegna iberistica*, 44(115), 321-324.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/023

ral. En el volumen se muestra el paulatino proceso a través del cual se formó la lengua que puede denominarse ‘mexicana’. No obstante se trate de escritores con notables diferencias estéticas y verbales, las obras seleccionadas forman parte de una expresión nacional, que se manifestó por medio de la lengua y la literatura, dentro de un proceso que culmina con la denominada «otra independencia mexicana» y que se refiere evidentemente a la independencia lingüística. De hecho, en los libros mencionados surge la idea de que una nación es también la lengua que habla y escribe su gente.

En la nota de presentación el estudioso, especialista de la obra de Borges y de las narrativas hispanoamericanas y mexicana de los siglos XIX y XX, profesor e investigador del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y en el Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se basa en el ensayo de Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1984) para explicar la única ausencia, la del delegado español, en el Primer Congreso de Academias de la Lengua Española, celebrado entre abril y mayo de 1951 y convocado por México. La dictadura franquista pretendía presionar al gobierno mexicano por su apoyo incondicional a la causa republicana española y que el delegado español cancelase su participación pocas semanas antes de la inauguración del congreso parece responder al intento de provocar una crisis entre el gobierno mexicano y la delegación republicana residente en el país azteca desde 1939.

Este episodio es significativo en la medida en que la elección va en contra de la convicción de que la lengua debe ser un lazo de unión, más allá de situaciones políticas conflictivas. La Academia Mexicana de la Lengua, dependiente de la española en sus orígenes (1875), conquistó a lo largo de los siglos su independencia como demuestra el hecho de que en 2001 se eliminase de su nomenclatura la coetilla «correspondiente de la española».

Olea Franco inaugura su ensayo con el análisis de las teorías de algunos lingüistas que elaboraron las primeras gramáticas sobre la uniformidad de la lengua, como por ejemplo Nicolás Pizarro quien, en su *Compendio de gramática de la lengua española, según se habla en México* (1868), afirmaba que seguir a la Academia servilmente era como «condenar a la juventud al atraso de una doctrina incompleta»¹ o Andrés Bello que en la *Gramática de la lengua castellana* (1847), reflexionaba sobre el riesgo de que el español de América se escindiera en lenguas diferenciadas, tal como sucedió con el latín a la caída del

¹ Pizarro, N. (2005). «Compendio de gramática de la lengua española, según se habla en México; escrito en verso con explicaciones en prosa». *Obras III. Textos literarios y lingüísticos*. Ed. y notas de C. Illades y A. Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 315.

Imperio Romano. Con estos ejemplos Olea Franco menciona una de las polémicas centrales del siglo XIX en Hispanoamérica, es decir si seguir las normas lingüísticas tradicionales o luchar por la independencia. Esta batalla, tan antigua como la llegada de los españoles, se produjo de modo natural con la presencia de los primeros exploradores y conquistadores, quienes tuvieron que enfrentarse a realidades desconocidas y carecían de palabras para nombrarlas; razón por la cual surgió la necesidad inmediata de conocer, aceptar e incorporar muchas voces empleadas por los diversos pueblos americanos indígenas o autóctonos, que poseían una multiplicidad y variedad de lenguas. El investigador explica la singularidad del caso mexicano pues la lengua literaria mexicana evolucionó además de por el contacto directo con el maya y el náhuatl, sobre todo por el uso de otros usuarios. Gracias a esa circunstancia el español entró en un largo y lento proceso de asimilación, adopción y modificación, influido tanto por medios civiles e institucionales como militares.

Los cinco casos literarios, a los cuales el crítico dedica un capítulo cada uno, son testigos del largo proceso que implicó la delimitación de una lengua literaria desde la cultura letrada y permiten recuperar hoy el léxico de los narradores y de los personajes en cuanto testimonios del estado de la lengua en México a principios del siglo XIX. El primer ejemplo da cuenta de los cambios socioeconómicos y culturales generados por el proceso de transformación de la Nueva España al México independiente. Se trata de *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, quien demuestra una conciencia lingüística elevada e intenta construir a sus personajes de acuerdo con su particular condición social, incluyendo su habla. El segundo, *Astucia. El jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la Rama* (1865-66) de Luis G. Inclán, ilustra la dependencia de una lengua, en cuanto sistema social y colectivo, respecto de la realidad concreta que pretende denominar, porque «cuando los chichicuilotes desaparecieron, también lo hizo la palabra para denominarlas» (Olea Franco 2019, 98). *Los bandidos de Río Frío* (1888-91) en cambio, obra monumental de Manuel Payno, demuestra gran creatividad literaria y lingüística del autor que imita en su obra el habla de la gente de su época. *Santa* (1903), de Federico Gamboa, es una novela atrevida para el período histórico conocido como el Porfiriato, pero al mismo tiempo paradójicamente conservadora, tanto en su forma como en su lengua. El último texto narrativo analizado es *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, cuyo aspecto más sorprendente es la enorme vigencia lingüística que conserva desde su difusión. Su importancia reside tanto en su excelente tratamiento ficcional del proceso revolucionario, sobre el cual ofrece una visión crítica, como en su trabajo artístico con la lengua viva de México.

Las obras elegidas por Olea Franco son, entonces, una muestra del procedimiento «discontinuo y no ascendente» (239) mediante el

cual la lengua literaria usada en México adquirió sus tonos y léxico particulares, en un siglo sustancial para la construcción de la nación moderna, es decir, el período que va desde 1816 hasta 1920. Si bien el objetivo central es el análisis de distintos elementos verbales, el crítico también examina algunos de sus aspectos literarios, indisolublemente asociados a la formación de la cultura mexicana y a la compleja historia del país, desde el proceso de Independencia hasta la Revolución Mexicana. El aspecto fundamental de los textos narrativos seleccionados es que cada uno de sus autores intentó alcanzar una independencia intelectual y realizar una expresión nacional y original. Por lo tanto, pese a las diferencias de sus modelos estéticos y verbales, forman parte de una manifestación territorial que se explicita por medio del idioma y la literatura. *La lengua literaria mexicana: de la independencia a la revolución (1816-1920)* se impone, dentro del panorama de los estudios literarios y lingüísticos, como un texto imprescindible que pone la atención, gracias al rigor científico de su autor, sobre un tema tan complejo y controvertido como la lengua literaria mexicana.

Carlos Miguel Salazar

Capovolgere il mondo

Silvana Serafin
Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di Salazar, C.M. (2019). *Capovolgere il mondo. Saggio sulla cronaca andina di Felipe Huaman Poma de Ayala*. Roma: Sapienza Università Editrice, 350 pp.

L'accurato volume di Carlos Miguel Salazar, *Capovolgere il mondo. Saggio sulla cronaca andina di Felipe Huaman Poma de Ayala*, offre un'interpretazione esaustiva del pensiero e dell'opera di Huaman Poma de Ayala. Sin dal suo apparire sulla scena letteraria, il cronista indigeno ha suscitato molteplici e difformi opinioni dovute alla focosa personalità e all'egocentrismo che trova espressione massima nell'esaltazione di sé stesso e della propria stirpe. Tuttavia, la critica è concorde nell'attribuirgli nobiltà di cuore, moralità, patriottismo senza compromessi, e un incrollabile idealismo nel proporre uno stato ideale, fondato sull'antica legislazione incaica, governato da spagnoli e da *indios* uniti dal medesimo spirito di collaborazione, sia pur separati fisicamente per mantenere intatte le reciproche individualità.

Affinché ogni mutamento avvenga, è necessario ricorrere alla tensione utopica, all'entusiasmo rivoluzionario, anche se quello di Poma de Ayala è del tutto particolare in quanto egli si ribella all'oppressore e al contempo ne accetta l'autorità come unico mezzo possibile per la ricreazione dell'ordine sociale. Non manca, tuttavia, una sferzante satira politica nei confronti degli spagnoli considerati con ironia e con sarcasmo. Una satira, la sua, sempre spontanea, schietta, disinvolta, contraddistinta dall'irruenza verbale mediante la quale



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-17
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Serafin, S. (2021). Review of *Capovolgere il mondo. Saggio sulla cronaca andina di Felipe Huaman Poma de Ayala*, by Salazar, C.M. *Rassegna iberistica*, 44(115), 325-328.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/024

egli commenta i fatti con libertà e con inesorabile inventiva, combinando insieme l'attacco personale e la parodia.

Il volume si apre con il «Prologo» dove Salazar espone gli obiettivi da raggiungere, ovvero

diffondere la conoscenza dell'indio cronista e della sua opera in Italia [...], di fare luce sulle frontiere etniche presenti nel racconto, alcune delle quali già esistenti all'epoca degli Inca, altre create in seguito all'arrivo degli europei nelle Ande» (VII).

Seguono: l'«Introduzione» in cui viene presentato il piano del lavoro, e cinque sostanziosi capitoli, in ciascuno dei quali Salazar prende attentamente in esame, rispettivamente: «La società coloniale, testi e religione nelle Ande», delineando il contesto e gli antecedenti storici; «Vita e opera di Felipe Huaman Poma de Ayala» in cui vengono fornite notizie bibliografiche e letterarie propedeutiche al manoscritto; «Sapere andino, lingua e cristianesimo nel Cinquecento» con le valutazioni inerenti alla cultura preispanica ritenuta da Poma parte del mondo andino; «Differenze etnico-sociali nella percezione sociale del cronista», dove sono evidenti, oltre agli studi sull'etnicità, le osservazioni intuitive di Poma relative agli individui rapportati all'appartenenza territoriale; «Il rovesciamento dell'universo culturale nella *Nuova cronaca*», emerso dalla minuziosa analisi degli effetti interpretativi dell'opera. Seguono: un glossario, molto utile in quanto riporta la traduzione di termini indigeni non sempre comprensibili, almeno ai non addetti ai lavori; una breve cronologia sulla conquista e sulla colonizzazione spagnole necessaria per fissare date e momenti storici basilari; due significative mappe sullo sviluppo civilizzatore dell'America precolombiana e dell'impero incaico; infine, una ricca ed aggiornata bibliografia. Va segnalato in aggiunta l'inserimento di alcuni disegni di Poma, divenuti famosi in tutto il mondo per costituire l'unico riferimento visivo concernente la storia dell'*Incario*. Essi rendono manifeste caratteristiche morali ed etiche, credenze religiose, vicende umane più o meno nefaste e situazioni comportamentali, tutte inserite nella quotidianità o nell'eccezionalità di cerimonie solenni. Una scrittura davvero 'visiva', frutto della coesistenza del codice artistico europeo e di quello andino, in cui l'elemento alfabetico e quello figurale sono giustapposti senza mortificare il significato verbale dei segni grafici, in un sapiente gioco basato sullo scambio tra lettera scritta ed immagine; ciò finisce per costituire l'aspetto prevalente del discorso.

Ammirevole l'impegno di Carlos Miguel Salazar nell'approfondire l'aspetto etnostorico della cronaca, caratterizzata da fattori antropologici e storici, secondo una consolidata vocazione interdisciplinare. Ugualmente interessanti sono le osservazioni sulle divisioni etnico-sociali attinenti ai rapporti tra *indios* e spagnoli, le quali si trovano

in stretta connessione con la nozione di macroetnie e di *aillu*, definito con precisione dall'autore nel prezioso glossario. Si tratta di un

gruppo di persone con vincoli di parentela che gestivano la proprietà, il lavoro collettivo e i rapporti tra parenti consanguinei o acquisiti. Si tratta di un sistema precedente a quello delle comunità indigene e contadine. (305)

In tal modo, le popolazioni di un determinato territorio condividono valori dando coesione al tessuto sociale ed economico.

Altrettanto degno di nota è l'aspetto interculturale della cronaca che rimonta al genere letterario della *chanson de geste*, di tradizione romanza, e alle forme precoloniali di costruzione della memoria. Inoltre, risulta imprescindibile per una ridefinizione del genere ricorrere alle ormai consolidate categorie di transculturazione, pluralità, eterogeneità e ibridismo a cui vanno aggiunte, sempre secondo l'autore, con il quale concordo, «l'oralità e la diglossia, premesse conoscitive per una ricerca contemporanea di carattere letterario e non solo» (18).

Per quanto concerne la traduzione, Salazar si è basato sulle tre moderne ed autorevoli versioni della *Nuova cronaca* effettuate rispettivamente da Franklin Pease, John Victor Murra-Rolena Adorno, Carlos Aranibar. Ciò gli ha permesso di decifrare con maggiore agilità il manoscritto illustrato, consultato alla Royal Library danese, e di «cogliere l'uso colloquiale del discorso a sostegno della coerenza della sua prosa, pur presentando discordanze e forme inusitate di perifrasi» (7). Il risultato è pregevole in quanto vengono mantenute caratteristiche stilistiche, varietà linguistiche (quechua, aymara, pukina) e musicali proprie dell'opera in esame senza alterare il significato del testo.

L'accurata esegesi completa il campo d'indagine prospettando temi che meriterebbero un'ulteriore investigazione in virtù delle fonti scientifiche offerte, molte delle quali difficilmente reperibili nelle biblioteche italiane. In particolare l'autore, attraverso un'articolata riflessione, invita letterati e antropologi a vagliare le idee basilari della cronaca, l'«io-testimoniante» nascosto nelle zone d'ombra della vita di Poma; l'informazione sulla creatività discorsiva del soggetto subalterno, valutando la strategia del cronista, la quale «costituisce un esempio di negoziazione asimmetrica e implica scenari significativi che non si limitano all'ibridazione culturale, tra l'altro ampiamente negata» (277). A dette tematiche si sommano l'esortazione a confrontare l'opera di Poma de Ayala con quella di Garcilaso de la Vega el Inca, argomento già affrontato da Salazar in apertura del volume, per l'interesse dimostrato da entrambi gli autori nei riguardi delle testimonianze orali degli amerindi; a considerare gli indizi sugli aiuti ricevuti dal cronista anche da parte dei tanto discussi clerici; a pe-

netrare alcuni aspetti della cosmovisione cinquecentesca di Poma; a riflettere sul suo contributo all'utopia andina; a comprendere la logica che «oltre a spiegare il concetto centrale di 'etnicità', richiama quello di 'razza' ritenuto da Poma fonte di diversità assoluta, che si avvicina a una separazione complessa in caste» (280); a sviscerare il plurilinguismo dell'universo andino; a riprendere la similitudine tra disegni, semantica dello spazio e contenuto dei testi.

Come si può intuire da queste puntuali osservazioni, scritte con proprietà di linguaggio e scioltezza stilistica, la strada verso una totale comprensione dell'opera è ancora da percorrere nella sua interezza proprio perché essa tocca molteplici piani che vanno dalla ricostruzione archeologica, alla documentazione geografica, scientifica ed etnografica, alla rievocazione storica e al *reportage* contemporaneo. Certamente Carlos Miguel Salazar ha contribuito ad apporre un'ulteriore pietra miliare negli studi del settore riattivando la curiosità non solo degli specialisti, ma anche di una parte più ampia del pubblico italiano, affascinato dalla memoria indigena. In conclusione, si può affermare che gli obiettivi presentati in apertura del volume sono stati raggiunti con successo.

Fernanda Elisa Bravo Herrera

Tracce e itinerari di un'utopia

Silvana Serafin
Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di Bravo Herrera, F.E. (2020). *Tracce e itinerari di un'utopia. L'emigrazione italiana in Argentina*. Prefazione di R. Luperini e A. Melis; trad. di S. Costanzo. Isernia: Cosmo Iannone Editore, 242 pp.

Saluto con particolare interesse l'uscita del presente volume per due ragioni specifiche: la prima riguarda il tema dell'emigrazione, argomento di cui mi sto occupando sin dall'inizi degli anni 2000 attraverso una serie di pubblicazioni. Da qui è sorta l'iniziativa di fondare la rivista *Oltreoceano* (2006), il cui campo d'indagine concerne in particolare le Americhe (nord, centro e sud), dove intere popolazioni di italiani si sono insediate dando vita a comunità 'migranti' che si esprimono in varie lingue. Segue la co-fondazione - insieme a Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro, Carla Marcato, Antonella Riem -, del Centro di ricerca sulle migrazioni letterarie «Oltreoceano-CILM» (2008) - con sede presso l'Università degli Studi di Udine - dove si svolgono studi imperniati sulla dialettica tra perdita e riconquista delle proprie radici culturali intesa come strumento ermeneutico per l'interpretazione del mondo interiore ed esteriore.

La seconda ragione concerne l'altra parola chiave del titolo, l'utopia, tematica su cui ruotano i prossimi due numeri della rivista *Oltreoceano* la cui pubblicazione è prevista per il 2021: il numero speciale 18, *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, intende rendere omaggio a una piccola realtà geografica - anche se si tratta del secondo Paese per estensione dell'A-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-25
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Serafin, S. (2021). Review of *Tracce e itinerari di un'utopia. L'emigrazione italiana in Argentina*, by Bravo Herrera, F.E. *Rassegna iberistica*, 44(115), 329-332.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/025

merica istmica - che si offre come fertile terreno dell'utopia; il numero 19, *Le utopie nella scrittura d'Oltreoceano*, riguarderà invece le Americhe nella loro globalità.

Conoscevo già il bel volume di Fernanda Elisa Bravo Herrera, apparso nel 2015 con il titolo *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, vincitore del Premio Internazionale Ennio Flaiano per l'italianistica «La cultura italiana nel mondo» (2016). Tuttavia, la sua rilettura, nell'edizione italiana finemente resa dall'accurata e sensibile traduzione di Sabrina Costanzo, ha stimolato ulteriori spunti di riflessione. La vasta presenza di riferimenti teorici e metodologici di carattere storico, sociologico, antropologico e letterario, dilatano il discorso migratorio dell'«e(im)migrazione» - termine appropriato per segnalare sin nella grafia le «tensioni identitarie che si verificano nel lasciare una terra e integrarsi (o meno) in un'altra» (25) -, offrendo uno sguardo poliedrico sul contesto socio-culturale, politico-economico relativo all'Italia e all'Argentina dei secoli XIX e XX

Un sostanzioso *corpus* di testi letterari di scrittori famosi - come Cantù, Nievo, De Amicis, Pascoli, Campana, Zanzotto -, insieme ad altre opere di autori meno noti o non racchiuse nel canone letterario, funge da paradigma per materiali di carattere vario - documentari, epistolari, discorsi politici, *reportage* giornalistici, illustrazioni, dipinti, fotografie, canzoni popolari - mettendone in luce i reciproci debiti di influenza. Nell'intersecarsi di voci e di discorsi, Bravo Herrera ricostruisce con sapienza «l'isotopia dell'emigrazione nella sua pluralità enunciativa e ideologica» (24), sviluppando alcuni problemi fondamentali collegati ai concetti di identità e alterità, nazione e patria, spazio reale e luogo immaginato.

Il volume è suddiviso in sette capitoli che presentano uno spaccato davvero esaustivo sul fenomeno migratorio. Essi sono rispettivamente: «Le fila e le voci», in cui l'autrice espone l'obiettivo del lavoro teso a una definizione delle strutture e dei modelli ideologici e della configurazione dell'immaginario sociale. Segue «O Paese», denso di domande le cui risposte sono sempre articolate ed efficaci, tutte orientate alla sistematizzazione dell'ampio *corpus* letterario incluso nel periodo che va dal 1867 con *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo al 2014 con *La storia (quasi vera) del Milite ignoto raccontata come un'autobiografia* di Emilio Franzina. Nei capitoli successivi vengono ricostruite, con approfondite indagini, le differenti prese di posizione ideologiche nei confronti dell'emigrazione in Argentina, non necessariamente in conflitto l'una con l'altra, ma sovente sovrapponibili con possibilità di integrarsi. Di conseguenza il terzo capitolo, «Catarsi dell'emorragia», ruota intorno al progetto antiemigrazionista il cui scopo è ovviamente quello di evitare l'emigrazione, sostenuto sia dai proprietari terrieri, privati della mano d'opera necessaria, sia dai politici e dagli intellettuali che vogliono dare impulso a

una politica nazionalista e statale forti. Ai mali economici si sommano problemi di ordine morale per cui l'isotopia dell'emigrazione nei testi emigrazionisti è piena di dolore e di morte, di fallimenti, di delusione e di sfruttamenti. «Ciò significa – sostiene Bravo Herrera – che le biografie e le autobiografie sono costruite come 'modelli di vita' capovolti, antiencomi, o 'antiexempla' con valore didattico che mostrano il negativo dell'emigrazione, favorendo così la catarsi; vale a dire, prevenendo nuovi esodi» (53). Di contro vi è l'esaltazione della patria tramite diversi meccanismi di manipolazione ruotanti sui concetti di seduzione, di desiderio o facendo ricorso all'umorismo, alla risata satirica con l'unico scopo di negare l'emigrazione per «fermare un'emorragia che, tuttavia, continuava a verificarsi» (87).

Il quarto capitolo, «Il dolore e la coscienza», affronta la seconda posizione ideologica imperniata sulla critica e la denuncia della società, basate su principi di neutralità e di obiettività, ben inseriti tuttavia nelle correnti concettuali del pessimismo sociale e del determinismo. Dai testi analizzati emergono alcune costanti e alcune variazioni che dipendono «dalla prospettivazione, dall'ideologia intesa come visione sistematica del mondo e dalla collocazione del soggetto enunciativo» (91). Alla demistificazione dell'utopia di 'fare l'America' si giunge con la consapevolezza di 'fare la miseria', per sensibilizzare il governo italiano all'attuazione di una politica di tutela dell'immigrazione e per concretizzare utopie non realizzate.

Il quinto capitolo, «La conquista che si rifrange tramite l'eroe», nel presentare la terza posizione esalta il fervore pro emigrazionista la cui retorica persuasiva poggia «sull'elogio, sull'affrancamento e sulla rigenerazione dell'emigrazione nonché sull'esaltazione e sulla mitizzazione degli emigranti come eroi» (121). La finalità è evidente: attraverso l'emigrazione, che rappresenta una possibilità di espansionismo demografico e culturale, vengono giustificate le conquiste coloniali della Libia (1911) e dell'Etiopia (1935). Inoltre, all'emigrante si riconosce lo statuto di soggetto sociale; il che spinge ad attuare una politica di sostegno e di tutela degli italiani residenti all'estero «per guidarli e manipolarli enfatizzando le idee di patria e di nazionalità» (129). Sono soprattutto i manuali e i libri di lettura approvati dal Ministero degli Affari Esteri a incentivare il valore dell'italianità.

Il sesto capitolo, «Il viaggio della ricerca interiore», entra *in media res* nella quarta posizione che supera la concezione dell'emigrazione come fenomeno storico-sociale in un cambio di rotta soggettivo per conoscere sé stessi, attraverso un viaggio iniziatico. Si tratta di testi – redatti per lo più da missionari – dalle caratteristiche fenotestuali molteplici e complessi da un punto di vista discorsivo in quanto essi si confondono con l'autobiografia, con il memoriale e con il libro odepotico. In alcuni casi, osserva l'autrice,

lo spazio autobiografico diventa più evidente o è costruito con maggior enfasi, ma in tutti esso costituisce un elemento che concorre a costruire il genotesto, rafforzando l'aspetto interiore, soggettivo ed individuale e avvicinando, per immedesimazione, il lettore al testo e al percorso dell'eroe. (216)

Il settimo capitolo, «Gli sbarchi e i porti», espone le conclusioni atte a delineare i nodi semantici su cui è stata condotta l'indagine relativa al materiale articolato, eterogeneo e marginale nel sistema letterario italiano. Le cause che determinano detta analisi sono di carattere teorico o letterario. È possibile, inoltre, risalire a un meccanismo di selezione semiotica della cultura

che elabora i contenuti significativi e positivi nella dialettica tra memoria e oblio, secondo un adattamento a un progetto che differenzia ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, ciò che è rilevante da ciò che non lo è. (218)

La riproposizione italiana dell'opera ha il pregio di diffondere presso un pubblico più ampio, direttamente interessato al problema migratorio, una parte importante della sua storia politica, sociale e letteraria, sviscerata con rigore metodologico. L'esegesi, infatti, poggia su solidi pilastri critici ed ermeneutici costituiti *in primis* dalla socio-critica bachtiana, dalla teoria della cultura e dalla semiotica in un dialogo costante con la lettura di Eco, con il *New Criticism* di Angenot-Robin, con gli studi filosofico-antropologici di Therborn e con la critica sulla letteratura italiana di Marchand, Martelli, Franzina, Ceparrone, Marazzi, Paoletti.

Un plauso particolare va al tentativo tutt'altro che facile, ma riuscito, di inserire i testi selezionati in una specifica 'tradizione', stabilita all'interno di una continuità retorica, connotata da temi condivisi e dal rinvio a modelli comuni. Ciò permette di fissare dette opere, nonostante la loro implicita ambiguità ed eterogeneità, nella complessa rete di rapporti costituita dalla 'letteratura migrante', operando un passo piuttosto importante verso la definizione in un genere, che stenta ancora ad essere individuato. Pertanto la lettura del volume risulta utile e illuminante: la sua importanza e originalità lo rendono strumento dovuto di consultazione per chiunque voglia approfondire il fenomeno migratorio italiano da un punto di vista letterario e storico-sociale.

Rodrigo Cacho Casal

Dante y Quevedo: la “Divina Commedia” en los “Sueños”

Silvia Trapa
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Reseña de Cacho Casal, R. (2020). *Dante y Quevedo: la “Divina Commedia” en los “Sueños”*. London: SPLASH Editions, 126 pp.

La lectura de Quevedo siempre ha representado un desafío: el panorama de su ingenio no parece tener fronteras y atisbar cada rincón de este cosmos implica el empleo de un catalejo adecuado, capaz de detectar todos sus misterios y descifrar las relaciones existentes entre ellas. La riqueza del universo quevedesco se debe a que en los textos pululan numerosas referencias intertextuales, mezcladas con una exhibición de agudezas. Por eso, Quevedo se puede definir como una combinación de identidades, un poeta de mil caras que tiene su poco de clásicos (Virgilio, Luciano, Cicerón, etc.) y de italianos (Grotto, Dante, Marino, etc.). Así, se entiende que cada libro atesora en sí una inmensa biblioteca, un laberinto surcado por líneas que, como pasillos, encauzan hacia el desfile de escritores, que se fusionan en el gran mosaico verbal quevediano, que merece una cuidadosa exploración.

Justamente, el libro que se comenta constituye un hito en la interpretación de Quevedo y en una de sus dimensiones más espectaculares: sus intensas relaciones con Italia. Una guía estupenda para la contemplación del enmarañado *corpus* del escritor es Rodrigo Cacho Casal, una de las principales voces del quevedismo, maestro absoluto



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-01-07
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Trapa, S. (2021). Review of *Dante y Quevedo: la “Divina Commedia” en los “Sueños”*, by Cacho Casal, R. *Rassegna iberistica*, 44(115), 333-340.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/026

de los caminos de su poliédrica intertextualidad. Si ya con *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos* (2003) marcaba un antes y un después, con *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea* (2012) se anuncia desgraciadamente su despedida de Quevedo. Por fortuna, se acaba de publicar la reedición del bello trabajo dedicado a la *Divina Commedia* en los *Sueños* de Quevedo que corona su bibliografía, a modo de simbólico *post scriptum*.

El «Prólogo» presenta la intrahistoria (para decirlo con Unamuno) del libro, en el que Cacho Casal recuerda la primera edición y explica que «este trabajo inició mi carrera académica, marcando algunas de sus pautas fundamentales, especialmente el análisis de las relaciones culturales y literarias entre Italia y España» (VII). Se trasluce asimismo una implicación personal en el tratamiento del objeto del estudio, que llega a resultar grata y amena: «tomamos prestado su libro, nos sentamos a su lado y conversamos» (IX) afirma en el «Proemio», una frase que resume en sí la voluntad de diálogo empático. A raíz de esta ligazón amistosa entre el crítico y su materia, considero el presente trabajo ejemplo de un quehacer sincero y genuino, un timón crucial para conducir a los quevedistas hacia el conocimiento del poeta y sus modelos: en este caso, una reflexión sobre el entronque entre el *Infierno* de Dante, primera parte de la *Commedia* y los *Sueños* de Quevedo.

Así, dicho libro tiene como punto de partida la coincidencia temática y organizativa entre la obra de Dante y Quevedo: su estructura se erige alrededor de «las preguntas y no [de] las certezas» (VIII), factor que resulta estimable porque invita a la reflexión y abre nuevas rutas para emprender la búsqueda y desembocar en conclusiones innovadoras. Las cuestiones planteadas por Cacho Casal se despliegan en cuatro capítulos, antecedidos por el «Prólogo a la segunda edición» y el «Proemio», ya mencionados previamente. Destaca la «Introducción», cortina que abre el escenario a las respectivas secciones: «Quevedo lector de Dante», «Dante en los *Sueños* de Quevedo» (partes claves de la investigación) y, finalmente, las «Conclusiones».

Como ya se intuye de los títulos, cada capítulo se dedica a reseñar, por un lado, la influencia del poeta florentino en la poética del madrileño, por el otro, el impacto determinante que la *cantica del Infierno* tuvo en la obra satírica de los *Sueños*. Asimismo, su propósito no se basa exclusivamente en describir el fenómeno intertextual que se escenificó en la prosa satírica de Quevedo, sino también en ofrecer un método de investigación para acercarse a la comprensión y lectura de la flor quevedesca, bien consciente del esfuerzo exegético que implica. Una de dichas propuestas aparece en el «Proemio», un aporte –en mi opinión– válido para la metodología investigadora: según Cacho Casal, antes de adentrarse en el texto de referencia (en este caso, los *Sueños*), la estrategia para empezar el análisis es apuntar la lupa a la librería del escritor y hurgar en sus anaqueles,

porque -como nos enseña Cacho Casal- «su biblioteca llegó a ser casi una prolongación de su personalidad» (29). Esta perspectiva permite, a su vez, explorar la oficina de la escritura, cuna del ingenio, el *atelier* donde se experimentan las palabras y se manipulan los moldes según el propio querer. De este modo, el lector se apropia de una pista para observar el entorno en el que el autor ensaya su agudeza y nutre su saber. Su ambiente es un elemento esencial que cabe tener en cuenta a la hora de examinar la actividad de un poeta: «el escritorio de un autor es un punto privilegiado para investigar sobre su obra» (IX). En virtud de esta proposición, *Dante* y *Quevedo* se escriba en el hallazgo y la lectura del ejemplar custodiado por el español de la *Divina Commedia* de 1578, conservado en la Universidad de Illinois (signatura Q. 851 D23 Od.s 1578) a partir de 1963. La importancia de esta edición, con los comentarios de Cristoforo Landino y Alessandro Vellutello, se debe a las apostillas del propio poeta, que indican marcas de atención y lectura.

Después de esta premisa, en la «Introducción» se facilita un cuadro sobre la recepción de Dante y de su *Commedia* en la España del Siglo de Oro. Cacho Casal relata las razones por las que la tradición dantesca, en realidad, no tuvo tierra fértil para sembrar y arraigar su cultura en el paraje ibérico del siglo XVII. La predilección por el petrarquismo y la dañina reputación del florentino que imperaba en aquella época -causada por las críticas de Pietro Bembo y Baltasar Gracián- ensombrecieron la literatura de Dante. Pese a dichos roces, existía una élite que cultivaba la semilla *stilnovista* y permitió su brote en el terreno lírico de entonces. Quevedo, gracias a su formación cultural y su manejo de la lengua italiana, se agrupa en estos *happy few*, que amén de ser «humanistas vulgares», forman parte de estos «intelectuales preparados» quienes «en los tercetos dantescos buscan sobre todo erudición y no pasajes para ser imitados» (3). Además, según Cacho Casal, el motivo que indujo a Quevedo para escoger a Dante como su musa es la debilidad por la erudición, que se tradujo en un deseo irrefrenable de alcanzar la originalidad y una ocasión para dar riendas sueltas a su ingenio. Sobre todo, la sola posesión de un ejemplar raro, como el de la *Commedia* en el siglo XVII, significaba desviarse de los demás, ocupar una postura privilegiada entre los lectores de entonces y, por consiguiente, tener singularidad y unicidad. Para adquirir la ambicionada autenticidad, Quevedo interiorizó este modelo de rareza, absorbió su verbo, lo interpretó y, finalmente, lo personalizó en clave conceptista a través de la composición creativa. En efecto, «la lectura es siempre un acto consciente de hermenéutica: un libro no les pertenece hasta que no lo han interpretado y mejorado» (24).

Seguidamente, «Quevedo lector de Dante» viene dividido en dos partes: por un lado, se describe la tarea filológica aplicada por Quevedo en los versos dantescos y se rastrean la historia, las fe-

chas y las procedencias de las glosas y notas presentes en la edición de la *Commedia* de 1578, escritas de puño y letra por el autor, que descubren que «también el Quevedo privado es un Quevedo filólogo [...] un heredero de los intelectuales del pasado» (23). Por el otro, en «Quevedo cita a Dante» se aborda la cuestión de las alusiones al autor italiano que afloran en la producción del madrileño, como en la *España defendida* y en el *Marco Bruto*. Se intuye que las referencias al escritor italiano en los antedichos textos atestiguan la admiración que Quevedo guardaba no solo por la poesía y el estilo del italiano, sino también por la fascinante e irrequieta biografía de Dante, bien como poeta stilnovista, bien como ciudadano comprometido en la política.

La tercera etapa de este trayecto analítico representa el núcleo del libro de Cacho Casal: «Dante en los *Sueños* de Quevedo». Este capítulo, primeramente, hace presente que –dada la inmensa potencialidad referencial de los *Sueños*– existen varios textos críticos que indagan sobre la influencia incisiva de numerosos literatos en la poética de Quevedo, aspecto que puede conllevar un descarrilamiento durante la investigación. En efecto, la catábasis, la dimensión onírica y sus simbologías ejemplifican tópicos típicamente dantescos. No obstante, son rasgos congénitos también de la literatura antigua (Luciano de Samosata, Cicerón), de la medieval y la del siglo XV (Juan de Mena, Francisco Imperial, Marqués de Santillana, etc.). Ante estas propuestas, el presente libro busca afinar la lista de modelos, para centrarse más bien en el protagonismo de Dante en la trama intertextual. Entonces, la tercera sección de *Dante y Quevedo* coteja las temáticas clave que atañen a los dos protagonistas de la tesis: «el sueño», «el escenario infernal», «la ordenación del infierno», «personajes», «penas y castigos», «técnica narrativa» y «neologismos parasintéticos» configuran las siete vías que afluyen en el denso tejido comparativo urdido por el autor de Cambridge. Como se puede entender, se trata de una mirada amplia sobre las divergencias y convergencias entre los dos escritores, que empieza desde la observación del recurso onírico y llega hasta el estudio de las analogías que se manifiestan a nivel narrativo, estético y lingüístico. En la próxima parte me limito a reseñar brevemente solo algunos de estos, teniendo en cuenta, en primer lugar, el rol que los *Sueños* asumen con respecto a su modelo y, así, encuadrar poco a poco la relación intertextual vigente entre ellos.

Ante todo, se asienta que la obra quevediana caricaturiza la fuente dantesca, por lo cual se convierte en una especie de ‘trasunto’ satírico: Quevedo retoma los cimientos de la construcción arquitectónico-alegórica de Dante para engendrar un edificio verbal, dotado de una configuración conceptista. Subsiguientemente, se aprecia una correspondencia en el esquema narrativo: «el narrador se queda dormido, y en su visión deambula por las verdades y miserias del

hombre, descubriendo la cara oculta del vicio» (48). El sueño –«burla de la fantasía y ocio del alma» (*Sueños* 2020, 48)– se revela como medio para adquirir una perspectiva desengañada y desveladora de la existencia, puesto que «construye una realidad paralela que sirve como huida y, a la vez, como espejo del mundo» (47). Por este motivo, la prosa satírica de Quevedo –inspirándose en la bajada infernal dantesca– diagnostica la enfermedad moral que afecta la España auri-secular. Se trata de un viaje emprendido en una atmósfera sulfúrea, grotesca, estremecida por un coro de carcajadas y quejas, levantadas por las bocas desesperadas de las almas. Ante la crudeza de este cuadro, Cacho Casal sabe que «el escritor español, entre burlas y veras, quiere apoyar su autoridad como juez de la humanidad en una fuente irrefutable» (9) y por eso su despiadada pluma proclama el triunfo del profano, de lo pecaminoso, la derrota del sacro. En otras palabras, el locutor (incluso los mismos diablos) escarnea a una muchedumbre degradada y desquiciada, la sella en una jerarquía infernal y la encarcela en el tinte imperecedero de Quevedo.

La ordenación de los pecadores españoles también evoca la anatomía de los círculos ilustrados en los cantos del florentino, si bien los dos se diferencian por algunos detalles. En efecto, tanto Dante como Quevedo condenan y juzgan a sus personajes según criterios específicos: el primero los ordena según la gravedad del pecado, mientras que el segundo los encasilla por el oficio, el estamento, e, incluso, según los juegos ingeniosos que sugieren: «un pecador se pone en relación con otro según el tipo de gracia verbal» (67). Con lo cual la descripción de los reos se connota de matices irónicos y la risa, con guiño amargo, acompaña las páginas dantescas y, en particular, las quevedianas. Entonces, se entiende que Quevedo hereda de Dante una doble cara, una ambivalencia poética que se conjuga en una mordaz comicidad y una moral severa, cara y cruz que se involucran en la acción de adoctrinamiento y admonición de los lectores.

A medida que Cacho Casal pasa revista a las semejanzas entre los dos poetas, se concienta de la ingeniosidad que ambos poetas logran manejar con real destreza. Plasmar un mundo infernal no es solo un medio para hacer gala de las magias de la agudeza. Ni siquiera constituye exclusivamente un pretexto para refugiarse en otro mundo y dar voz al propio juicio para denunciar los pecados que corrompen la Florencia dantesca o la sociedad española del Siglo de Oro. Más bien, la travesía del yo lírico les sirve a los autores como un itinerario de redención y catarsis personal:

el camino lleva a un perfeccionamiento personal del peregrino. El protagonista es muy consciente de ello y lo recalca en más de una ocasión. Sabe que para llegar a la visión celestial tiene que pasar antes por el mundo infernal. (2020, 93)

De modo que las obras en análisis se impregnan de una valencia elevada, ennoblecida a su vez por los fines de ambos autores. La escritura ejerce la importante función de terapia existencial, una vacuna para curar el espíritu y luchar contra los demonios latentes en los meandros del ser humano. Una evolución personal que permite adueñarse de la recta sabiduría para aleccionar al prójimo. Esta toma de conciencia es posible gracias a un cambio de perspectiva: la *poiesis* garantiza la expresión del ingenio, la construcción de una escapatoria para despegarse y evadir de la realidad, al fin de estudiarla desde otro mirador. Cacho Casal aplica bien este pensamiento en el estudio de Quevedo: siguiendo el ejemplo de Dante, genera un lugar infernal, envuelto en un manto onírico, como medio de purificación y reflexión sobre las costumbres y los valores dominantes en el país ibérico.

Finalmente, se constata que Dante, con la composición de su *Commedia*, cumple el peregrinaje a partir de la «selva oscura», hasta elevarse al inefable e indescriptible *Paradiso*. La narración de este camino le consiente al toscano alcanzar el Parnaso y premiar sus versos con el laurel. Quevedo sigue los pasos del florentino: retuerce su ruta para dirigirse hacia la siniestra senda y descender por las honduras infernales. Sin embargo, a diferencia del poeta italiano, se conforma con ser el explotador del Infierno: contempla la escenografía estigia y renuncia a la ascensión a los paradisiacos ámbitos para presenciar el lamentable espectáculo. Aun así, sus *Sueños* le permiten subir hacia el Helicón e incorporarse, así, a la corona de los literatos inmortales.

Llegada a la conclusión de la reseña, se puede afirmar que el libro *Dante y Quevedo* deja una marca bajo múltiples puntos de vista. En cuanto a la organización, la tesis se desarrolla de manera clara y concisa: al principio de cada capítulo, se explica la andadura del análisis y, al final de cada discurso, se proporcionan unas síntesis y aclaraciones sobre lo previamente expuesto, para favorecer de manera eficaz la comprensión. Asimismo, entre medias se incluyen algunas láminas, imágenes que documentan la actividad de anotación operada por Quevedo sobre el ejemplar de 1578, que permiten aproximarse a su grafía y saborear con pupilas filológicas los folios tachados por el mismo autor. Un soporte esencial para los que tienen el placer de recorrer las etapas del libro.

Además de perfilar con magistralidad el enlace entre ambos poetas, *Dante y Quevedo* enseña también el sentido de estudiar y hacer literatura: investigar sobre un poeta significa empatizar con él, tomar en préstamo sus ojos para adentrarse en su esencia, síntesis de una experiencia, de un tiempo y un espacio determinado. En fondo, un escritor deja sus testimonios para documentar su vivencia e impedir que un sentimiento se extinga en los imperturbables toques del reloj. De modo que las letras se prestan a entablar el diálogo en-

tre las épocas, a unir una cultura con otras y coserlas en un entramado literario único: la voz se convierte en un eco inmortal, que resuena y perpetúa por los siglos. Este atávico coro reverbera también en la obra de Quevedo: al leer la *Divina Commedia*, el poeta volvió el rostro atrás en el tiempo, grabó los tercetos italianos y los resucitó dándole nueva vida en sus *Sueños*, creando una armonía singular.

Esta actitud comprueba el deseo de artistas tales como Dante y Quevedo de pervivir en la eternidad de las palabras, enredarse en la memoria de sus lectores y latir en sus recuerdos, pese a la amenaza de la clepsidra del tiempo. Al fin y al cabo, «el humanista entiende la literatura, entre otras cosas, como un camino de inmortalidad» (30).

Álvaro Santana-Acuña *Ascent to Glory. How “One Hundred Years of Solitude” Was Written and Became a Global Classic*

Santiago Alarcón Tobón
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Reseña de Santana-Acuña, Á. (2020). *Ascent to Glory. How “One Hundred Years of Solitude” Was Written and Became a Global Classic*. New York: Columbia University Press, 370 pp.

Santana-Acuña ha escrito un excepcional libro. Sin duda, esta es la mejor conclusión que se puede hacer de un trabajo excelente, el cual logra mezclar de manera prolífica el conocimiento en detalle sobre una obra literaria, en este caso *Cien años de soledad* (1967), con el contexto que la genera y posteriormente la transforma en un clásico. Todo lo anterior escrito con la más grata amenidad que permite al lector disfrutar cada página de este trabajo; un hecho que no se lo debemos a la fortuna sino a una decisión consciente del autor –lo advierte en la «Introducción» (4)– de escribir no solo para la lectura académica sino también para un público general.

El autor sitúa su libro en las intersecciones entre la historia, la sociología y la crítica literaria donde busca ofrecer respuestas a preguntas del tipo: ¿Cómo se concibe una novela? ¿A qué se debe el éxito de un *bestseller*? ¿Cómo una obra se convierte en un clásico? El volumen se divide en dos partes acompañadas de una introducción, más un apéndice que sintetiza el aporte teórico de la obra. La división de las dos partes está marcada por la publicación de la novela de García Márquez en 1967, por lo tanto, la primera explica la concepción de la obra por parte del autor y las condiciones particulares



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-03
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Alarcón Tobón, S. (2021). Review of *Ascent to Glory. How “One Hundred Years of Solitude” Was Written and Became a Global Classic*, by Santana-Acuña, Á. *Rassegna iberistica*, 44(115), 341-346.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/027

que permitieron su escritura y posterior éxito. En cambio, la segunda expone cómo la novela ascendió hacia la gloria, el paso de ser un *best-seller* inmediato a convertirse en un clásico mundial con una vida más allá de la literatura misma.

En el primer capítulo, se propone *Cien años de soledad* como una obra de nicho que se inserta en una tradición regional en expansión con características «multiethnic, multilingual, and multinational» (39). Esta tradición coincide temporalmente con el nacimiento de García Márquez, su formación literaria, la publicación de sus trabajos tempranos, la escritura y el gran éxito de su novela (39), no obstante, este éxito solo fue posible gracias a la consolidación de una literatura latinoamericana y cosmopolita durante la primera mitad del siglo, y que para el momento en que García Márquez inicia su escritura ya contaba con tres generaciones de escritores, críticos y editores que se identificaban en mayor o menor medida con esta tendencia literaria. Añade, también, como el vacío cultural dejado por la Guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial en los años cuarenta, y el punto de inflexión que significa la Revolución cubana en los años sesenta, creo un momento de eferescencia cultural perfecto para la publicación de la novela. Igualmente, el autor resalta la presencia de un elemento diferenciador respecto a momentos de eferescencia previos que fue el de la modernización de la industria editorial en español permitiendo que «many authors were able to live off their writing» (41). Un elemento olvidado, como añade Santana-Acuña (41), y que beneficiaría no solo a García Márquez sino a toda su generación a partir de la década de los sesenta. El segundo capítulo está dedicado a este fenómeno de modernización que a través de diferentes *gatekeepers* como agentes literarios, editoriales, pero también de agentes estatales en especial del gobierno de España (con sus políticas económicas y de censura), facilitó la circulación de esta nueva literatura latinoamericana. Santana-Acuña plantea que un hecho crucial fue que esta modernización fuera transnacional, con la aparición de nuevas casas editoriales y el aumento en la publicación de libros en ambos lados del océano. Ello permitiría la consolidación de un gusto literario que se venía cultivando desde las generaciones anteriores pero que nunca tuvo una plataforma concreta para expandirse.

Si los capítulos anteriores mostraban las condiciones externas que favorecieron el éxito de la novela garciamarquiana, en cambio, los siguientes dos capítulos miran hacia el autor y su relación con estas condiciones, especialmente, mostrando cómo *Cien años de soledad*, a pesar de que fue imaginada por primera vez en 1950 (73), solo fue hasta 1965 cuando el autor adquirió la madurez para escribirla. El autor plantea que fueron estos años entre 1948 y 1965, entre el periodismo, el cine, la publicidad y la literatura (72), los que permitieron a García Márquez lograrlo. Sucesivamente, sentencia al inicio del tercer capítulo: «*One Hundred Years of Solitude* is the work of García

Márquez as much as the novel and its author are the work of a booming Latin American literature and publishing industry» (73). No solo fueron los lugares o experiencias que vivió sino también la extensa red de contactos que desarrolló durante estos años, obviamente con otros escritores y otros *gatekeepers* esenciales para el éxito de su novela (críticos literarios, editores, directores de cine, etc.). A su vez, estas redes de contactos le permitieron desarrollar sus habilidades literarias, pero también una pericia en el arte del mercadeo y ventas que fueron cruciales para promocionar su novela (103). Lugares, redes de contacto, y habilidades personales fueron las que transformaron al ansioso aspirante a escritor en un profesional que dominaba las convenciones de la época, y que ya para 1965 hacía parte de varios grupos de intelectuales permitiéndole acceder a recursos, nuevas oportunidades y dándole una posición ventajosa para el éxito de su primera novela (112). Este último aspecto, el de las redes de contacto, es el que Santana-Acuña le dedica el capítulo cuarto aseverando que la obra: «rather than a bout of inspiration, was an act of networked creativity [...] This networked creativity, which moved the novel from imagination to production, was the real force behind» (114). Gracias a la revisión de las diferentes versiones del manuscrito, revistas de la época y la correspondencia que sostuvo el autor con múltiples fuentes como familiares, amigos, escritores, críticos literarios, editores y lectores, Santana-Acuña muestra que esta *networked creativity* permitió a García Márquez recibir una constante retroalimentación durante la escritura de la novela (131). Especialmente, el soporte profesional y emocional constante del grupo de intelectuales en México llamado *La Mafia* y el sistema de patronazgo financiero establecido por la Agencia Balcells desde España, le permitieron «retreated from regular paid work and lived mostly on credit» (127), lo cual desmiente el mito de que García Márquez era un escritor en bancarrota cuando escribió su obra o que la novela fue escrita totalmente en solitario. Adicionalmente, las habilidades de mercadeo que el autor había adquirido previamente fueron esenciales para llegar a diferentes audiencias (150) creando grandes expectativas ante la publicación de la novela y que permitieron su posterior éxito. Santana-Acuña concluye el capítulo dando una mirada a la recepción inicial de la obra y proponiendo algunas pistas que explican su suceso inmediato como *bestseller*, por un lado, su ventaja competitiva apoyada en el suceso de la literatura latinoamericana y la modernización de la industria editorial; y por otro, un asunto estético que no solo iba de acuerdo con los principios de la Nueva Literatura Latinoamericana demostrando una «dislocation of literary styles» (169), sino que va más allá y que Santana-Acuña denomina *World We Have Lost Effect* que mostraba una nostalgia por un mundo que desaparece debido a una transformación histórica (la desaparición de las culturas precapitalistas debido a la rápida industrialización de las sociedades oc-

cidentales) y el cual era perceptible en diversas obras durante la década de los sesenta (170).

La segunda parte se enfoca en cómo esta se convierte en un clásico global cobrando vida más allá de sus páginas (173). Con un acercamiento desde la sociología, Santana-Acuña propone la tesis de «as *One Hundred Years of Solitude* rose to classic status globally, this status depended less continuous endorsement from powerful organizations and individuals and more on support from scores of cultural brokers» (174). Para ello el autor estudia información del período 1967-2020 proveniente de más de noventa países en más de cuarenta y cinco idiomas (174), muestra cómo la obra fue apropiada en formas tradicionales y no tradicionales permitiendo extender su vida y convertirla en un clásico global. Evidentemente nos encontramos ante un análisis intensivo y extensivo dado que, como el mismo Santana-Acuña menciona, rompe el gran énfasis que se ha puesto en la consolidación de un clásico por los críticos literarios o académicos y lo expande hacia el lector del común, los no-lectores (personas que hablan de la obra sin leerla), editores, profesores, escritores, librerías, traductores, artistas, blogueros, entre otros (174-5). Obviamente advierte que no hay «one-size-fits-all explanation» en cómo una obra de arte se convierte en clásico, pero destaca que debe contar con dos características: el autor y sus colaboradores pierden control de la obra a lo largo de la trayectoria de la obra, y segundo, muchos *cultural brokers* entran en juego y se apropian de la obra misma (175).

El capítulo quinto trata sobre esa idea de cómo el autor y sus colaboradores pierden el control del libro, refiriéndose al colapso del nicho donde la obra fue imaginada, producida y donde inicialmente circula (175). Santana-Acuña se esfuerza en mostrar las diferentes discusiones generadas por la novela –que la critican desde diferentes flancos–, asimismo, muestra cómo el posterior colapso de las redes de contacto –el desplome del *boom* latinoamericano– pero también la desaparición o transformación de las casas editoriales y revistas literarias que habían colaborado para el éxito de la novela, contribuyeron a que ninguna otra novela latinoamericana recibiera un soporte similar al que recibió la novela de García Márquez en 1967 (187). Según el autor, este colapso conllevó a que la obra obtuviera una vida por sí misma dado que la novela no sería asociada solo con un tipo de literatura, un grupo de escritores y su control no estaría en manos de un solo editor permitiendo la intervención de nuevos *cultural brokers* que la transformaron en una novela sin fronteras. El capítulo siguiente muestra cómo esta transformación se lleva a cabo probando que no hay una sola receta para que *Cien años de soledad* se convirtiera en un clásico, sino que influyeron diferentes factores que van desde la consolidación de mitos y leyendas alrededor de la obra como el de la creación de la frase inicial o las versiones contradictorias acerca de su escritura o publicación (200-4). Igualmente, la asociación de

la novela a un estilo de arte como el realismo mágico, algo que como menciona el Santana-Acuña pasó desapercibido hasta su publicación (205), fueron claves para su transformación en un clásico dado que la novela saldría de su nicho y se le asignaría esta nueva categoría estética: la de una novela realista mágica (206). Por supuesto, este proceso no estuvo libre de críticas a la cual los nuevos *cultural brokers* desarrollaron nuevas estrategias de respuesta; por un lado, de mostrar el realismo mágico como algo más local que seguía una tradición de escritores latinoamericanos como Carpentier, Asturias, Rulfo y el mismo García Márquez, y por otro, de expandir el concepto de realismo mágico a una tradición global incluyendo desde Rabelais hasta Kafka (206-7). Adicionalmente, Santana-Acuña concluye el capítulo proveyendo abundantes ejemplos de cómo la obra ha sido apropiada a lo largo de los últimos cincuenta años, no solo desde la academia sino también desde su transformación en objeto o mercancía.

El penúltimo capítulo indaga en las unidades de significado creadas por los clásicos mismos, llamadas *indexicals* por el autor, las cuales son compartidas y discutidas por personas que muchas veces ni siquiera han leído los libros (230). De nuevo el trabajo de Santana-Acuña para *Cien años de soledad* es extensivo al ubicar estas unidades y mostrar cómo tienen un patrón social dado y son usadas de formas determinadas en diferentes situaciones (230). Por ejemplo, como las personas han indexado el uso de Macondo o el ascenso de Remedios al cielo para hablar de lugares o mujeres reales. Además, de estos dos ejemplos, el autor propone otros cuatro elementos que analiza en detalle: la novela como un todo, la frase de apertura de la novela, el concepto de realismo mágico y, finalmente, Gabriel García Márquez. En consecuencia, estas unidades tomadas desde la novela permiten a las personas que las usan interpretar eventos pasados o presentes, hacer comparación con otras obras de arte o bienes culturales, formular declaraciones universales acerca de la naturaleza humana, y finalmente, criticar la obra de arte en cuestión (o su mismo creador) (253).

El libro se cierra con un último capítulo que a partir de un ejercicio contrafactual estudia cinco trabajos literarios publicados antes, durante y después de *Cien años de soledad* y que pueden ser considerados como clásicos pero que por diferentes razones no se convirtieron en textos dentro del canon (255). Estas obras son *Los Sangurimas* (José de la Cuadra, 1934), *La casa grande* (Álvaro Cepeda Samudio, 1962), *Paradiso* (José Lezama Lima, 1966), *El obscuro pájaro de la noche* (José Donoso, 1970). Evidentemente, este ejercicio enriquece las tesis planteadas por Santana-Acuña y logra confirmar que las condiciones que llevaron a la novela de García Márquez a convertirse en un clásico global fueron más de una. Tras esto, el libro cuenta con un iluminador apéndice titulado «Why and How to Study Classics» que sintetiza la propuesta teórica de Santana-Acuña buscando ex-

poner el esqueleto del razonamiento de su libro de una forma sencilla y replicable.

Historia, sociología y crítica literaria son, sin duda, elementos cruciales para el estudio del libro y en especial para comprenderlos como objetos culturales que pueden llegar a tener una repercusión global dentro y fuera de la literatura. No basta un elemento estético, sino que son múltiples las razones que pueden convertir una novela en un clásico global. Santana-Acuña con un lenguaje sencillo que se lee por momentos como una novela y con una estructura teórica clara logra demostrarlo con un clásico global como *Cien años de soledad*.

Guadalupe Nettel

La figlia unica

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Nettel, G. (2020). *La figlia unica*. Trad. di F. Niola. Roma: La Nuova Frontiera, 213 pp.

Il 2020 vede la pubblicazione de *La figlia unica*, ultimo romanzo della scrittrice messicana Guadalupe Nettel (Città del Messico, 1974), giunto già alla sesta ristampa, in cui la sapiente penna della scrittrice affronta il delicato tema della maternità, desacralizzandolo per esplorarne la reale e misteriosa complessità.

Laura e Alina sono due amiche molto legate le cui traiettorie di vita si allontanano momentaneamente dinnanzi alla ferma decisione della seconda di avere un figlio, desiderio che Laura rifugge con ferma convinzione. Quando Alina, finalmente incinta di Inés, scopre che la bambina che attende è affetta da una rara malformazione cerebrale che ne determinerà la morte non appena nata, le due amiche si trovano a misurarsi con questa nuova situazione che, se da un lato le ravvicina, dall'altro darà l'avvio a un periplo di vicende che coinvolgerà anche altre donne e investirà aspetti diversi dell'esistenza. La complessa gestazione di Inés nel grembo della madre Alina avrà una prima e immediata conseguenza sul rapporto di questa con il marito Aurelio, le cui dinamiche trovano risonanza all'interno del testo in due immagini significative, ovvero nella coppia di uccelli che colonizzano il balcone di Laura costruendovi un nido ove covano il loro prezioso uovo, così come nella tesi che la stessa Laura sta scrivendo e che rende quest'ultima assonante con il personaggio di Cecilia del romanzo *Quando finisce l'inverno*.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-26
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Cannavacciuolo, M. (2021). Review of *La figlia unica*, by Nettel, G. *Rassegna iberistica*, 44(115), 347-350.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/028

In *La figlia unica*, la penna di Nettel riprende un motivo già indagato nei racconti «Felina» e «La vita matrimoniale dei pesci rossi» (*Bestiario sentimentale*), ovvero l'instabilità emotiva che la nascita di un figlio implica e la violenza che può generarsi all'interno della coppia. Al contempo, il parallelismo tra le vicende dei neogenitori e la coppia di uccelli, così come tra cani e prole - «i cani sono figli a bassa intensità» (153) -, continua la felice correlazione tra esseri umani e animali su cui sovente l'autrice erige le sue narrazioni; si costruisce in tal senso il volume di racconti *Bestiario sentimentale*, interamente incentrato su tale assonanza, e i cui echi costellano anche testi come *Il corpo in cui sono nata* - si pensi al paragone tra la protagonista e la trilobite -, e *Petali ove*, solo per citare un esempio, la palpebra imperfetta della protagonista del primo racconto viene paragonata a un'«ostrica giocherellona».

Il romanzo indaga, inoltre, il divario tra la rappresentazione immaginifica che i genitori costruiscono del figlio durante la gestazione e il confronto-scontro con la realtà quando il figlio viene al mondo. A partire dalla nascita della figlia, Alina e Aurelio dovranno imparare, non senza difficoltà, ad amarla indipendentemente dalla proiezione e dalle aspettative precedenti ed è a questo punto che il rapporto madre-figlia si trasforma in un rapporto 'reale' e il cui vincolo è unico. In tal senso, la singolarità di Inés e dell'esperienza che Alina fa della maternità diventa metafora di quello che è forse il motivo principale del romanzo, ovvero l'unicità delle relazioni, motivo che illumina anche il rapporto che si instaurerà tra Laura e il piccolo Nicolás, figlio aggressivo e problematico della vicina di casa Doris, di cui la giovane inizierà a prendersi cura a modo suo.

L'unicità declina il tema della bellezza dissonante, linea privilegiata dei dispositivi narrativi di Nettel (si pensi ai corpi disconformi ritratti in *Petali*), sita cioè nella diversità rispetto a ciò che è normativo, conosciuto e rassicurante, idea che una volta ancora costituisce il detonante della scrittura.

Il vincolo tra scrittura letteraria e vita, anch'esso caratteristica significativa dell'opera di Nettel, si riafferma nella genesi stessa del romanzo, che attinge alla biografia dell'autrice, come più volte da questa dichiarato in varie occasioni e interviste. La storia di Alina si ispira, infatti, alla difficile esperienza di un'amica, di cui la scrittura intende essere un omaggio, come si intuisce dalla dedica paratestuale.

I personaggi, in consonanza con la narrativa dell'autrice, sono ritratti in un divenire perpetuo, soggetti in transito che sovente si rappresentano in lotta tra condizioni diverse: sia Alina che Doris sono madri che amano i loro figli ma che avvertono il peso schiacciante della maternità, e Laura dovrà rinegoziare con se stessa il rifiuto che sente verso la maternità, e verso sua madre, quando incontrerà il piccolo Nicolás; sulla medesima linea, l'amicizia tra Doris e la stessa Laura prenderà pieghe inaspettate, e l'arrivo di una zelante

tata a casa di Alina e Aurelio costringerà i neogenitori a ripensare il loro rapporto genitoriale e di coppia. Ecco che la maternità si fa anche soglia che, una volta varcata, determina il passaggio irreversibile del soggetto a una nuova fase di vita, poiché, come assevera la voce narrante, «La maternità cambia per sempre l'esistenza» (95). Il tema del cambiamento si vincola in modo indissolubile con la concezione della finalità della letteratura che traspare da questo testo magistrale, ove la scrittura letteraria si fa specchio della natura episodica della vita, giacché la ritrae nel suo farsi inarrestabile. Ecco, quindi, che il lettore non troverà un finale definito e rassicurante, bensì tante storie che restano sospese quasi a voler sottolineare la dissolvenza perpetua cui è destinata la vita.

Il romanzo collima con un testo corale, in cui si scandagliano molteplici aspetti dell'essere madre attraverso le diverse storie dei personaggi femminili che interagiscono nella narrazione. La coralità si intravede rappresentata nell'Alveare, collettivo squisitamente femminile pensato come spazio di incontro e condivisione. In questo senso, appare estremamente suggestiva l'immagine di copertina dell'edizione spagnola, in cui si ritrae un nido contenente un uovo azzurro: i tanti rami che compongono il nido vengono a simboleggiare le varie storie che si intrecciano nel romanzo, così come il colore dell'uovo rimanda all'unicità del personaggio di Inés - la cui nascita scardina le certezze e le categorie prestabilite -, e delle relazioni tutte che configurano il testo.

La figlia unica disarticola il discorso a senso unico e unicamente positivo sulla maternità, esperienza che si dispiega, invece, in un ventaglio di possibili variazioni: conflittuale (l'esperienza di Alina), collettiva (la rete di donne che si articola nel romanzo) e alternativa (i legami che Laura e la tata Marlene instaurano rispettivamente con Nicolás e Inés) sono almeno tre degli aggettivi con cui il romanzo dipinge questa esperienza fondamentale dell'essere donna. E ancora: maternità intesa come un regalo e come una maschera da dismettere di notte, come nel caso di Doris la quale, «quando i suoi doveri di madre erano terminati, poteva essere se stessa» (79). Questo romanzo è, infine, la storia di un segreto, condiviso silenziosamente da tutte le donne e rivelato quasi in sordina dalla madre della protagonista Laura, la quale, dopo aver difeso la bellezza e l'importanza di tale esperienza nella vita di una donna, ne parla come di «una stanchezza irrimediabile» (42) di cui però nessuno parla per assicurare «continuità alla specie» (42).

Più che trattare, quindi, una «maternità oscura», come recita il titolo di una delle tante recensioni che il romanzo ha meritatamente ricevuto, *La figlia unica* si impone, invece, come un testo che, a partire dal tema della maternità, esplora le pieghe umbratili dell'esistenza e ne rimanda le diverse tonalità che ne costituiscono la sostanza più profonda. La maestria di Guadalupe Nettel raggiunge una vetta

significativa in questo romanzo le cui varie storie che si intrecciano non si concludono entro i limiti della narrazione e che, grazie alla costruzione sapiente del personaggio della neonata Inés, spinge il lettore a interrogarsi su cosa sia un figlio, sulla sostanza della coscienza umana e su quale sia la radice dell'attaccamento alla vita.

Stéphanie Mateu *Intimisme et identité dans l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)*

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau
Universidade de Aveiro, Portugal; Université Savoie Mont Blanc, France

Recensione di Mateu, S. (2015). *Intimisme et identité dans l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)* [thèse de doctorat]. Montpellier; Toulouse: IRIEC - Institut de Recherche Intersite Études Culturelles, 292 pp.

La monografia è il risultato di una co-tutela tra l'Université Paul Valéry Montpellier e l'Universitat de Barcelona, supervisionata da Catherine Berthet-Cahuzac e Jordi Casassas i Ymbert. Combina storia dell'arte, politica e sociale, come pure semiologia e sociocritica. Infatti, come indicato nell'introduzione dall'autrice, l'obiettivo è quello di analizzare l'opera di Rusiñol i Prats concependola come il risultato di un soggetto transindividuale coniato dal marxista Lucien Goldman.

Nella prima parte, l'autrice ripercorre il processo storico di catalanizzazione dall'VIII secolo in poi, riprendendo il concetto di memoria collettiva. Il XII secolo, in particolare, segna un punto di svolta in quanto la Catalogna entra a far parte del Regno di Spagna grazie all'unione sancita dal matrimonio tra Petronilla d'Aragona e Raimondo Berengario IV. Ciò nonostante, le viene conferita una certa autonomia con la creazione di una bandiera *quadribarrada* e di nuove istituzioni: *Usatges*, *Corts* e *Consells*. Successivamente, questi privilegi le verranno tolti con la sottoscrizione del *Decret de la Nova*



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-03-16
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ducatteau, H.E.M.-V.G. (2021). Review of *Intimisme et identité dans l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)*, by Mateu, S. *Rassegna iberistica*, 44(115), 351-354.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/029

Planta e la fine della guerra di successione. La data dell'11 settembre 1794 è conosciuta con l'appellativo *Diada* e viene tutt'oggi riconosciuta come festa nazionale. In seguito, nell'Ottocento, con il crescente sviluppo dell'industrializzazione nel settore tessile in Catalogna, la distanza tra questa e il resto della Spagna aumenta nel 1833 emerge la cosiddetta *Renaixença* con la pubblicazione dell'oda *La pàtria* di Carles Bonaventura Arbaus nella rivista *El Vapor*.

Dopo un accurato approfondimento della storia catalana, a partire da pagina 79, l'autrice si focalizza sulla pittura, vertendo sulle tensioni che si cristallizzano in occasione della mostra di Belle Arti di Madrid del 1892. In quell'occasione le opere catalane non vengono accolte con benevolenza poiché non rientrano nei canoni dell'accademismo, al contrario, cedono all'influenza francese e modernista. I modernisti adottano come punto di riferimento e destinatario l'Europa. Nella *Vanguardia* vengono pubblicate le note di viaggio di Santiago Rusiñol. Quest'ultimo le diffonde anche nell'*Hipódromo Cómico* e all'età di vent'anni, nel 1881, assume la direzione della celebre rivista modernista *L'Avenç*. *Pèl di Ploma* invece è un'altra rivista in cui pubblica principalmente dei racconti. Gli intellettuali e gli artisti come Rusiñol si dedicano ad un recupero memoriale attraverso molteplici riferimenti culturali comuni e centrali della catalanità. Ad esempio, l'*avi pagès* che incarna 'il nonno contadino', il benessere a casa e concetti di *seny* 'sapienza' e *rauxa* 'aggressività'.

La seconda parte della tesi è dedicata interamente all'artista: a partire dalla sua formazione all'interno dell'Associació d'Excursions Catalana o l'Ateneu Barcelonais e facendo poi riferimento alla sua iscrizione stilistica alla cosiddetta Scuola di Olot (altro importante luogo di apprendimento), alle escursioni al Taga, a Sant Joan de les Abadesses i Ripoll, e al castello de Centelles, che giocano un ruolo innegabilmente centrale nella sua pittura, in parte considerata archeologica. Nel 1888, in occasione dell'Esposizione Universale, ha modo di far crescere la sua reputazione grazie alla partecipazione alla mostra collettiva della *Sala Parès* di Barcellona. L'artista si rifiuta di offrire un'arte consensuale ed esteticizzante rivolta ad una borghesia materialista e pragmatica e, per questo, decide di non entrare a far parte del Cercle Artístic de Sant Lluç, un gruppo fondato del 1893 e formato da artisti desiderosi di ritornare a un rigorismo religioso. Nel 1889 parte per Parigi, luogo d'ispirazione impressionistica che gli dà l'opportunità di mantenere amicizie con Picasso, Utrillo ecc, e di incontrare il suo amico Ramon Canudas, che morirà nella 'città-luce'. Oltre a Parigi, soggiorna anche in Italia e a Mallorca, finché nel 1892 decide di comprare una casa di pescatori, chiamata *Cau Ferrat* (casa di ferro), a Sitges, dove dà vita alla scuola luminista insieme ad artisti come Zuloaga, Fontdevila ecc. organizzando serate artistiche e teatrali (vedi la rappresentazione dell'*Intrusa* di Maeterlinck). In seguito, Rusiñol inizia progressivamente a prendere

le distanze dalla catalanità incarnata dai vitalisti e noucentisti per avvicinarsi al Decadentismo. Comincia a rivolgersi più al ceto popolare che a quello intellettuale come dimostra nel *Poble Gris*, opera letteraria in prosa del 1902 che lo iscrive in questa sua nuova inclinazione. Tra le altre opere letterarie viene citata *L'auca del Senyor Esteve* (1907), un romanzo autobiografico che da un lato rivela il suo rapporto con la società, e dall'altro rievoca il rapporto conflittuale con la famiglia di industriali nel momento in cui decise di intraprendere una carriera artistica.

La terza parte si focalizza sulla nozione d'intimismo che viene introdotto dall'autrice attraverso una prima definizione prettamente linguistica. Il termine, in origine, alludeva unicamente alle relazioni interpersonali, ampliando poi il suo significato anche ad una sola persona o ad una cosa. Nella pittura di Santiago Rusiñol, l'intimismo si traduce attraverso la rappresentazione di spazi interni come ad esempio quello della cucina con anfore, pane, vino, brocche ecc. (cf. *El pati blau*, 1891-92, e *Una reprimenda/Interior*, 1891-92). Un altro termine che viene accostato all'opera di Rusiñol è *extime*, coniato da Albert Thibaudet come antonimo d'*intime*: l'intimo si rivela anche nella raffigurazione di altre persone. Ne è un esempio *El bohemi* (1891) in cui si riconosce la figura di Erik Satie. Inoltre, la sua dipendenza dalla morfina e la sua malattia si riflettono nei ritratti dei suoi amici, come *Miquel Utrillo i Suzanne Valadon a París* (1891).

Per concludere, la monografia offre una panoramica su un pittore-modello della catalanità, portando in primo piano la sua ampia rete artistica. Tuttavia, rimane uno studio migliorabile sotto diversi aspetti. Innanzitutto, si nota la mancanza di una cronologia finale per riassumere i dati centrali della vita, del contesto socio-culturale e delle mostre post-mortem dell'artista. Inoltre è da segnalare l'assenza, nella tesi, di riproduzioni dei quadri dell'artista, che nonostante sia dovuta alla mancanza di immagini di qualità o dall'impossibilità di includere nella pubblicazione immagini ad alta risoluzione, resta comunque un deficit, soprattutto se si considera che in area francofona le opere del pittore non godono ancora di una certa fama e sono perciò poco conosciute. Tre delle opere di Rusiñol appartengono al Musée d'Orsay e ciò che ha portato ad organizzare un solo colloquio intitolato *Santiago Rusiñol et son temps* all'Università Paris 4-Sorbonne nel 1993. Sinora non è stata organizzata nessuna mostra né in ambito francofono né tantomeno in altri Paesi al di fuori della Spagna. Le ragioni della scarsa ricezione di Rusiñol all'estero non sono chiare. Sono legate allo stile, alle istituzioni, alla stampa? Il problema meriterebbe di essere risolto. In aggiunta, sarebbe opportuno offrire una versione tradotta della tesi per allargarne il pubblico di lettori. L'opera potrebbe infatti interessare chi non conosce il francese, il castigliano o il catalano.

Eloi Grasset

La trama mortal

Lídia Carol Geronès
Università degli Studi di Verona, Italia

Reseña de Grasset, E. (2020). *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 348 pp.

Eloi Grasset, profesor de Estudios Ibéricos en los Estados Unidos, en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, lleva bastante tiempo dedicando sus trabajos de investigación al escritor barcelonés, Pere Gimferrer (1945). En 2011 defendió su tesis de doctorado, *Modernitat i canvi de llengua. El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer (Aspectes crotocs, teòrics i lexicomètrics)* y posteriormente publicó varios artículos sobre los *Dietarios* y *Fortuny*, y curó el dossier «Cincuenta años de Mensaje del Tetrarca de Pere Gimferrer» para la revista de la Universidad de Zaragoza, *Tropelías*. En todos estos ensayos, Grasset va más allá del análisis específico del texto (imaginario, intertextualidad, modernidad, etc), y contextualiza y destaca el papel de Gimferrer como escritor e intelectual en el panorama literario y cultural hispánico, tanto en lengua castellana como catalana. En el libro que ahora Grasset dedica a Gimferrer, incluye un tercer elemento, el político –adoptando conceptos teóricos del sociólogo francés Pierre Bourdieu–, que le permite ahondar en un terreno hasta ahora inédito, el de los mecanismos de construcciones de identidad (nacional, lingüística y cultural) en un momento muy concreto de la historia de España y Cataluña. Esto queda bastante explícito



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-04-20
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Carol Geronès, L. (2021). Review of *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*, by Grasset, E. *Rassegna iberística*, 44(115), 355-358.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/030

en el subtítulo del libro que reza: «Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)». El título, «La trama mortal», es una cita de Octavio Paz, concretamente, al título de su reseña a la novela de Gimferrer, *Fortuny*. Una novela con una trama (estructura narrativa) intencionadamente compleja, como la trama (estructuras y mundos literarios y políticos) que Grasset desgrana con gran rigor científico, a través de una prosa amena, en este libro de 348 páginas, que se leen con interés y placer.

El libro se divide en nueve capítulos y sigue un orden cronológico, que abarca desde los inicios de Gimferrer en el mundo de las letras hispánicas, en 1962, como crítico cinematográfico en el diario *Terrasa Informació* hasta su ingreso, en 1985, como escritor consagrado, en la Real Academia Española. Grasset hace un retrato de estos veinte años que describen, efectivamente, una parte importante de la carrera literaria de Gimferrer (en sus múltiples e influyentes facetas), pero que sobretodo, explican la evolución del contexto literario de una España en pleno proceso de reconstrucción política, social y cultural, que pasaba evidentemente por el reconocimiento y la normalización de su carácter plurinacional y lingüístico. Como analiza Grasset, Gimferrer como escritor e intelectual, dedica sus esfuerzos a la reconstrucción de su cultura que, por territorio de pertenencia, corresponde a una cultura con dos lenguas, la castellana (por un tiempo impuesta) y la catalana (por un tiempo negada). En este sentido el libro de Grasset no es solo interesante para adentrarse en el caso particular de la reconstrucción cultural de una España casi democrática, que Gimferrer representa (juntamente con otros nombres que Grasset también hace emerger, como Vázquez Montalbán, Paz o Tàpies), sino que también es una reflexión sobre identidad, lengua y territorio (a través del concepto de extraterritorialidad de George Steiner) en relación -y a la vez en contraposición- al lenguaje literario entendido como instrumento de creación artística que puede coincidir o no con la lengua materna del escritor.

Entre líneas, en el análisis de Grasset parece que hay una pregunta implícita, de hecho nunca formulada: ¿qué intelectual es o fue Gimferrer?, ¿tradicional u orgánico?, citando a Gramsci que Gimferrer trató en una de sus juveniles reseñas, o bien ¿apocalíptico o integrado? evocando ahora a Eco, otra lectura juvenil de Pedro, ¿mandarín o samurái?, como habrían dicho Beauvoir o Kristeva para contar el declive de legisladores a intérpretes de los intelectuales contemporáneos (Bauman). ¿Erizo o zorra? Recordando a Berlin. Si bien la obra de Grasset ofrece excelentes indicios iniciales para resolver esta cuestión pendiente, de momento todavía no sabemos cómo responder de una forma precisa. Seguramente haría falta una cierta distancia (como si se observara desde afuera) para poder contextualizar a este indispensable intelectual, interesante síntesis

sis crítica, voz poética, 'cantor' de un posible nuevo cosmopolitismo, autor raro que hay que exportar fuera de su tierra natal, extra-territorialmente. «Con el riesgo de caer en el simplismo, se podría argumentar que lo importante al final no es *quién* escribe qué, sino *cómo* se ha escrito y *cómo* se ha leído una obra».¹

¹ Said, E.W. (1991). «The Politics of Knowledge». *Raritan: A Quarterly Review*, 1(1), 31.

Susana Jodra Llorente y Amelia Benito del Valle Eskauriaza

Arte, literatura y feminismos

Alfons Gregori
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Reseña de Jodra Llorente, S.; Benito del Valle Eskauriaza, A. (eds) (2020). *Arte, literatura y feminismos: lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 321 pp.

El volumen que aquí presentamos es una feliz iniciativa en la que han tenido un papel determinante LAIDA (Literatura e Identidad) y algunas integrantes de Arte, Investigación y Feminismos, ambos grupos de investigación con sede en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, cuya orientación transversal e interdisciplinar permite dar vida a proyectos que aúnan esfuerzos en el campo de las humanidades. Además, esta publicación constituye una victoria, la victoria de aquellos segmentos de la población discriminados que alcanzan a tener voz, una voz de subalternas reivindicada a través del análisis académico. En los casos presentados en *Arte, literatura y feminismos* dicha discriminación es doble o triple, o sea, por razón no solo de género, sino también de nación y, a menudo, de estrato social. Como enunciaba la voz lírica de Maria-Mercè Marçal en forma de llave de yudo (que aquí plasmo en traducción al español): «Al azar agradezco tres dones: | haber nacido mujer, | de clase baja y nación oprimida. | Y el turbio azur de ser tres veces rebelde». Amelia Benito del Valle Eskauriaza, coeditora del volumen reseñado, lo expresa en el



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-04-02
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gregori, A. (2021). Review of *Arte, literatura y feminismos: lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*, by Jodra Llorente, S.; Benito del Valle Eskauriaza, A. *Rassegna iberistica*, 44(115), 359-362.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/031

primer capítulo en relación con las autoras que son su objeto de estudio: «desde su exclusión a la alfabetización hasta su incorporación, pasando por la necesidad del sistema económico capitalista y el requisito de una lengua en peligro de extinción como el euskara, la escritora vasca ha tenido que ir superando diferentes etapas» (48). En el siguiente texto del volumen, la artista visual Zalao Ipiña Bidaurrezaga explica su proyecto *Gorreri bisuala (Sordera visual)*, que denuncia la actitud de renuncia a la lengua propia en Euskal Herria, y lo hace partiendo de un interesante y bien trabado discurso sociolingüístico que recorre la agresiva y perversa política lingüística sufrida por los euscaldunes tras la formación de los Estados-nación español y francés, un ‘dolor de lengua’ que se objetiva por ejemplo en instalaciones tan impactantes como *Harrespil (Cromlech)* (74).

La otra coeditora del libro, Susana Jodra Llorente, nos presenta en su brillante capítulo un sintético panorama (tanto a nivel internacional como en tierras vascas) del desarrollo en el mundo de las artes del ecologismo en sus diferentes variantes, como la ecofeminista, pero en especial la sociomedioambiental, incidiendo inteligentemente en cuestiones de difícil respuesta: «Convendría cuestionarse [...] si son obras que se difieren fácilmente sin dejar residuos en nuestras conciencias respecto a los modos de actuar y consumir» (81). Tras ello focaliza en la obra de diversas artistas ligadas a Euskal Herria -Gentz del Valle de Lersundi, Bego Vicario, Pilar Soberón, Abigail Lazcoz, Maider López y María Cueto- para después analizar de primera mano tres creaciones propias en torno al cambio climático y la transición energética. Jon Kortazar, por su parte, no acerca «a las literaturas escritas por mujeres en la literatura en lengua vasca» (117), usando de forma ágil y perspicaz la perspectiva polisistémica y revelando la «pluralidad de voces y de estéticas diferenciadas» (118). El reconocido investigador examina de forma encadenada fenómenos como el colectivo Euskal Idazle Emakume Lantaldea, el debate de inicios de siglo sobre la presencia femenina en el canon, la creación poética y narrativa de mujer en euskara, la importancia del año 2014 en la misma, los Premios Euskadi 2018-19 y las traducciones de escritoras vascas a otras lenguas. Le sigue un capítulo que penetra en la posición de las mujeres en el entorno profesional del arte, a cargo de Iratxe Larrea Príncipe, con el trasfondo de la distinción entre arte/artesanía, así como las vanguardias y la crítica feminista. Tras aproximarse a la creación de autoras de renombre internacional como Louise Bourgeois, analiza diversas piezas propias. Cabría preguntarse, sin embargo, por qué este texto no es el segundo del volumen, dado su ánimo introductorio, que a lo mejor hubiera permitido entender mejor los capítulos que ahora le preceden. En su trabajo, Jon Martin Etxebeste nos traslada a la creación literaria de tipo oral, en concreto al espacio de las mujeres en el *bertsolarismo*. El texto es muy completo y sugerente, pero en cuanto a su declaración de que

el arte de los *bertsolaris* no debería ser una mera expresión folclórica, sino un nuevo modelo de comunicación (192), sería bueno recordar que los estudios contemporáneos de folclore surgidos hace unas décadas de la mano de Dan Ben-Amos o Alan Dundes definen su objeto de estudio como un particular modelo comunicativo.

La artista e investigadora Txaro Arrazola-Oñate Tojal analiza las relaciones entre la maternidad y la creación artística, cuestionando el estatus dictado a las mujeres por la tradición judeocristiana –que la autora considera «religión» (227)– y examinando brevemente destacadas muestras de todo ello en piezas de arte contemporáneo de artistas como Frida Kahlo, así como también de obra propia. El siguiente capítulo, firmado por Andrea Abalia Marijuán, nos sumerge en el mundo de las brujas, abarcando desde las figuras femeninas que, de acuerdo a antiguas creencias, actuaban malévolamente –en un amplio apartado introductorio muy bien estructurado y seleccionado que nos conduce a las persecuciones religiosas sufridas en Euskal Herria mayormente por mujeres en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna–, hasta «la significación e interpretaciones que adquiere este arquetipo [de la bruja] en la sociedad contemporánea» (254), que culminan con la conversión de la bruja en icono popular de contestación feminista (280). En este sentido, resulta muy estimulante la forma en que la autora proyecta en el mundo posmoderno las discrepancias del cristianismo sobre la veracidad de la brujería (entre San Agustín y Santo Tomás de Aquino), adoptando el concepto de hiperrealidad de Baudrillard en un mundo líquido que, de todas formas, sigue preservando el sistema patriarcal (278). El texto que cierra el volumen es un homenaje al género epistolar como medio de escritura intelectual femenina, en un acto de sororidad entre dos hermanas separadas por un océano: Miren Gabantxo-Uriagereka y Amaia Gabantxo. La carta de esta última irradia luz sobre las relaciones entre los sistemas literarios dominantes y minoritarios/minorizados, desde un punto de vista personal pero transferible.

En definitiva, *Arte, literatura y feminismos* será un material a tener en cuenta, sin duda, para docentes, investigadores y estudiantes de estudios vascos, no solo en Euskal Herria, sino también en el Estado español y en asignaturas ofertadas en otros países, entre otras muchas (y por citar una que resulta representativa) «Mujer y arte plástico en el País Vasco», que imparte el profesor Unai Antia en la Freie Universität de Berlín.

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 46-1° (2021)
Il confronto letterario, Università degli Studi di Pavia, 74-2° (2020)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAUC-AECID, 849 (2021), 850 (2021), 851 (2021)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 57 (2020), 58 (2021)
Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias, 37 (2018) II Série
Studi comparatistici, SiCL, 17 (2016), 18 (2016), 19 (2017), 20 (2017)

Libri

- Cancellier, A.; Barchiesi, M.A. (eds) (2020). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina Chile Uruguay*. Padova: CLEUP, 644 pp.
- Cartagena, A. de (2020). *Epistola ad comitem de Haro de Alfonso de Cartagena*. Ed. y trad. de J. Lawrance y M. Morrás. Salamanca: SEHL – SEMYR, 216 pp.
- Coppola, F. (2021). *Lo perdido en la poesía del exilio de Rafael Alberti. "Objetos, cosas y fetiches" en Pleamar, Retornos de lo vivo lejano, Ora marítima, Baladas y Canciones del Paraná*. Madrid: Visor, 417 pp.
- Iglesias, M.R. (2019). *Aurelia quiere oír*. Buenos Aires: Paradiso, 349 pp.
- Vélez de Guevara, L. (2020). *La conquista de Orán*. Ed. de C.G. Peale, J.J. González Martínez. Newark (DE): Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 118 pp.
- Morales, G. (2021). *N.I. 12*. Studio e trad. di E. Pastena. Pisa Edizioni ETA, 175 pp.
- Verri, C. (2021). *Controrivoluzione in Spagna. I carlisti nell'assemblea costituyente (1869-1871)*. Roma: Viella Editrice, 128 pp.

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia

