



*Quaderni di Letterature  
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE  
NUMERO 10  
NOVEMBRE, 2021

SEZIONE DI IBERISTICA  
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*

*Tintas* si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso la Sezione di Iberistica  
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano  
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>  
[tintas@unimi.it](mailto:tintas@unimi.it)

ISSN: 2240-5437.

Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

**Impaginazione:** Ledizioni

**Immagine di copertina:** autografo di Daniel Fernández Rodríguez

**Ringraziamenti:** Pietro Virtuani, Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

# TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE  
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Danilo Manera

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Cassol, Emilia Perassi, Maria Rosso, Vincenzo Russo, Laura Scarabelli,  
Maria Cristina Assumma, Irina Bajini, Matilde Benzoni, Marina Bianchi, Maria Vittoria Calvi,  
Luisa Chierichetti, Michela Craveri, Francesco Fava, Elena Liverani, Giovanna Mapelli

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)  
Raúl Antelo (*Universidade Federal de Santa Catarina*)  
Ignacio Arellano (*Universidad de Navarra*)  
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)  
Jean Canavaggio (*Université de Paris X – Nanterre*)  
Helena Carvalhão Buescu (*Universidade de Lisboa*)  
María Luisa Lobato (*Universidad de Burgos*)  
Felipe B. Pedraza Jiménez (*Universidad de Castilla-La Mancha*)  
Eduardo Urbina (*Texas A&M University*)  
Germán Vega García-Luengos (*Universidad de Valladolid*)  
Juan Carlos Abril (*Universidad de Granada*)

CAPOREDATTORE

Simone Cattaneo



TINTAS  
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE  
E IBEROAMERICANE

Numero 10, novembre 2021

ARTICOLI

- BEGOÑA SOUVIRON LÓPEZ, *La Universidad de amor y escuelas del interés*. Jacinto Polo de Medina y Claude Le Petit 9-18
- E. HELENA HOUVENAGHEL, *Revisión del mito de la sororidad en reescrituras hispanoamericanas del siglo XX: Las hermanas Agüero (1997) de Cristina García* 19-31
- MARÍA TERESA NAVARRETE, *Hermandad y reescritura del mito de Isis y Osiris en la literatura española contemporánea* 33-44
- LIEVE BEHIELS, *Antígona y sus hermanos. Sobre La tumba de Antígona de María Zambrano* 45-56
- DROH JOEL ARNAULD KEFFA, *Lengua y cultura locales bajo el peso de la dependencia poscolonial: africanización de Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis de Justo Bolekia Boleká* 57-67

TRASBORDI

- LEOPOLDO ALAS "CLARÍN", *Due sapienti* 71-78  
(trad. di Sara Pezzini)
- GUILLERMO ARRÓNIZ LÓPEZ, *La ricerca di Santiago* 79-84  
(trad. di Giuseppina Notaro)
- RAFAEL BALLESTEROS, *Cinque poesie* 85-96  
(trad. di Francesca Comella)
- MILENA RODRÍGUEZ, *Quattro poesie* 97-108  
(trad. di Alessandra Abbate, Silvia Baiettini, Giulia Bertazzoni, Alessandra Bolis, Filippo Antonio Ferri, Sara Induni ed Erica Lacanna)
- BASILIO BELLIARD, *Sei poesie in prosa* 109-116  
(trad. di Danilo Manera)
- MIQUEL MARTÍ I POL, *Sette poesie* 117-135  
(trad. di Simone Cattaneo)

NOTE

- ALEJANDRO CARDOZO UZCÁTEGUI, *Antonio Spinetti Dini, un poeta cisatlántico* 139-152
- MARIA SOFIA, *Miguel de Cervantes in El ministerio del tiempo: analisi linguistica e comportamentale* 153-171
- DANILO MANERA, *Las literaturas hispanoafricanas y la obra de Inongo-vi-Makomè* 173-177
- JUAN CARLOS ABRIL, *Algo más que una invitación a la lectura. En defensa de una posmodernidad progresista* 179-186

## RECENSIONI

Elide Pittarello, <i>Poesía e imagen</i> [Loretta Frattale]	189-192
Ángel Guerra, <i>La Lapa y otros relatos seleccionados</i> [Danilo Manera]	193-194
Vicente Luis Mora, <i>Centroeuropa</i> [Simone Cattaneo]	195-196
Nora Strejilevich, <i>Una sola muerte numerosa</i> [Alejandra Leonor Parra]	197-199
Guillermo Fernández Rojano, <i>Hijos de la piedra</i> [Juan Carlos Abril]	201-203
Luigi Contadini, <i>La causa di Soledad Luque Delgado</i> [Danilo Manera]	205-206

## CREAZIONI

Daniel Fernández Rodríguez, <i>La lluvia de hace un rato</i>	209-210
Basilio Belliard, <i>Cántico de la luciérnaga</i>	211-212

# ARTICOLI

---

BEGOÑA SOUVIRON LÓPEZ  
E. HELENA HOUVENAGHEL  
MARÍA TERESA NAVARRETE NAVARRETE  
LIEVE BEHIELS  
DROH JOEL ARNAULD KEFFA



## ***La Universidad de amor y escuelas del interés*** **Jacinto Polo de Medina y Claude Le Petit**

**BEGOÑA SOUVIRON LÓPEZ**

Universidad de Málaga

[bsouviron@uma.es](mailto:bsouviron@uma.es)

### **1. INTRODUCCIÓN**

En la *Universidad de Amor y escuelas del interés. Verdades soñadas o sueño verdadero*, aparecen relacionados los argumentos de la misoginia, procedentes del “Maldezir de Mujeres” y los del antisemitismo, como ya lo hacían en la ficción literaria española desde la Edad Media. En esta invectiva o tratado, para los españoles, y galantería moral para los franceses, el autor usa las constantes asociaciones de la mujer con la enfermedad y de ésta con el mal psíquico y moral para, según las reglas de la Lógica imperante, abrir los silogismos a otro campo asociativo emprendiendo una sátira jocosa contra la universidad aristotélico-tomista.

La novedad que entraña esta obra reside, precisamente, en la utilización “contrarretórica” de los tópicos misóginos y antisemitas para hacer una parodia de los argumentos que se articulaban de manera sofisticada en los discursos dominantes dentro de una anticuada universidad española en la que predominaban las interpretaciones tomistas o escotistas de la filosofía, adoptándose siempre preferentemente posturas nominalistas frente a las naturalistas en la “Querrela de los universales”, que se extendía por Europa. Así lo comprobamos cuando leemos el lema que preside la entrada: «En esta universidad las mujeres son tomistas. Los galanes escotistas. Hombres al escote entrad».

La autoría de esta sátira, que aparece en reiteradas ediciones bajo el seudónimo de Maestro o Licenciado Antolínez de Piedrabuena<sup>1</sup>, como en el caso de otras muchas obras, no es fácil de determinar, habida cuenta de las dificultades que podía conllevar para sus autores el hecho de adoptar posturas críticas o disidentes contra el *statu quo*; más aún si se trataba de un autor con votos religiosos, pero con muchas aficiones profanas, como sospechamos del personaje que nos ocupa. A la vista de años de investigaciones y consultas,

---

<sup>1</sup> A mediados de S. XVI hubo un agustino apellidado Antolínez, defensor de la Doctrina del libre albedrío. Esta orden mendicante se movía entre el Tomismo y el Escotismo con independencia. El fraile se hizo famoso por oponerse a la cátedra tomista y retomando el espíritu de Fray Luis abogaba por la defensa de la doctrina de San Agustín desde la Verdad.

podemos apostar por la autoría del poeta murciano Salvador Jacinto Polo de Medina<sup>2</sup>, que profesó de agustino llegando a ser Rector del seminario de San Fulgencio en Murcia y que bajo diferentes seudónimos publicaría obras de características semejantes.

## 2. DOS MOMENTOS HISTÓRICOS: MÁLAGA 1638 Y PARÍS 1661

Largos años de silencio hacen difícil seguirle la pista al discípulo de Cascales, pero hay dos momentos históricos en los que es posible su localización, en la que seguimos trabajando, que permiten vislumbrar su autoría. En primer lugar cuando, con el seudónimo de Fabio Vigilio Cordato, firma tres novelas jocosas que refieren cosas de Málaga en torno a 1638, aunque en algunas de ellas bromea sobre si en realidad hay que estar en los lugares para escribir de ellos o puede hacerse de oídas sobre todo cuando se trata de una ciudad que es «cuchara del paraíso»<sup>3</sup>. Creemos que el propio Polo pudo pasar un año y unos meses en Málaga, probablemente hasta marzo de 1638 en el cargo de uno de los 30 jueces comisionados nombrados por los consejos de Castilla, como cuenta el mismo narrador de *El hijo de Málaga. Murmurador jurado*<sup>4</sup>, y no lo ponen en duda sus diferentes avatares literarios en las otras dos novelas jocosas. Esta misión consistía en realizar auditorías sobre la efectividad en la cobranza de impuestos para la Corona como hombre de Gudiel Peralta y familiar de Rodrigo Jurado y Moya. Procurador de la renta de Millones de Felipe IV que se había enriquecido, sobre todo, a base de negociar con los juros avalados por los banqueros portugueses, Rodrigo Jurado y Moya fue un eslabón débil al fin del círculo del Conde Duque de Olivares y, aunque su mujer Luisa Polo pertenecía al influyente clan relacionado con los Usodemar y su hijo Pedro Polo Jurado llegó a ser miembro del Santo Oficio, el asentista cayó en desgracia. Bien pudo haberse encargado entonces, el teólogo Salvador Jacinto, a quien a veces le reprocharon su cercanía a los “marranos”, de estas tareas hasta la caída en desgracia del asentista cuando ordenaron su inmediata expulsión de Málaga<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Cuando se traslada a Alcalá para estudiar Teología y Filosofía, entra en el círculo de Alonso Pérez, de la Imprenta del Reino, donde se relaciona con los escritores de la época, entre ellos el hijo del impresor Juan Pérez de Montalbán a cuya obra *el Para todos* se refiere en *El Lazareto de Milán*. Montalbán, alumno predilecto de Lope de Vega y Notario de la Inquisición en 1633 publica, junto a las *Academias del jardín*, de Polo, *No hay vida como la honra*. Allí conoce también a Lope, Salas Barbadillo, Solís y Rivadeneyra, el maestro Valdivieso, Gracián o Fernández de Ribera, al que dedica algunas referencias sobre sus «antojos de mejor vista» en *El Buen humor de las musas*, y ya como Fabio Vigilio Cordato en *El hijo de Málaga*; aunque Valbuena atribuyera esta última obra al propio Ribera, mientras no se demostrara que Polo hubiera estado allí.

<sup>3</sup> Se refiere Fabio Vigilio a este término en *El Lazareto* y Polo de Medina en la *Fábula de Pan y Siringa*. Su ambigüedad da qué pensar, pues se refiere tanto a la genealogía como al “escuchar” de las murmuraciones y a «la Gran Cuchara del paraíso que era Málaga». En *El hijo*, igualmente, desmitifica la proverbial calidad de la «ciudad del paraíso» cuando dice que la llamaban así por no tener sus habitantes ni con qué vestirse de lo pobre que eran.

<sup>4</sup> Se conservan las obras de Fabio Virgilio Cordato en la biblioteca del bibliófilo murciano José Alegría. La primera noticia sobre estas ediciones la da el erudito y sabio deán de la Catedral de Murcia don Julio López Maymón, en tres artículos de *El Pueblo*, de Orihuela, titulados «Orihuela en el siglo XVII. La novela en dicho siglo. Rebusco tripartito» (13, 20 y 27 de octubre de 1927).

<sup>5</sup> Hay una alusión expresa a la suspensión en el año 1638 del juez comisionado de Málaga en el Leg. 13 del año correspondiente, nº 28, 2 fols. del Archivo Municipal de Málaga. Domínguez Ortiz me dio la pista cuando en su obra *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, 1960 en la nota 45 cita una carta de PP C.J. en

En el segundo caso, sospechamos que Polo podría estar detrás de la más particular edición de la *Universidad de amor*, la de 1661, dirigida al Duque de Bournonville, gobernador de París y escudero de la reina María Teresa, que había llegado a la corte gala tras su matrimonio con el rey francés. Y cabría preguntarse: ¿era Fray Polo uno de los predicadores que acompañaron al séquito y de ahí que la edición venga firmada por «su menor Capellán F.P.»?

Esta edición tuvo gran repercusión en los países vecinos, de modo que todavía en la actualidad se encuentran ejemplares repartidos por las bibliotecas de París, procedente de la Colbertina, Viena, Múnich o Estrasburgo. Prueba de ello es la traducción que en 1662 realizó el conocido abogado y escritor Claude Le Petit, un libertino espiritual y heterodoxo, que fue ajusticiado en la plaza de Grève, el 1 de septiembre del mismo año 1662, acusado de sodomía. Ya eran razones de peso para que el español, un *beaux esprit*, como decía su traductor, quisiera ocultar amistades tan peligrosas.

Con las razones que a continuación exponemos, proponemos la consideración de que tras los seudónimos de Maestro Antolínez de Piedrabuena y Fabio Vigilio Cordato se esconde el poeta murciano, amigo del influyente político Saavedra Fajardo, cuyas *Empresas* también tenía voluntad de traducir Le Petit.

### 3. LUGARES EDITORIALES COMUNES

Vamos en primer lugar con la breve referencia a las novelas malagueñas. En 1639 aparece en Orihuela en la imprenta de Juan Vicente Franco, donde había sido publicada el *Hospital de incurables*, tres años antes, una novela jocosa y moral titulada *El hijo de Málaga. Murmurador jurado*, firmada por Fabio Vigilio Cordato y dedicada a D. Juan Enríquez de Salinas y Navarra, que poseía entre otros títulos, el de Señor de la Isla de Riarán, conocido barrio portuario de la ciudad. Del mismo año son *El lazareto de Milán. Hospicio general a todo achaque*, novela jocosa y moral también, en su primera parte, dedicada a D. Pedro de Zamora Hurtado, Consultor del Santo Oficio, Vicario General de todo el obispado de Málaga, Canónigo de la Catedral y Juez privativo de los Hospitales; y su segunda parte, *Noches de convalecencia*, dirigida esta vez, a D. Pedro del Castillo y Padilla, Caballero Mayorazgo de la Ciudad de Antequera.

En el mismo año, en el mismo sitio y con el mismo seudónimo ve la luz un ejercicio de Academia, que hemos localizado en la Biblioteca de la Santa Cruz de Valladolid, *Grandezas del color pardo. Asunto propuesto en competencia de colores por la ilustre y docta Academia*

---

MHE, XVII, 199, agosto de 1643, p. 45, por la que sabemos que la reformación del Consejo de Hacienda ya estaba hecha; quitan gran número de ministros de los tres tribunales y de los más de 150 contadores y zánganos (sic) que había de otras contadurías los dejan en 30. Cárceles Gea manifiesta que debido a que los administradores obraban en virtud de cartas de comisión, se nombraban a jueces comisionados como los agustinos, “agentes especiales” que mostraban “la carta de intimación” o salvoconducto, sin identificarse. Teniendo en cuenta que la jurisdicción ordinaria no tenía más diferencia de la delegada para todas las causas, a veces los comisionados no tenían especial interés en que se supiera quiénes eran, aunque en el caso de *El Hijo de Málaga*, él mismo oidor apela a la “autoridad” que su presencia obraba en la calle a la hora de poner orden. Otros prelados o frailes a veces eran simpatizantes de la insumisión fiscal. Sébastien Malaprade estudia el caso de Rodrigo Jurado y Moya y su clan, que tenían intereses en Baza, Guadix, Jaén, Andújar y Murcia en *Des châteaux en Espagne: Gouvernement des finances et mobilité sociale au XVIIe siècle* y se refiere a la retirada de su título de procurador de millones, p. 93.

de Madrid<sup>6</sup>, dedicada a Luis Antonio de Morays, Administrador de la lana y juez por su Majestad del nuevo impuesto del pescado.

Las reiteradas menciones a la ciudad de Málaga en estas novelas, la defensa del color pardo, propio de los hábitos religiosos y específicamente de los agustinos, así como la dedicatoria, a un juez recaudador de impuestos, da qué pensar sobre la posibilidad de que tras la voz del narrador de estas “jocoserías” pudiera estar Jacinto Polo de Medina.

Como veremos más adelante, otras coincidencias entre las diferentes obras nos llevan a establecer con mayor fundamento que Polo de Medina, autor reconocido de las *Academias del jardín*, *El buen humor de las musas*, los *Ocios de la soledad*, la *Fábula de Apolo y Dafne* y la *Fábula de Pan y Siringa*, el *Hospital de incurables* y *A Lelio gobierno moral* era, a su vez, el mismo Antolínez de Piedrabuena y también «su menor capellán F.P.», en el caso de la *Universidad*; y Fabio Vigilio Cordato, en el de las novelas *jocoserías* y en el de *Las grandezas del color pardo*<sup>7</sup>.

Existe otro hecho curioso que ha pasado desapercibido a los estudiosos. La *Universidad de amor y escuelas del interés* cuya primera edición se había creído que era la de Madrid, 1636, dedicada al Duque del Infantado y Marqués de Lerma, a cargo de Francisco de Robles y en casa de la Vda. de Alonso Martín, después de algunas averiguaciones, como avanzamos, no resulta ser la primera. Gracias a una afortunada casualidad encontramos en la Biblioteca imperial de Austria un ejemplar, que debe ser la edición príncipe de la *Universidad de amor y escuelas del interés*, que data de 1634 y está exenta de tasa o fe de erratas así como de aprobación, aunque sí lleva licencia, en la imprenta de Luis Veros de Murcia<sup>8</sup>. En esa casa tan familiar vieron la luz las *Cartas filológicas* del maestro Cascales y Polo de Medina había publicado sus *Ocios de la soledad* en 1633, la *Fábula de Apolo y Dafne* y la de *Pan y Siringa*. Curiosamente allí mismo, en 1639, aparece la tercera edición, que no la segunda como hasta ahora se había creído, de la *Universidad*. Debió ser entonces, una vez más, cuando, al parecer disgustado por algunas cosas que sucedían en su patria chica, decidió trasladar la publicación de sus obras de nuevo a Orihuela, confiando en el ya conocido Juan Vicente Franco. Por aquellos días ya habían caído en desgracia sus protectores en el cobro de impuestos<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Dedicada a Luis Antonio de Morays, Administrador de la lana y juez por su majestad del nuevo impuesto del pescado. Hay un ejemplar digitalizado con la signatura HTCA U/Bc Leg 3-1 n° 231 en la biblioteca de la Santa Cruz de Valladolid. A partir de aquí la relación con los marranos portugueses es más evidente.

<sup>7</sup> Es inevitable advertir la misma voz familiar del narrador de la *Universidad* cuando se refiere al sueño que le ata como pesadilla y la del *Hospital de incurables*, que se aleja de las preocupaciones gracias al mismo sueño, esta vez reparador; e incluso la del personaje central de las *Noches de convalecencia*, que duerme, pero despierta melancólico. Ya desde la *Fábula de Apolo y Dafne* reconocía Polo que escribía para huir de las melancolías. Comunes son la tristeza o preocupaciones que manifiesta Polo con las del juez comisionado de *El hijo de Málaga*. *Murmurador Jurado*, que da de mano a los tediosos papeles y sale al Paseo de los Tristes para ponerles remedio.

<sup>8</sup> Edición localizada en la K.K. Hofbibliothek Österr. Nationalbibliothek, en la colección ONS Sammlung von Handschriften und alten Drucken 71.x.145, en la Prunksaal Josefplatz, con la signatura 71.Z.93(3). Está claro que circulaba con licencia pero sin más paratextos; de hecho Aurora Egido en «La Universidad de amor y La dama boba», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54 (1978), p. 369, se hace eco de que Ustarroz, a quien se le atribuye la 2ª parte, leyó en 1635 la obra en Zaragoza, por lo que cabe pensar que la primera era de antes y no dice que leyó las dos.

<sup>9</sup> Los cargos públicos debían hacer declaración de sus bienes para descubrir casos de enriquecimiento ilícito. Inventario de los censos de Castilla, alquileres de las rentas AS, CHS leg. 784, consulta del 8-III-1638 «Registro de censos que han llegado a los libros de la Razón de eclesiásticos y seglares que ha remitido los registros de censos y anatas. Ellos percibían ingresos por mercedes y ayudas de costa».

Pero es la misma *Universidad* la que nos depara un par de sorpresas más cuando, –tras reiteradas ediciones junto a otras obras del mismo Polo, lo que demuestra el éxito que había tenido– aparece de nuevo en París, en 1661, sin seudónimo y a voluntad de un autor que asume la responsabilidad de “liquidar” al Maestro Antolínez de Piedrabuena, declarándose: «su menor capellán F.P.» en la dedicatoria al Escudero mayor de la reina María Teresa y Gobernador de París, el Duque de Burnovila, (término claramente españolizado). En esta ocasión cambia el orden del subtítulo eligiendo *Universidad de amor y escuelas del interés*, pero, a continuación, invierte los términos e incluye: «*Sueño verdadero o verdades soñadas al pedir de la (sic) mujeres*».

A primera vista no sólo llaman la atención estos dos hechos, sino que cuando avanzamos en la lectura de la traducción francesa, Claude Le Petit, asegura que el autor español se había trasladado a París y formaba parte del círculo de Saavedra Fajardo; por lo que si era Fray Polo, como creemos, es muy posible que entablara amistad con este buen conocedor de la península y autor de *Madrid ridicule*, una crónica burlesca de la capital, que murió a manos de la Inquisición debido a sus costumbres libertinas con tan sólo 23 años.

#### 4. HACIENDO HISTORIA

Esta obra, atribuida por Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*, Madrid, 1788, a Fray Benito Ruíz, fraile dominico, de quien no se tienen más noticias que la supuesta publicación de *Las Carnestolendas de Zaragoza*, fue adjudicada desde 1664, cuando el editor Tomás Cabezas la incluye en las *Obras en prosa y verso de Salvador Jacinto Polo de Medina*, al agustino murciano. Así lo han creído estudiosos como Justo García Soriano, Valbuena o Anne Cayuela<sup>10</sup> y Jean Bourg, más recientemente, quien se refiere a la alusión a «los antojos de mejor vista» de Ribera que aparecen en *El Buen Humor de las musas* y *El hijo de Málaga* y, así como al sello del fabricante de las espadas segovianas que figura en la *Universidad* y *El hijo de Málaga*.

El maestro Valdivieso, en la Aprobación de la que hasta ahora creíamos primera edición, se refería al contenido ejemplarizante de la obra como:

[...] una invectiva no menos sazónada que ingeniosa contra las mujercillas que un entendido llama aventureras, que viven de sus culpas y mueren de sus penas, que son el desdoro de la naturaleza, la injuria de la honestidad y el desprecio de la República. En el cual, con avisos desengañados, persuade a la juventud incauta, que huya de sus halagos mentidos y sus falsías verdaderas<sup>11</sup>.

El autor narra su viaje onírico y alude a la condición de las que son «mujeres de costa», aunque hubieran nacido en «el riñón de la Mancha»; y se divierte con la polisemia de la palabra, que definía: un tipo de merced que se cobraba, la costilla de Adán, el costado donde se guardaba la bolsa y el lugar marítimo del que procedían. Esta alusión al «riñón de la Mancha» que, después de muchas conjeturas, optamos por pensar que era Murcia, aparece

---

<sup>10</sup> Inapreciable su obra *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur Editorial, 2005, para conocer el círculo de este editor.

<sup>11</sup> Cit. por Gumersindo Plaza Oliver, *Universidad de amor y escuelas del interés*, Ciudad Real, 2002, p. 50, que sigue la edición del “texto base” de 1636 con apoyo del de Murcia de 1639. Hace años dediqué un trabajo al contenido de este viaje alegórico, «Jacinto Polo de Medina. Prosa conceptista al servicio de la sátira política y social», *Murgetana*, 92 (1996), pp. 35-43.

de nuevo, en las *Noches de Convalecencia*, donde el narrador dice que él mismo era del «riñón de la Mancha»<sup>12</sup>.

Apostamos por la autoría del poeta murciano Salvador Jacinto Polo de Medina que, por su condición de clérigo se escondía tras los dos seudónimos, y dejó de escribir obras nuevas durante muchos años, hasta que salió *A Lelio. Gobierno moral*, en 1657, obra de carácter ascético donde prescinde del tono burlesco para aferrarse a la razón del escarmiento, habida cuenta de que no podía firmar obras profanas, a riesgo de ser interpelado de nuevo por el Santo Oficio. Ya desde la *Fábula de Apolo y Dafne* se quejaba de las melancolías que le causaban los murmuradores «rebentando a graves» porque le afeaban que siendo él una autoridad, condición de la que se hace eco el narrador de *El hijo de Málaga. Murmurador jurado*, pudiera entretenerse tanto con literatura profana. De hecho, la *Universidad de amor* fue denunciada ante la Inquisición en 1643 como bien estudió en su día Entrambasaguas.

Novela alegórica en forma de sueño la *Universidad de amor y escuelas del interés. Verdades soñadas o sueño verdadero*, que lleva el añadido de: «Al pedir de las mujeres», alcanzó notable éxito cuando salió en una miscelánea de diversos autores a costa de Francisco Robles, librero y editor de una familia de cristianos nuevos adinerados, en Madrid, 1636. Se editaba en compañía de tres fábulas mitológicas y dos burlescas de Salvador Jacinto Polo de Medina: la *Fábula de Apolo y Daphne* y la *Fábula de Pan y Syringa*, además de la *Fábula de las tres diosas*, de Gabriel del Corral, un discurso en prosa y verso titulado *El mayor dolor de amor* y el romance *A un hombre muy largo de cuerpo*.

## 5. EL ARGUMENTO

En la *Universidad de amor*, el poeta, víctima de los vaivenes de una dama que mejor debía ser “dame”, en un sueño al estilo de los de Quevedo, se ve trasladado a la isla de Chipre por el dios Cupido, quien le da a conocer la universidad donde son educadas las mujeres bachilleras, licenciadas y doctoras en la codicia, la intriga, el embuste y el interés; los mismos caracteres que el discurso antisemita atribuía a los conversos<sup>13</sup>. Allí todas las cátedras son de Artes liberales, porque solo por ser liberales se gradúan, sin necesidad de información de limpieza ya que el que tiene la bolsa limpia no es admitido.

El paseo da comienzo en la sala del Abecedario, en la que sólo se enseña la D, y pronto llegan a la sala de la Gramática donde se conjuga el verbo *do, das*, anteponiendo en el estudio de los casos el Dativo al Genitivo y declinando el sustantivo *pecunia pecuniae* con el pronombre *meus, mea, meum*. En la sala de la retórica destacan los nombres de Marco Tulio Cicerón y de Demóstenes para ponderar la importancia del acto de dar y el valor del marco de plata. A continuación, arriban a la sala de la Lógica cuyo lema reza:

Si argüir con fundamento / y ser buen lógico quieres / cuando arguyas con mu-  
jeres, / pon en “darii” el argumento. / Y si, con taimado intento, / con celos te  
molestaren / dales cuanto desearan / que no es bien que te concluyas. / Pues  
porque tú en “darii” arguyas, / te arguyen a ti en “celarent”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Usodemar, protector de Polo de Medina, era el administrador de las 500 acequias murcianas y Saavedra Fajardo escribió un informe para hacer navegable el Segura. Deducimos que Murcia es el “riñón de la Mancha” pues por allí desembocaban sus aguas.

<sup>13</sup> Tradicionalmente, mujeres e individuos coronados o “ginovagos” eran considerados débiles y por lo tanto necesitados de asientos.

<sup>14</sup> Plaza Oliver, *op. cit.*, pp. 63-64.

Según las reglas de las Súmulas, siempre se enseñan los términos que han de tener los amantes, destacando el predicamento de Cantidad sobre el de Calidad. En la sala de la Filosofía se anteponen los libros de meteoros a los de generatione (sic), porque predominan los que sacan oros de sus bolsas. En la de la Medicina las niñas Bachilleras, Licenciadas y Doctoras mataban con un ríncipe de sus ojos y tomaban el pulso a las bolsas, asistiendo a los enfermos y viviendo a su costa, ya que la enfermedad que éstos tenían, según el narrador, desde que dios creó a Eva era de costado. Al final de esta sala se encuentran la Botica y la Barbería. En la primera las redomadas boticarias daban bebidas para purgar los humores de las bolsas, y en la segunda sangraban a los hombres, matándolos por las arcas, y los afeitaban rapándoles las coronas o sacándoles el vellón. Extraemos una cita que ejemplifica de qué manera se va desgranando el quehacer de las mujeres bachilleras capitaneadas por la maestra de la Lógica:

En la barbería hubo menos que ver, porque unas sangraban, y otras afeitaban [...]. Las que afeitaban eran muy curiosas porque tenían aguas de hierbas muy olorosas, como son azahar y tomillo, que el tomillo siempre trae consigo el azahar; y aunque ellas dicen que el tomillo huele bien, no sé cómo puede ser esto así, pues si el pedir huele mal, no sé cómo lo que huele a toma, pueda oler bien. Vi que a unos les quitaban la barba, y otros echaban la suya en remojo; a unos sin ser frailes, ni clérigos, le rapaban las coronas; y a los que no las tenían les quitaban el vellón, con que los pobres volvían trasquilados, el dinero rapado, siendo las bolsas vacías, y como tales aquellas niñas las colgaban en la puerta, ya por señal de su oficio, ya por timbre de sus victorias<sup>15</sup>.

En la sala de la Jurisprudencia la ciencia está fundada en hacer bien una petición y las letradas piden sus costas más que justicia. En la sala de las Matemáticas las mujeres practican la esgrima y ante su pericia no hay escudo que se resista. En la de la Música, los músicos de Baco no son aceptados pues sus números no son sonoros sino de copas que hacen mejores pasos de garganta en un cuartillo de vino. Las muchachas cantan: «Y así los que solo dan / chanzonetas y romances / enamoren a las monjas / devotas de los san juanes / Que como estas son escuelas / de las artes liberales / solo aquí a Santo Tomás / aras erigen y altares».

En la sala de la Aritmética las niñas aprendían a contar lo que les daban y sus cuentas parecían de rosario en que tomaban del padrenuestro solo el dánoslo hoy. Venus pide mirar a los cuartos de la luna con benévolo rostro y promete favorecer al que tiene cuartos porque el que no los tiene se parecerá a ella en los cuernos. «El dinero sobre todo» es el lema que cursan los astros para favorecer las cuestiones de amor y los tomos de biblioteca enseñan el tomar que es el blanco de todas las artes que se profesan.

Concluye la obra cuando el autor despierta del sueño porque, según confiesa, debe atender a sus obligaciones sacerdotales.

## 6. NOVEDADES EN LA UNIVERSIDAD DE AMOR

En el 2002 aparece en Ciudad Real una edición de la obra a cargo de Gumersindo Plaza Oliver, sufragada por la Asociación Amigos de Piedrabuena, que se decanta de nuevo por la autoría del fraile dominico Benito Ruiz. Este investigador desconoce la edición de 1634,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 68.

sin embargo, admite la existencia de la de 1639 aparecida en Murcia a cargo de Luis Veros, como la de 1634, y de la que no se hizo eco el gran estudioso de Polo, Díez de Revenga.

Plaza Oliver localiza las ediciones en la Biblioteca Nacional y emprende una lectura comparada estableciendo variantes. A esta prolija labor sólo cabe añadir que si contemplamos como texto base la edición de 1634 y no la del 1636, cabría destacar algunas más; tarea a la que atenderemos a su debido tiempo. Llegado el caso habría que considerar la de París, que permanece fiel en el cuerpo del texto a la príncipe, y que pudo salir, mientras que en España no estaba a la venta desde 1644, por no haber sido expurgada, aunque en 1650 apareciera en Barcelona una de la que no consta comercialización<sup>16</sup>. Esta edición parisién, que contiene las tres fábulas burlescas con las que ya apareció en el Madrid de 1636, posee ciertas modificaciones que adelantamos respecto a la que consideramos príncipe. Destaca entre otras la empresa: «La que me pide me despide», que parece ser tomada de un discurso de Quevedo en el que se arrepiente de haberse casado: «¿Encuentro a una mujer linda y le digo mil requiebros y ternuras? Pues, o me pide o me despide, que para mí es lo mismo» y un emblema de San Miguel matando al demonio. Añade que sale en casa de Miguel Vavgnon, Mercader de libros, y se venden en su tienda «al poço cierto debajo del Relox del Palacio».

En la dedicatoria, el autor, a diferencia de en ediciones previas, se dirige de viva voz a su protector, con las fórmulas de alabanza y falsa modestia habituales en este tipo de paratexto y alude al carácter de entretenimiento de su obra, aunque no duda que, entre sueños y veras, las verdades cuyo ser natural es andar desnudas, hayan escarmentado a muchos, entre los que sin duda se contaría él mismo. La ética de este sujeto de la enunciación se proyecta desde una perspectiva jocoseria que afecta su propia imagen pública. El yo, en este caso, se construye asumiendo la función de transmisor de las experiencias a las que dota de cualidad global histórica, en unos años en los que como reconocía en *A Lelio. Gobierno moral* solo con la prevención ganaría el hombre su fortuna pues en todo centelleaba el peligro.

## 7. LA TRADUCCIÓN FRANCESA

En París, igualmente, sólo un año después, aparece la traducción al francés de la obra a cargo Claude Le Petit, titulada *L'escole de l'interest et l'université d'amour. Songes veritables, ou veritez songées*<sup>17</sup>. Le Petit traduce libremente la empresa: «La que me pide, me despide» por: «C'est à dire, Qui me demande ce que i'ay, Me donne d'abord mon congé». Además de hablar de sueños en plural, introduce la información de que se trata de una «galantería moral» y sustituye «al pedir de las mujeres», porque da por supuesto que ha de concedérseles todo lo que demandan.

Buen conocedor de la lengua gracias a su estancia en Madrid, adonde tuvo que huir después de haber atentado contra un agustino, escribió obras de carácter satírico y libertino como *Madrid ridicule, Paris ridicule, Le Bordel des Muses ou les neuf Pucelles putains* y *L'Heure du Berger*, pero también otras piadosas<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Gumersindo Plaza Oliver, *Universidad de Amor*, p. 37. Alonso Martínez Téllez fue el delator y Tomás de Bustamente en el Tribunal del Santo Oficio de Toledo el encargado de “expurgarla”.

<sup>17</sup> La edición que hemos consultado procede de la Biblioteca de Oberaltgäu y vio la luz en París en casa de Iean Gvignard, en la gran sala del palacio, a la imagen de San Juan, con fecha en números romanos y privilegio del rey.

<sup>18</sup> *Le plus belles pensées de St. Agustín*, que fue publicada en París por J. B. Loyon en 1666 y *Remarques sur la regle de Séraphique Père S. François para la R.P.F.* Claude Le Petit en París, 1662.

Su traducción está encabezada por un paratexto del traductor al lector, *Sixain pour servir de Dedicace, ou de tout qu'il plaire au lecteur* donde se reafirma en su libertad para escribir sin necesidad de acogerse a ningún noble protector, ya que su propósito no es agradar. A continuación, aparece el *Preface del autor español*, al lector, que hasta entonces era: «pobre lector» y ahora se ha convertido en «curieux et commode». En una adaptación bastante libre del prólogo, con novedades: como la alusión al «grand jour de Paris» o supresiones, debido al expurgo previo, como el pasaje donde se refería a la “Escritura”, a propósito de la formación de la mujer (ayuda de costa, aunque hubieran nacido en el riñón de la Mancha) de la costilla de Adán, por poner sólo unos ejemplos, y que merece capítulo aparte para un estudio pormenorizado. Surge la misma alusión expresa a la Verdad y su desnudez a la que se había referido en la dedicatoria de la obra al duque de Bournonville un año antes ese «menor capellán F.P.», y a los escasos recursos económicos que poseía a aquél “pobre” a quien sólo le quedaban sus escritos. Es proverbial esta queja de Polo desde su juventud, siempre buscando prebendas, rentas, mercedes y favores de los ricos.

Antes de dar lugar a las loas poéticas de amigos y al privilegio del Rey, dado en Fontainebleau a 18 de agosto de 1661, el traductor se dirige expresamente al lector para explicar los motivos que le indujeron a hacer la traducción, declarando que había emprendido la empresa por propio placer y por la afición que tenía a la lengua española, después de haber estado ocupado en asuntos graves durante cuatro años y de haber viajado por España, Italia, Holanda y Alemania.

Claude Le Petit se refiere al autor como «uno de los bellos espíritus» que había acompañado a «la reina augusta triunfante», anunciando que tenía la intención también de traducir la obra del otro escritor al que admira, la *Idea de un príncipe cristiano político* representada en las *Cien empresas* de Saavedra Fajardo<sup>19</sup>. No contento con hacer sólo la traducción y, llegando al final despierta como el narrador de la versión española pero, en vez de encaminarse a sus obligaciones religiosas como el capellán menor F.P., recibe la visita del sastre, a quien dedica un soneto, y se encuentra en casa de amigos con el impresor de la obra, concluyendo en tono de sorna que sus verdades son dichas por placer, no por obligación, y con la fórmula «Opes coronant Opus», incluyendo además *Table de Matieres* que acaba en: *Conclusion de l'escolle de l'interest par l'interest mesme*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourg, Jean, «La Fábula de Pan y Siringa de Salvador Jacinto Polo de Medina», Díez de Revenga, Fco. Javier, *Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676)*, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1976, pp. 205-280.
- Cárceles de Gea, Beatriz, «Intimar una comisión: una garantía del derecho del siglo XVII», *Norba: Revista de historia*, 31 (2018), pp. 235-255

---

<sup>19</sup> Puede que se refiera a la entrada en París de María Teresa con «le grand jour de Paris» al que nos referíamos antes. Se ha destacado la importancia de los paratextos en la escritura de Le Petit pues los utiliza literalmente como pretextos para explicitar los motivos, circunstancias y consecuencias que la publicación de sus obras podía tener, como la defensa de su libertad, asumiendo los riesgos que entrañaba no ajustarse a las normas ni buscar protector alguno.

- Cayuela, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur Editorial, 2005.
- Chaigne, Dominique, «Le éthos phallique de Claude Le Petit», *Babel*, 34 (2016), pp. 71-95. <http://journals.openedition.org/babel/4612> (fecha de consulta: 21/09/2021).
- Díez de Revenga, Fco. Javier, *Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676)*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1976.
- , *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Murcia, Publicaciones de la Academia Alfonso X el Sabio, 2000.
- Egido, Aurora, «La Universidad de amor y la dama boba», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54 (1978), pp. 351-371.
- Entrambasaguas, Joaquín de, «Algo acerca del autor de la Universidad de amor y su delación a la Inquisición», *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1 (1944), pp. 1-14.
- Malaprade, Sébastien, *Des châteaux en Espagne: Gouvernement des finances et mobilité sociale au XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2018.
- Le Petit, Claude, *L'escole de l'interest et l'université d'amour. Songes veritables, ou veritez songées*, París, Iean Gvignard, 1662.
- Piedrabuena, Antolínez de, *Universidad de amor y Escuelas de El interés. Verdades soñadas o sueño verdadero al pedir de las mujeres*, Murcia, Luis Veros, 1934, (príncipe).
- , *Universidad de amor y Escuelas del interés*, ed. de Gumersindo Plaza Oliver, Ciudad Real, Amigos de Piedrabuena, 2002.
- Polo de Medina, Salvador Jacinto, *Obras completas*, ed. de Angel Valbuena Prat, Murcia, Biblioteca de Autores murcianos, 1948.
- , *Poesía. Hospital de incurables*, ed. de Fco. Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *El Hijo de Málaga. Murmurador Jurado*. Obra atribuida a Jacinto Polo de Medina, ed. de Begoña Souviron, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2000.
- Souviron López, Begoña, «Salvador Jacinto Polo de Medina. Prosa conceptista al servicio de la sátira política y social», *Revista Murgetana*, 92 (1996), pp. 35-43.

# Revisión del mito de la sororidad en reescrituras hispanoamericanas del siglo XX: *Las hermanas Agüero* (1997) de Cristina García

**E. HELENA HOUVENAGHEL**

Universiteit Utrecht

[e.m.h.houvenaghel@uu.nl](mailto:e.m.h.houvenaghel@uu.nl)

## 1. HERMANAS ANTIGUAS ENTRE ALIANZA Y RIVALIDAD

En las tradiciones bíblica<sup>1</sup>, grecorromana y egipcia, los pares de hermanos varones más conocidos son enemigos. Los casos de José y sus hermanos, de Jacob y Esaú, de Caín y Abel, de Eteocles y Polinices, de Rómulo y Remo, y de Set y Osiris lo ejemplifican. La rivalidad es causada por el deseo del mismo objeto, como por ejemplo la herencia del trono o el poder sobre una tierra<sup>2</sup>. Frente a esta mayoría de pares de hermanos opuestos, existen también hermanos míticos estrechamente unidos. En la mitología griega, por ejemplo, Castor y Pólux comparten un vínculo tan fuerte que cuando Castor muere, Pólux renuncia a la mitad de su inmortalidad para estar con su hermano.

¿Qué pasa con las hermanas? En los mitos sobre la relación entre una hermana y un hermano, predomina la relación de cooperación. En la cultura griega destaca la alianza entre Artemisa y su hermano gemelo Apolo. Desde el momento mismo de su nacimiento, Artemisa siempre le ayuda y defiende. Juntos, los hermanos gemelos colaboran en muchos proyectos y forman una alianza poderosa. En la épica griega, es Electra quien le salva a su hermano Orestes al sacarlo del país cuando Clitemnestra quiere matarlo. En la tradición bíblica, Miriam también se presenta como protectora de su hermano menor

---

<sup>1</sup> Incluimos, en este artículo, referencias a relatos del Antiguo Testamento sobre la hermandad y la sororidad. Sin embargo, se plantea la pregunta de saber si se puede hablar de mitos en el caso de la tradición bíblica, ya que es monoteísta mientras que en la mitología suelen interactuar diferentes dioses. Graves y Patai toman distancia de la discusión monoteísmo/politeísmo y enfocan el origen histórico del texto bíblico. Recalcan, en este contexto, que la Biblia tiene sus raíces en textos épicos llenos de referencias míticas cuyas huellas se han borrado posteriormente. Graves, Robert y Patai, Raphael, *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 2000, p. 4.

<sup>2</sup> Para un análisis del fenómeno de la violencia fundada en el deseo, véase Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005. Llano Cifuentes traslada el mismo fenómeno a la sociedad contemporánea: Llano Cifuentes, Alejandro, *Deseo, violencia, sacrificio. El secreto del mito según René Girard*, Pamplona, Eunsa, 2004.

Moisés cuando lo deposita en la canastilla en el Nilo y consigue así salvarle la vida. En el otro extremo se halla el mito de Medea, quien mata a su hermano pequeño Apsirto para que se pueda escapar de su tierra natal con Jasón, llevando el vellocino de oro.

En los mitos sobre la relación entre dos hermanas, se presenta un contraste entre rivalidad/alianza. Empezando por el extremo de la rivalidad, la Biblia dedica un capítulo a la competitividad entre las hermanas Lía y Raquel, ambas casadas con Jacob. El objeto de deseo por el que Lía y Raquel compiten es la maternidad o la producción de descendencia. La hermana vencedora en virtud de su fecundidad es Lía, a pesar de que Jacob prefiere la hermosa Raquel. La mitología griega nos presenta un mito que expresa el contraste entre dos percepciones de la moralidad a través de la sororidad. La valiente Antígona y su hermana cobarde Ismene se oponen en que Ismene, incapaz de saltarse las normas impuestas por la ley, no ayuda a Antígona en el acto moral de enterrar y honrar a su hermano.

En el otro extremo del eje rivalidad/alianza se encuentran los mitos que ponen de relieve la fuerza que existe en el compartir proyectos entre hermanas. La mitología griega ofrece varios casos de agrupaciones de hermanas que colaboran para conseguir un objetivo común. Las Moiras, por ejemplo, son tres temibles y poderosas hermanas quienes juntas hacen cumplir el destino de los hombres; las nueve Musas son las hermanas quienes inspiran las diferentes artes y que son invocadas por los artistas para recibir la inspiración divina. Dichas hermanas son tan unidas que, aunque cada una de ellas tiene su propio nombre y se dedica a una tarea específica, se suelen citar a menudo como conjunto.

El contraste entre oposición y complicidad se tematiza en los mitos cuyo protagonismo recae en tríadas de hermanos. En la cultura egipcia, por ejemplo, se construye simultáneamente una relación de rivalidad entre Osiris y su hermano mayor Set, quien le asesina, y una relación de complicidad entre Osiris y su hermana gemela Isis, quien le insufla nueva vida. En la tradición griega, Helios (el Sol), se opone a su hermana Selene (la Luna), mientras que la tercera hermana, Eos (el Alba), media entre ellos y sirve como figura de transición. Los mitos antiguos expresan, así, de diferentes maneras la tensión entre rivalidad y alianza que caracteriza la sororidad.

## 2. RESIGNIFICACIÓN DE LA HERMANA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

La dinámica rivalidad/alianza marca también el tono de las reescrituras de los mitos de sororidad producidas en la Hispanoamérica del siglo XX. Tanto la rivalidad como la alianza sirven, en los textos del siglo XX, para dar expresión a cuestiones sociales relacionadas con la desigualdad y la falta de un sentido de comunidad.

El mito antiguo de la rivalidad de Caín y Abel, por ejemplo, le inspira a la escritora judeomexicana Angelina Muñiz Huberman una reescritura en clave femenina a través del cuento «La ofrenda más grata» (1967)<sup>3</sup>. La reescritura convierte al hermano mayor Caín en una hermana, quien siente envidia hacia el hermano varón menor, el hijo predilecto de la familia a pesar de que no merece el lugar privilegiado que se le da. Por rebeldía frente

---

<sup>3</sup> «La ofrenda más grata» de la autora judeomexicana Angelina Muñiz Huberman se publicó en 1967 en la revista *Cuadernos del Viento* y se recogió posteriormente en el volumen de cuentos *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985). El texto, de índole híbrida, oscila entre cuento, ensayo, poesía. Muñiz Huberman, Angelina, *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Oasis, 1985.

a esta injusticia<sup>4</sup>, la hermana mayor mantiene una relación incestuosa con su hermano menor y después lo mata. Al convertir la figura del hermano primogénito en hermana primogénita, Angelina Muñiz Huberman invita a poner en entredicho la predilección tradicional por el hijo varón, en detrimento de los derechos y talentos de la hija mayor. Sustituyendo el concepto de la familia por el de la sociedad, el cuento puede interpretarse como una denuncia de la desigualdad de género. La historia sobre la figura de Caín en femenino enfatiza, así, «el dolor de la hermana que lucha contra la sociedad y la tradición para conseguir un espacio que le es negado» y centra la atención en «la lucha de quien está en desventaja debido a criterios injustamente impuestos»<sup>5</sup>.

La falta de solidaridad y cooperación entre las hermanas clásicas Antígona e Ismene, a su vez, es transformada en una alianza en la pieza *Antígona* (2000) del escritor peruano Watanabe<sup>6</sup>. La creación de Watanabe encaja en el contexto de la reconstrucción del Perú tras el conflicto político que en las décadas de los ochenta y noventa dio lugar a conflictos armados y que dividió el país. En la reescritura de Watanabe, la hermana Ismene, al final de la pieza, realiza el entierro de su hermano Polinices, y así reconoce que su hermana Antígona tomó la decisión correcta al oponerse a la ley. «Se produce, entonces, la transmisión de una fuerza transformadora de hermana a hermana»<sup>7</sup>: la actitud valiente de Antígona causa, después de su muerte, un cambio en Ismene y le sirve a Ismene de fuente de inspiración para repensar su actitud y elegir otro camino. Así, el miedo y la cobardía iniciales de Ismene se transforman en valentía y la falta de cooperación se convierte en la voluntad de un compromiso. La transformación de Ismene al final de la pieza representa, en el contexto peruano, la posibilidad de la reconstrucción de una comunidad coherente después del conflicto armado<sup>8</sup>. A continuación, profundizaremos más en detalle en un estudio de caso cubano que sirve como ejemplo de las posibilidades de resignificación que ofrece el concepto de la sororidad en el campo del género.

### 3. UN ESTUDIO DE CASO UBICADO EN LA SOCIEDAD CUBANA Y CUBANOAMERICANA

Este estudio de caso explora la representación de la figura de la hermana en *Las hermanas Agüero* de Cristina García<sup>9</sup>. El artículo combina una perspectiva de género, al destacar una reescritura de mitos en los cuales las figuras femeninas juegan un papel protagonista, con una perspectiva transcultural, a través de la combinación de mitos procedentes de diferentes tradiciones tales como la española católica y la afrocubana.

---

<sup>4</sup> El mensaje a favor de la igualdad de género transmitido por el cuento conecta con el mismo argumento desarrollado en la ensayística de Angelina Muñiz Huberman: Houvenaghel, Eugenia Helena, «La mujer escritora en el ensayo de Angelina Muñiz Huberman», *Escritoras españolas en el exilio mexicano*, México, Porrúa, 2016, pp. 175-188.

<sup>5</sup> Zamudio, Luz Elena, «Angelina Muñiz Huberman», *Material de Lectura, Cuento Contemporáneo*, 117 (2011), p. 8.

<sup>6</sup> Watanabe, José, *Antígona: Versión libre de la tragedia de Sófocles*, Lima, Yuyachkani/Comisión de Derechos Humanos, 2000.

<sup>7</sup> Robles-Moreno, Leticia, «Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de memoria en Antígona, de Yuyachkani», *Hispanic Issues On Line*, 17 (2016), pp. 127-128.

<sup>8</sup> Robles-Moreno, *op.cit.*, p. 128.

<sup>9</sup> Novela publicada en 1997 en inglés bajo el título *The Agüero Sisters* (Knopf, 1997) y en español, en una traducción de Alan West, bajo el título *Las Hermanas Agüero* (Knopf, 1997). García, Cristina, *Las Hermanas Agüero*, New York, Knopf, 1997.

En la novelística de Cristina García (La Habana, 1958)<sup>10</sup>, hija del exilio cubano en los Estados Unidos, las temáticas del país de origen y del exilio predominan. Acorde con esta constante, la crítica suele interpretar la narración *The Agüero Sisters* como una alegoría histórico-política. Acorde con esta interpretación, se consideran las hermanas que protagonizan la novela, Reina y Constanca Agüero, como representantes de la historia cubana o como dimensiones opuestas de la compleja identidad cubana<sup>11</sup>. Las hermanas encarnan una actitud contraria frente a la patria y la identidad nacional: Reina se ha quedado en Cuba y trabaja duro como electricista bajo Fidel Castro mientras que Constanca ha emigrado a Miami y, en el exilio, vende productos que recuerdan con nostalgia la Cuba tradicional. La reconciliación entre las dos hermanas al final de la novela representa, acorde con esta lectura político-histórica, la posibilidad de una reconciliación a nivel nacional. Reina, que representa a los cubanos fieles a Castro, y Constanca, que representa a los cubanos emigrados a los Estados Unidos con el fin de huir del régimen castrista.

La historia de la subdivisión de Cuba en dos partes, la Cuba del exilio y la del interior, se plasma en la novela a través de la metáfora de la relación entre la madre y sus dos hijas<sup>12</sup>. En este contexto, la figura de la madre-Cuba atrae la atención de la crítica<sup>13</sup>: una figura al mismo tiempo muda y central en la novela, ya que la trama gira en torno al misterio de la muerte de la madre, misterio que las dos hijas tienen que resolver necesariamente para encontrar la paz.

Este estudio complementa los análisis de la figura de la madre como metáfora de Cuba con un análisis de la relación entre las hermanas Agüero en clave de género. Dicha relación es dinámica. En una primera fase, la relación es muy hostil: las hermanas se odian entre ellas, son polos opuestos que tienen visiones contrarias de la muerte misteriosa de su madre. Al final de la novela, sin embargo, tiene lugar la reconciliación entre las dos hermanas y se resuelve el misterio central de la novela en torno a la muerte de su madre.

#### 4. DOBLE INTERTEXTO MÍTICO

Sobre la base de las referencias frecuentes en la novela a elementos asociados al sol y a la luna, al día y a la noche, al amanecer y a la puesta del sol, el primer mito incluido en el intertexto<sup>14</sup> es el mito griego sobre los hermanos Helios y Selene, dioses del Sol y de la Luna:

---

<sup>10</sup> Cristina García nació en La Habana en 1958 como hija de padre guatemalteco y de madre cubana. En 1961, su familia huyó de Cuba y se estableció en Nueva York. La autora publicó *Dreaming in Cuban* (1992), *The Agüero Sisters* (1997, novela ganadora del premio Janet Heidiger Kafka), *A handbook to Luck* (2007), *The Lady Matador's Hotel* (2010), *King of Cuba* (2013), *Here in Berlin* (2017).

<sup>11</sup> Ween, Lori. «Translational backformations: Authenticity and language in Cuban America», *Comparative Literature Studies*, 40, 2 (2003), pp. 127-141.

<sup>12</sup> Igual que en su primera saga, *Dreaming in Cuban* (1992), el protagonismo en esta segunda novela de Cristina García recae, efectivamente, en la familia.

<sup>13</sup> Véase Marmolejo McWatt, Amparo, «De poderes, agüeros y amuletos en Las hermanas Agüero», *Hispanic Journal*, 24, 1/2 (2003), pp. 187-201; Rodríguez, María Cristina, «Political Authority Figures as Distant Memories of a Forgotten Past», *Journal of Caribbean Literatures*, 6, 2 (2009), pp. 55-63; Tate, Julee, «Matrilineal and Political Divisions in Cristina García's «Dreaming in Cuban» and «The Agüero Sisters»», *Letras Femeninas*, 32/2, 2006, pp. 145-163.

<sup>14</sup> Aunque en la hipertextualidad de Genette, la relación existente entre el hipertexto y el hipotexto se encuentra declarada de una manera más o menos explícita, me ocuparé, en este trabajo, de una novela que no explicita la relación con el hipotexto mítico. Argumento que la imagen de la hermandad transmitida

[...] estos seres divinos, personificación de los astros, [...] rigen las vidas de todos desde lo más alto de la bóveda celeste: resplandecientes y bellos al máximo, montan en sus carros arrastrados por caballos y –elevándose desde el océano– recorren el cielo cíclicamente, constantemente, marcando así la sucesión del día y la noche<sup>15</sup>.

El mundo griego tiene una preferencia por la antítesis y los hermanos Helios y Selene son un ejemplo de dicha predilección por lo antitético. La oposición entre Helios, el astro del día o el sol masculino, y su hermana gemela Selene, el astro de la noche o la luna femenina, se manifiesta a través de diferentes aspectos del mito griego y en las mismas acciones de ambas figuras: «Selene con su postura suele indicar que se sumerge, a la inversa que su hermano Helios. Pues cuando éste se alza desde su lecho en el Océano, ella se hunde en las aguas»<sup>16</sup>. Los movimientos de ambos son opuestos y evitan encontrarse. Helios se alza, Selene va en descenso. Selene solo comienza su viaje cuando Helios ya ha finalizado su viaje a través del cielo. Helios y su hermana son «incompatibles entre sí»<sup>17</sup>.

De las antítesis tan características de la mitología griega «surge a menudo un tercer elemento, bien como síntesis, bien como intermedio transicional»<sup>18</sup>. Entre la Noche y el Día, interviene, acorde con este principio, un «intermedio transicional»: la tercera hermana, Eos<sup>19</sup>. Eos es la mediadora entre sus dos hermanos opuestos; en Eos (que es “tránsito”) se funden los polos opuestos de Día y Noche, Sol y Luna. En el mito griego, Helios y Selene son tan contrarios que necesitan la intervención de una tercera hermana, la diosa del alba que anuncia la llegada de Helios. Eos es la diosa del amanecer que trae la luz del día al mundo y que precede el carro de su hermano Helios, quien «cada noche, descansa en el Océano y se baña para reaparecer, flotando en la copa de oro que le sirve de barca»<sup>20</sup>. La aparición de Eos, antes de su hermano Helios, se caracteriza como un instante mágico, un «tránsito»<sup>21</sup>:

Eos es el tránsito entre los otros dos hermanos, que son incompatibles entre sí; se toca aún con ambos. Todavía se ve la luna en el cielo, hundiéndose en lo oscuro, mientras que en el otro extremo ya está clareando: es Eos, que comparte con Selene el firmamento, y se saludan... Hasta que surge el disco de

---

por los mitos antiguos, entre rivalidad y alianza, es vigente y esclarecedora para entender la historia sobre sororidad de García. La hipertextualidad es definida por Genette de la siguiente manera: «Entiendo por ella toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario». Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 14.

<sup>15</sup> Esteban Santos, Alicia, «Los astros en la mitología y en la literatura griegas», en Esteban Santos, Alicia y Aguirre Castro, Mercedes (ed.), *Cuentos de la mitología griega V. En el firmamento*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008, p. 111.

<sup>16</sup> Esteban Santos, Alicia, «Eos: El dominio fugaz de la Aurora», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 12 (2002), p. 294.

<sup>17</sup> Esteban Santos, Alicia, «Los dioses astros», p. 12.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>19</sup> «Tea dio a luz al alto Helio, la brillante Selene y Eos, que alumbró a todos los seres de la tierra y a los inmortales dioses que habitan el vasto cielo, entregada al amor de Hiperión.» Hesíodo, *Obras y fragmentos (introducción, traducción y notas)*, ed. de Aurelio Pérez Giménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978, pp. 371-372.

<sup>20</sup> Reyes, Alfonso, *Obras Completas XVI: religión griega, mitología griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 119.

<sup>21</sup> Esteban Santos, Alicia, «Eos: El dominio fugaz de la Aurora», p. 294.

fuego y se hace él solo con el dominio del cielo. Eos representa ese instante mágico, fugaz, entre la oscuridad y el día pleno de luz: es la intermediaria. Y es ella misma intermedia: rosada, azafranada, de suaves matices, entre el dorado relumbrante Helio y la pálida Selene<sup>22</sup>.

Sobre la base de la fuerte presencia de la divinidad morena de la patrona de Cuba, el segundo mito del cual se compone el intertexto que guía nuestra lectura es la historia de dicha santa, una virgen morena llamada la Virgen de la Caridad del Cobre o “la Cachita”. La historia reza así: en 1687, tres pescadores, un esclavo negro y dos hermanos indios, se estaban ahogando en el mar durante una tempestad en la costa de El Cobre, un área de minas cerca de Santiago de Cuba. La Virgen mulata con el niño Jesús apareció a estos hombres y les salvó la vida. Por motivos de gratitud, los hombres construyeron un altar en su nombre en el sitio en el que ahora se encuentra el santuario de la Caridad del Cobre.

Dicha divinidad morena está formada por la sincretización de la orisha Oshún, de la religión africana yoruba, y la virgen católica<sup>23</sup>. Se trata, por lo tanto, de una figura sagrada doble que tiene su origen en la historia de Cuba. En la época del dominio español, los colonizadores católicos prohibieron la práctica de las tradiciones de los esclavos de origen africano, razón por la cual los esclavos asociaron cada orisha, o deidad del antiguo panteón yoruba, con un santo católico, con el fin de esconder su devoción a las tradiciones africanas. Así se creó la virgen morena de la Caridad del Cobre, como figura que fusiona la orisha Oshún y la Virgen católica.

A Oshún se une, en la religión yoruba, su hermana Yemayá, diosa blanca de la maternidad. Ambas divinidades se juntan en el agua y representan dos maneras de vivir el amor. Yemayá, asociada con la plata, es la diosa del amor, del mar y de la maternidad, que representa la mujer que cuida de los hijos, mientras que Oshún, asociada con el oro, es la diosa de la miel, de los ríos, del placer, del amor, de la sensualidad y de la sexualidad<sup>24</sup>.

La Virgen de la Caridad del Cobre, fusión de la diosa yoruba de la sensualidad con la Virgen católica, fue nombrada patrona de Cuba en 1916 y se venera en la Basílica construida en 1926 en el pueblo de El Cobre, cerca de Santiago de Cuba. Tras las primeras olas de exiliados cubanos a Miami, en los años 60, se consagró, a principios de los 70, una capilla a la Cachita en Miami, llamada la Ermita de la Caridad<sup>25</sup>. Los inmigrantes cubanos vienen a venerar a “la Cachita” en este santuario.

Este doble intertexto mítico –basado en el mito híbrido de la Caridad del Cobre, por un lado, y en el mito griego de Helios, Selene y Eos, por el otro– nos sirve de guía en la lectura de la historia de *Las hermanas Agüero*.

---

<sup>22</sup> Esteban Santos, Alicia, «Los dioses astros», pp. 12-13.

<sup>23</sup> Sobre las orishas, las fuerzas mágicas de la naturaleza basadas en la religión que el pueblo yoruba trajo desde Nigeria a Cuba, véase Bolívar Aróstegui, Natalia, *Las orishas en Cuba*, Havana, Ediciones Unión, 1990, quien ofrece una visión completa del “panteón afrocubano” y destaca con qué figuras del catolicismo las orishas se fusionan. El volumen de Bolívar Aróstegui, Natalia y Díaz de Villegas, José L., *Espíritus rumberos*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2010, ofrece una selección de las leyendas de las orishas.

<sup>24</sup> Collier, Rhonda, «Mothering Cuba: The Poetics of Afro-Cuban Women», en Pereira Rocha, Elaine y Rosa Bezerra, Nielson (ed.), *Another Black Like Me: The Construction of Identities and Solidarity in African Diaspora*. Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2015, pp. 67-68.

<sup>25</sup> Kunzel, George, «Cuba», *A Taste of Latino cultures*, 2005, p. 45.

## 5. LAS HERMANAS AGÜERO: RIVALIDAD

La dualidad y la antítesis predominan la estructura de la primera parte de la novela y la caracterización de las hermanas, Constanca y Reina Agüero<sup>26</sup>. Los capítulos alternan y nos hablan, sucesivamente, de las vidas de Reina –en Cuba– y de su hermana Constanca –emigrada a Miami–. Reina es alta, fuerte, enérgica, dominante y trabaja como electricista. Su hermana Constanca, sin embargo, se presenta como el polo opuesto de su hermana: es pequeña, frágil, insegura y en la vida profesional concibe y vende sus propios productos de cosmética.

Reina es una mujer que ejerce una fuerza irresistible y magnética en los hombres por medio de su «cuerpo de muchas curvas»: «los hombres van detrás de ella, despacio, embobados por el tamaño y el meneo de sus nalgas»<sup>27</sup>. Reina se caracteriza por gozar de su cuerpo y de su sexualidad<sup>28</sup>. Está muy orgullosa de su cuerpo, de su sensualidad y de su poder de seducción. El cuerpo de Constanca también está muy presente en la novela, pero de una manera muy diferente: Constanca «cuida su apariencia en extremo», ya que considera «que su propia imagen es la herramienta de venta más efectiva» a la hora de presentar sus productos de belleza<sup>29</sup>. Considera el estilo más importante que la comodidad. En cuanto a relaciones amorosas: Constanca se caracteriza por la fidelidad a su esposo, con quien vive una vida sin pasión amorosa al tiempo que considera imposible salir con otro hombre. El personaje de Constanca se construye sobre la base de descripciones de cremas de noche, loción de manos y perfumes destinados a mejorar su cuerpo y camuflar su inseguridad mientras que su hermana Reina se representa a través de las descripciones de sus conquistas amorosas.

La asociación de Constanca con la Luna se hace por medio de una insistencia en el color blanco y en el entorno de la noche. Selene, diosa de la Luna, es representada como una mujer hermosa de rostro pálido, conduciendo un carro de plata tirado por un yugo de bueyes blancos o un par de caballos. A menudo se le retrata montando un caballo o un toro, llevando una media luna sobre su cabeza y portando una antorcha. Constanca se asocia con la blancura: es muy pálida, tiene la piel muy blanca, usa siempre perlas blancas y se viste de blanco, vive en un apartamento «decorado con todo tipo de matices blancos»<sup>30</sup>. Se le asocia con la blancura de la nieve y Constanca se describe en muchas escenas nocturnas, caracterizadas por la oscuridad y la luna<sup>31</sup>. La primera vez que Reina ve a su hermana, quien fue echada de la casa materna desde muy pequeña, «se acuerda que pensaba que ya podía oír la luna, su largo e hiloso gemido de la soledad»<sup>32</sup>.

La asociación de Reina con el Sol se hace por medio de la insistencia en el color rojo y en el entorno del día. Reina se describe en momentos en que la luz del día se anuncia o cuando hay una plena luminosidad. Se insiste en su piel oscura. Además, Reina se

---

<sup>26</sup> Por medio de la estructura del volumen, que alterna capítulos dedicados a cada una de las hermanas, se subraya el contraste entre Reina y Constanca. Aquí van las primeras frases de, respectivamente, los capítulos 1 y 2 de la novela y que se cruzan: «Reina Agüero, sujeta a un poste de teléfono, los muslos fortalecidos por muchas subidas, repara un cable de alto voltaje» (García, Cristina, *Las hermanas Agüero*, New York, Knopf, 1997, p. 7). El capítulo siguiente ofrece la primera imagen de su hermana: «Constanca Agüero ordena las filas de cajas verde-azuladas en su mostrador de cosméticos y fiscaliza su pintura de labios en el espejo magnificador» (*Ibid.*, p. 17).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 9, 13.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 106, 67, 18, 18, 74, 181.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 20, 25, 39, 41-42, 43 y 84.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 67.

relaciona con el color rojo, color del sagrado ganado rojo del sol de Helios, y el color de cobre en las minas de cobre en las que trabaja como electricista<sup>33</sup>. Otros elementos que caracterizan a Reina se relacionan con el fuego, recordando el carruaje de oro y fuego que Hefesto le había construido así como los corceles que arrojan fuego y que tiran el carro de Helios. El fuego también es un elemento predominante en la historia de su hijo Faetón que intentó conducir el carro de su padre Helios por el cielo pero perdió el control e incendió la Tierra. Reina se asocia también con el terremoto<sup>34</sup>, recordando cómo Faetón corre en el carro tan por encima de su curso habitual que la Tierra tiembla. Finalmente, Reina se vincula con el relámpago<sup>35</sup>, que recuerda el rayo con el que Helios mata a su hijo Faetón por haber quemado la tierra con su carro.

La divergencia entre el mito y la novela que llama la atención del lector es la inversión del sexo de Helios. La hermana que corresponde a Helios, Reina, no es varón sino mujer. Reina asume el papel de Helios: ejerce una profesión considerada tradicionalmente como masculina<sup>36</sup> y tiene aficiones asociadas a la masculinidad. Sobre todo en cuestiones de amor y sexualidad se subraya su dominancia y su actitud activa, parecida a la del dios Helios, famoso por sus múltiples relaciones amorosas.

## 6. DESARROLLO DEL CONFLICTO ENTRE LAS HERMANAS AGÜERO

El encuentro imposible pero inevitable entre las hermanas Agüero antitéticas se anuncia de manera dramática: «Hay un telegrama pegado a la puerta [...]. El mensaje es de su hermana Reina, en La Habana. Dice que llega a Miami vía las Bahamas la próxima noche»<sup>37</sup>. Reina abandona Cuba y llega a Miami, la ciudad en la que reside su hermana. El viaje de Reina a la ciudad de su hermana causa una ruptura en la estructura dual del libro, basada en la alternancia entre capítulos dedicados a Reina y a Constancia. Cuando las hermanas se encuentran, las tensiones son altas y las contradicciones evidentes. El carácter, al tiempo imposible e inevitable, del encuentro entre las dos hermanas recuerda el mito griego de los dioses del sol y de la luna.

Sobre todo las actitudes frente al cuerpo y frente a la sexualidad oponen diametralmente a las dos hermanas. Por un lado, la sensualidad de Reina, «su carne suave», causa conflictos: Constancia desaprueba la actitud de su hermana frente a la sexualidad. Reina se comporta de manera llamativa, reúne un gran número de admiradores, trabaja casi desnuda y confía en su cuerpo «hermoso, suave, generoso» y en sí misma<sup>38</sup>. El poder atractivo, magnético, de Reina no solo se relaciona con la sensualidad de su cuerpo, sino también con su capacidad técnica, su competencia profesional, su concentración, su atrevimiento. El cuerpo desnudo de Reina se describe repetidas veces en esta parte de la novela, admirado por hombres, sin pudor alguno y lleno de sensualidad. Los hombres la

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 12, 13, 32, 35, 37, 42.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 7, 33.

<sup>36</sup> Esta tendencia a poner en entredicho los roles de género corresponde a una característica de los personajes femeninos construidos por Cristina García en su novelística. Pensemos, por ejemplo, en la matadora y en la ex-guerrillera, personajes femeninos que juegan un papel clave en *The Lady Matador's Hotel*: García, Cristina, *The Lady Matador's Hotel*, New York, Scribner, 2010.

<sup>37</sup> García, Cristina, *Las hermanas Agüero*, p. 143.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 176, 167, 168, 177.

consideran «una diosa» pero su hermana Constanca critica fuertemente la manera en la que Reina goza de su cuerpo<sup>39</sup>. Tras una noche de fiesta, por ejemplo, las tensiones entre ambas hermanas son intensas: «En el desayuno de esta mañana, Constanca la regañó por el número de hombres que había *procesado* en el club náutico. [...] ¡Y tú! ¡Tú ya tienes una Re-pu-ta-ción!». Se subraya el apetito para la pasión de Reina, que es «como el océano que estaba a sus pies, con su deseo de tragarse hombres vulnerables»<sup>40</sup>.

Por otro lado, Reina siente compasión por Constanca, quien, sumisa a su marido, le es fiel en una relación sin pasión y tiene una vida sexual muy limitada en comparación con Reina. Reina le confiesa a su hermana que ha tenido relaciones sexuales con el marido de Constanca y compara la potencia limitada del mismo con el vigor sexual de «sus numerosas conquistas»<sup>41</sup>. Constanca es insegura, sumisa y siente miedo a la aventura. Reina se ríe de muchas ansiedades y creencias de su hermana, tales como su confianza en los milagros: «Mucha bobería sobre nostalgia y femineidad que a Reina le ponía grave»<sup>42</sup>. Reina opta explícitamente por actividades asociadas más bien con lo masculino: «Por lo menos a un automóvil, piensa, lo puedes arreglar, pintar, o mejorar su funcionamiento»<sup>43</sup>. Reina, además, se hace muchas preguntas acerca de la imagen femenina que Constanca promueve por medio de sus productos de belleza. Reina pone en entredicho, así, el sentido de la profesión de su hermana. Cuestiona de manera crítica el objetivo de los productos que su hermana produce y ofrece, tales como cremas y perfumes: «¿Por qué una mujer quiere disfrazar su olor natural?», se pregunta Reina, «¿Por qué una mujer querría oler a algo que no fuera ella misma?»<sup>44</sup>.

Las burlas de Reina y los reproches de Constanca ponen en evidencia la incompatibilidad de las hermanas. El sol masculino Helios y la luna femenina Selene también son incompatibles. En el mito griego, sin embargo, el encuentro entre Helios y Selene se evita y no se pone en escena. La divergencia entre el mito y la novela consiste en que la novela sí pone en escena de manera explícita el encuentro entre las hermanas. La representación del conflicto entre el Sol y la Luna en la novela, gracias a la inversión del sexo del Sol, hace hincapié en la dualidad a la que la femineidad es reducida tradicionalmente. Al oponer dos modelos femeninos opuestos, el de Constanca –«una mujer/madre/esposa ejemplar según la lógica del patriarcado»<sup>45</sup>– y el de Reina –la mujer seductora, la amante–, la novela pone en entredicho el sistema que encasilla a la mujer en uno u otro extremo de una dualidad impuesta.

## 7. EOS: LA RECONCILIACIÓN MEDIADA POR LA VIRGEN DE LA CARIDAD DEL COBRE

¿Existe una figura intermediaria en la novela *Las hermanas Agüero* que corresponde a la tercera hermana Eos, personificación del alba? La figura a la que se apela para hacer

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 170, 208.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 139, 166, 167.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Fernández Sánchez, José, «Paloma. Imágenes corporales: construcciones del cuerpo femenino en *Las hermanas Agüero* de Cristina García», *Diálogos. Revista Electrónica*, 16 (2005), p. 168.

posible la reconciliación entre las hermanas Agüero es una figura sagrada doble y ambigua, la Virgen de la Caridad del Cobre o “la Cachita”, patrona de Cuba.

Desde el punto de vista de la construcción de un modelo de feminidad, ambas figuras divinas se asocian con características femeninas muy diferentes. La Virgen es, en la tradición católica, la madre inmaculada del niño divino Jesús. La orisha Oshún, afrodiva mulata, diosa de las aguas que vive en el río<sup>46</sup>, se caracteriza por seducir con su miel a los guerreros dejándoles así abandonar la guerra y mantener la paz<sup>47</sup>. Además, Oshún es la diosa del amor, de la coquetería, de la sensualidad y del erotismo<sup>48</sup>: mantiene relaciones sexuales con muchos varones y en su totalidad tiene más de 200 maridos. El sincretismo religioso<sup>49</sup> fusiona ambas figuras divinas para formar “la Cachita”. Se fusionan, así, dos arquetipos femeninos opuestos<sup>50</sup>: una diosa que representa la madre virgen y otra diosa asociada con la sensualidad y la coquetería.

Desde el *incipit* de la novela, la narración asocia cada una de las hermanas Agüero con la Virgen de la Caridad del Cobre al tiempo que alude al carácter sincrético de dicha figura divina. En las primeras páginas, Reina, electricista en la mina de El Cobre, se dirige a la Basílica para pedir ayuda a la Virgen de la Caridad del Cobre. En este momento la novela también refiere el nombre yoruba de la Virgen, Oshún. Constancia también se asocia, en el primer capítulo que protagoniza, con la doble dimensión de la Virgen de la Caridad del Cobre-Oshún: tiene afinidad con la Santería y los adivinos de Cuba al tiempo que se caracteriza por escuchar su programa favorito en la radio, *La Hora de los Milagros*, en la que se cuentan historias sobre milagros y visiones de la Virgen<sup>51</sup>.

La actitud de las dos hermanas frente a asuntos religiosos es opuesta. Reina, por un lado, no es una persona que tiene afinidad con la religión; se comporta de manera torpe en la iglesia, se dirige a la Virgen por medio de una oración poco respetuosa y «se irrita supremamente con la Virgen de la Caridad del Cobre» cuando ésta no le resuelve inmediatamente el problema<sup>52</sup>. La tendencia de Constancia a la religiosidad es más profunda, gracias a la niñera mulata que la educó en el marco de los ritos religiosos que tienen sus raíces en el África occidental, especialmente en la santería yoruba. Así es que la niñera mulata «le indujo a la pequeña Constancia a los misterios más valiosos en la vida»<sup>53</sup>. A pesar de las diferencias entre la actitud de ambas mujeres frente a la religión, el lector percibe que la figura sincrética de “la Cachita” vincula a las hermanas y funciona como intermediadora.

Las hermanas, en su búsqueda de una solución al conflicto en torno a la muerte de su madre, se dirigen a “la Cachita” para pedirle ayuda. La preparación de la reconciliación

---

<sup>46</sup> Oshún es también el nombre de un río que fluye en el río Níger en África.

<sup>47</sup> Castellanos Llanos, Gabriela, «Identidades raciales y de género en la santería afrocubana», *La manzana de la discordia*, 4, 1 (2009), pp. 63-72.

<sup>48</sup> Véase Canizares, Baba Raúl, *Oshun: Santería and the Orisha of Love, Rivers and Sensuality*, Original Publications, 2000.

<sup>49</sup> Véase Donadoni, Chiara y Houvenaghel, Eugenia Helena, «La hibridez de la tradición judeocristiana como reivindicación del sincretismo religioso en la Nueva España», *Neophilologus*, 94, 3 (2010), pp. 459-475.

<sup>50</sup> Desde un punto de vista histórico-cultural, la figura doble y transitoria representa la hibridez cultural del pueblo cubano, en el que el elemento africano y el europeo se fusionan. Volveremos sobre dicha hibridez cultural más adelante.

<sup>51</sup> García, Cristina, *Las hermanas Agüero*, *op.cit.*, p. 127.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 24.

entre las hermanas se sitúa en un ambiente lleno de magia para realizar un rito de purificación: las hermanas van a un santero el día de Oshún, que es también el día de la Virgen de la Caridad del Cobre. Encienden velas para iniciar el hechizo, se encuentran en un lugar sagrado cerca del río, un santero les ayuda, palabras sagradas son pronunciadas, el agua del río es vertida sobre sus cabezas, las hermanas van vestidas de blanco y «Constancia se ve más alta bajo la luna, como una sacerdotisa sagrada»<sup>54</sup>.

Tras este inicio del rito, las hermanas entran en el barco y se van por el río. Sin embargo, «bajo la media luna», las dos hermanas entran en conflicto y Reina cae en el río. Constancia, observa a «su hermana ahogarse, y, además, tiene que contenerse para no meter la cabeza de Reina bajo agua de nuevo», para no «rajarle el cráneo a su hermana con el remo y llegar al meollo»<sup>55</sup>. El amanecer, sin embargo, trae la solución. La referencia al amanecer se introduce en un lugar clave de la novela: la novela se termina cuando llega, significativamente, el alba: «el horizonte enrojece de amanecer»<sup>56</sup>. Es en este momento que Constancia le salva la vida a su hermana Reina, que está ahogándose en el mar. Constancia «engancha a Reina» con el remo roto «por el cuello de su chaqueta empapada y con una fuerza inesperada», la coloca a bordo del barco. Constancia le da boca a boca «hasta que el pecho de Reina sube y baja de su propio esfuerzo»<sup>57</sup>.

En este ambiente, en el que se combinan el agua y el amanecer, tiene lugar la reconciliación. A través de la figura de la Virgen de la Caridad del Cobre, se resuelve la antítesis y se propone una manera plural de concebir la femineidad, más allá de una visión binaria.

## 8. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA FIGURA DE LA HERMANA MÍTICA

A través de una narración que concede un lugar central a la tensión entre dos hermanas opuestas, la novela de Cristina García llama la atención, no tanto sobre un objeto deseado disputado por ambas hermanas –tal como una fortuna, el poder, una tierra, el amor–, sino más bien sobre la polaridad misma que caracteriza la imagen de la femineidad impuesta por la sociedad y que determina la manera en la que la mujer se concibe a sí misma.

Un elemento clave en la novela de García es la puesta en escena del conflicto entre los polos opuestos. El mito griego del Sol y de la Luna carece de esta dimensión: separa los hermanos opuestos e introduce una figura intermediaria, la tercera hermana Eos, precisamente para evitar el encuentro entre el Sol y la Luna. Así, el mito parece eternizar la antítesis y repetir para siempre su ciclo de oposición. La novela de García, en cambio, sí procura hallar una solución para el conflicto a través de la confrontación. La narración contiene escenas altamente conflictivas e incluso una escena de violencia entre ambas hermanas. De este modo, la novela conecta con la tradición del fratricidio que atraviesa

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 279-280.

<sup>55</sup> Además, la historia de Reina, quien casi se ahoga, recuerda que en la mitología griega, Helios se muere ahogado por los Titanes, los hermanos celosos de Basilea (la madre de Helios). En la novela se cita además otra versión de este aspecto del mito, recitado por un santero, en la que se alude al ahogamiento de la descendencia del sol: «Hace mucho tiempo, el sol se casó con la luna y tuvieron muchos niños. Sus hijas eran estrellas y se quedaron cerca de su madre. Pero los hijos siguieron a su padre por el cielo de la mañana. Pronto, el padre se puso bravo y ordenó que sus hijos volvieran a casa. Los varones, pequeños soles ellos mismos, cayeron en el mar y se ahogaron. Por eso el sol arde solo mientras la luna comparte el cielo». *Ibid.*, p. 267.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 287.

la visión mitológica de la hermandad como un hilo rojo. Caín mató a su hermano y rival Abel por envidia, Medea mató a su hermano Apsirto para ayudar a su amante Jasón a escapar con el vellocino de Oro, Rómulo mató a Remo por traspasar los límites de la ciudad de Roma, Polinices y su hermano enemigo Eteocles se mataron mutuamente por el trono de Tebas.

Sin embargo, la novela se aleja de la tradición del fratricidio porque Constanza no deja morir a su hermana, quien está a punto de ahogarse, sino que termina por salvarle la vida. Su actitud recuerda a la de la hermana Isis, quien simboliza la lealtad al hermano Osiris, asesinado por la figura del hermano traicionero Set. El acto interrumpido de fratricidio/rivalidad se convierte en una alianza que cuestiona los modelos predominantes de la mujer en la sociedad.

Al introducir la figura polifacética y ambivalente de la Virgen de la Caridad como un tercer modelo de femineidad a través del cual ambas hermanas se aceptan mutuamente, la novela parece abogar por un concepto de femineidad más abarcador y diverso. En efecto, la Virgen de la Caridad del Cobre, símbolo del sincretismo cubano, es el fruto de la fusión de dos raíces esenciales, una procedente de España y otra de África, y cada una representa una imagen distinta de la femineidad. Al incluir y fusionar elementos culturales de etnias culturales tan diferentes y tan difícilmente compatibles, la Virgen de la Caridad consigue encarnar la esencia de Cuba. De una manera paralela, al incluir y fusionar concepciones de la femineidad opuestas y aparentemente incompatibles, la Virgen de la Caridad logra captar la esencia ambivalente de lo femenino.

La lectura en diálogo con el intertexto mítico revela cómo *Las hermanas Agüero* pone en entredicho la oposición entre dos modelos de femineidad y culmina en la transgresión de dicha visión binaria a través de la figura ambivalente de Eos, la tercera hermana de Helios y Selene, que simboliza el Alba. La novela promueve un nuevo modelo plural de femineidad, más allá de binarismos, una imagen de la mujer que es ambivalente y cuyo carácter ambiguo le permite superar la polaridad y la hostilidad. *Las hermanas Agüero* crea un imaginario alternativo de la sororidad en el que la fusión de polos opuestos, la transgresión de fronteras y la atención por el difícil camino hacia la alianza predominan. La renovada imaginación de la figura de la hermana mítica en la novela de García pone en escena el proceso dificultoso de la remodelación de la mujer y contribuye, así, a la resignificación de la femineidad en la sociedad cubana y cubanoamericana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolívar Aróstegui, Natalia, *Las orishas en Cuba*, Havana, Ediciones Unión, 1990.
- Bolívar Aróstegui, Natalia y Díaz de Villegas, José L., *Espíritus rumberos*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2010.
- Canizares, Baba Raúl, *Oshun: Santería and the Orisha of Love, Rivers and Sensuality*, Original Publications, 2000.
- Collier, Rhonda, «Mothering Cuba: The Poetics of Afro-Cuban Women», en Pereira Rocha, Elaine y Rosa Bezerra, Nielson (ed.), *Another Black Like Me: The Construction of Identities and Solidarity in African Diaspora*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2015, pp. 65-96.

- Donadoni, Chiara y Houvenaghel, Eugenia Helena, «La hibridez de la tradición judeocristiana como reivindicación del sincretismo religioso en la Nueva España», *Neophilologus*, 94, 3 (2010), pp. 459-475.
- Esteban Santos, Alicia, «Eos: El dominio fugaz de la Aurora», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 12 (2002), pp. 287-318.
- , «Los dioses astros», en Esteban Santos, Alicia y Aguirre, Mercedes (ed.), *Cuentos de la mitología griega V. En el firmamento*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008, pp. 11-54.
- , «Los astros en la mitología y en la literatura griegas», en Esteban Santos, Alicia y Aguirre, Mercedes (ed.), *Cuentos de la mitología griega V. En el firmamento*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008, pp. 109-126.
- Fernández Sánchez, José, «Paloma. Imágenes corporales: construcciones del cuerpo femenino en *Las hermanas Agüero* de Cristina García», *Diálogos. Revista Electrónica*, 16 (2015), pp. 163-181.
- García, Cristina, *Las hermanas Agüero*, trad. de Alan West, New York, Knopf, 1997. (ed. orig.: *The Agüero Sisters*, New York, Knopf, 1997)
- , *The Lady Matador's Hotel*, New York, Scribner, 2010.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Graves, Robert y Patai, Raphael, *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 2000.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos, (introducción, traducción y notas)*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- Houvenaghel, Eugenia Helena, «La mujer escritora en el ensayo de Angelina Muñiz Huberman», en Houvenaghel, Eugenia Helena (ed.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano*, Porrúa, 2016, pp. 175-188.
- Kunzel, George, «Cuba», *A Taste of Latino cultures*, 2005, pp. 41-52.
- Llano Cifuentes, Alejandro, *Deseo, violencia, sacrificio. El secreto del mito según René Girard*, Pamplona, Eunsa, 2004.
- Muñiz-Huberman, Angelina, *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Oasis, 1985.
- Robles-Moreno, Leticia, «Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de la memoria en *Antígona*, de Yuyachkani», *HIOL Hispanic Issues On Line*, 17 (2016), pp. 126-143.
- Rodríguez, María Cristina, «Political Authority Figures as Distant Memories of a Forgotten Past», *Journal of Caribbean Literatures*, 6, 2 (2009), pp. 55-63.
- Tate, Julee, «Matrilineal and Political Divisions in Cristina García's *Dreaming in Cuban* and *The Agüero Sisters*», *Letras Femeninas*, 32, 2 (2006), pp. 145-163.
- Watanabe, José, *Antígona: Versión libre de la tragedia de Sófocles*. Lima, Yuyachkani/Comisión de Derechos Humanos, 2000.
- Ween, Lori, «Translational backformations: Authenticity and language in Cuban America», *Comparative Literature Studies*, 40, 2 (2003), pp. 127-141.
- Zamudio, Luz Elena. «Angelina Muñiz Huberman», *Material de Lectura. Cuento contemporáneo*, 117 (2011), pp. 8-10.



# Hermandad y reescritura del mito de Isis y Osiris en la literatura española contemporánea

**MARÍA TERESA NAVARRETE**

Uppsala Universitet

[mariateresa.navarretenavarrete@moderna.uu.se](mailto:mariateresa.navarretenavarrete@moderna.uu.se)

## 1. INTRODUCCIÓN

Para la cultura occidental, el mito de Isis y Osiris ha sido el más inspirador de la mitología egipcia. Lucio invoca a Isis para volver a tener forma humana en *El asno de oro* y también Mozart compone el aria «O, Isis und Osiris» para el rito de iniciación de Pamina y Tamino en *Die Zauberflöte*. Menciono solo dos de los muchos ejemplos que se podrían señalar para distinguir en el mito de Isis y Osiris un relato acumulativo que atesora versiones provenientes de épocas, géneros artísticos y perspectivas disímiles.

En este caso, este artículo dirige el foco de análisis a la figura femenina, Isis, y a la forma en la que la literatura española contemporánea ha reformulado su participación en el mito. Para ello, he seleccionado «Balada de un día de julio» (1921) de Federico García Lorca (1898-1936), «Pantomima» (1995) de Manuel Mantero (1930-) y *El hechizo de Iris* (1999) de José María Merino (1941-). La elección de estas tres obras está motivada por la pertenencia de sus autores a tres generaciones literarias e históricas distintas: Federico García Lorca, adscrito a la generación del 27, Manuel Mantero, perteneciente a la generación de los niños de la guerra civil española, y José María Merino, nacido en la posguerra española y cuya producción literaria se publica plenamente en Democracia.

A pesar de estas diferencias, en estas obras se aprecian ciertas similitudes en el tratamiento que estos textos realizan de la figura de Isis. Tradicionalmente, Isis simboliza la fertilidad, la agricultura, la civilización y las leyes. Pero, en estos textos, Isis no aparece únicamente como una diosa caracterizada por inducir la transmutación, provocar la resurrección o devolver la fertilidad. La lectura contemporánea del mito pone el énfasis en la voluntad de unión con Osiris que Isis consigue cumplir, a pesar de los obstáculos iniciales –muerte y desmembración– que la impiden. Por ello, mi propósito en esta investigación es analizar la manera en la que el mito de Isis y Osiris aparece como paradigma o modelo de hermandad en los textos literarios españoles anteriormente citados. Para este fin, me serviré, especialmente, de herramientas procedentes de la mitocrítica como el mitema y de métodos propuestos por el mitoanálisis, preferentemente los formulados por Gilbert Durand y Pierre Brunel, aunque también utilizaré reflexiones y conceptos sobre el mito

que provienen de los trabajos de Karl Gustav Jung, Michael Riffaterre y Jean François Lyotard, y sobre la intertextualidad acogiendo los análisis de Gérard Genette<sup>1</sup>.

## 2. EL MITO DE ISIS Y OSIRIS

Antes de comenzar el análisis del proceso de reescritura que Federico García Lorca, Manuel Mantero y José María Merino emprenden del mito de Isis y Osiris, comentaré brevemente las etapas del mito egipcio con la intención de señalar la doble relación entre sus protagonistas, por un lado, fraterna y, por otro, matrimonial, aunque esta última no estaba presente en las versiones más antiguas de la leyenda de Osiris. Isis forma parte del conjunto de dioses formado por Geb, la Tierra, y Nut, el Cielo, y sus descendientes, Osiris, Set, Neftis y la propia Osiris. Tanto en los *Textos de las pirámides*, versión escrita más antigua de la leyenda<sup>2</sup>, como en la *Estela de Ikhernofret*<sup>3</sup>, Isis era simplemente la hermana de Osiris y no jugaba un papel tan dominante. Fue en el Imperio Nuevo (c. 1580-1086 a. J.C.), etapa en la que el culto al dios incrementa su popularidad y significado, cuando la leyenda se sistematiza e Isis se convierte en la protagonista de la mayoría de los episodios del mito. Además de figurar como la hermana de Osiris, aparece también como la esposa del dios<sup>4</sup>. Y, desde el siglo IV a. J.C., dominan en su iconografía las habilidades mágicas, la capacidad para llevar a buen término peregrinajes y la función mediadora en trances difíciles e incluso en el paso de la vida a la resurrección en el Más Allá<sup>5</sup>.

Para señalar las etapas del mito, me serviré de la versión de Plutarco incluida en *Obras morales y costumbres*. Plutarco recoge la versión ya sistematizada de la leyenda y ofrece la versión completa que se conserva del relato. En ella se distinguen ocho etapas: 1) Nacimientos divinos; 2) El reino terrestre de Osiris; 3) El asesinato de Osiris; 4) El duelo y la primera búsqueda de Osiris; 5) El hallazgo de Osiris en Biblos; 6) La vuelta de Biblos y el nacimiento de Horus; 7) El desmembramiento y el entierro de Osiris; 8) La venganza de Horus, derrota y juicio de Seth<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Myth and meaning*, Toronto, University of Toronto, 1978; Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993; *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003; Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Bertrand, 1988, p. 786; *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, Presses Universitaires de France, 1992; Jung, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 2005; *Arquetipos e inconsciente colectivos*, Barcelona, Paidós, 2009; Riffaterre, Michael, «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979), pp. 128-150; Jean François Lyotard, *The inhuman. Reflections on Time*, California, Stanford University Press, 2008; Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>2</sup> Faulkner, Raymond O., *The ancient Egyptian pyramid texts*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

<sup>3</sup> Lichtheim, Miriam, *Ancient Egyptian literature. A book of readings I*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 123.

<sup>4</sup> Fernández Delgado, José Antonio y Pordomingo Pardo, Francisca, «Introducción», en Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)* 6, Madrid, Gredos, 1995, pp. 14-17.

<sup>5</sup> García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 208-210.

<sup>6</sup> Plutarco, *op. cit.*, pp. 78-82, §12, 355D-356a; pp. 82-83, §12, 356A-B; pp. 83-84, §13, 356B-D; pp. 84-86, §14, 356D-F; pp. 86-89, §15-16, 357A-D; pp. 89-90, §16-17; 357D; pp. 90-93, §18, 357F-358B; pp. 93-96, §19, 358B-E.

Este es el mito literarizado<sup>7</sup> –«mito reelaborado dentro de un texto literario»<sup>8</sup>– por Plutarco donde se perciben varios rasgos helenizantes que acercan el mito de Isis y Osiris al de Deméter y Perséfone<sup>9</sup>. De Plutarco también deriva la definición de Isis como «fille du ciel et de la terre, issue du dieu-soleil», que simboliza la fertilidad, la agricultura, la civilización y las leyes<sup>10</sup>. Aún así, se convierte en la referencia más frecuente en futuras elaboraciones de Isis y Osiris, aunque también existen otras anteriores como la ofrecida en los *Textos de las Pirámides* que persisten, como veremos más adelante, como punto de partida en algunas reescrituras contemporáneas.

A pesar de que estas dos versiones muestran variantes en algunos de sus pasajes, ambas se organizan en un universo sistémico<sup>11</sup> o dilemático<sup>12</sup> en el que la «tensión antagonista» entre Osiris y Seth vertebraba el relato<sup>13</sup>. Sin embargo, a medida que el mito se desarrolla, proliferan otras antítesis que se repiten de manera reiterada en cada una de las referencias tópicas del mito: dispersión/unión, esterilidad/fertilidad o muerte/vida. Este material redundante, que persiste a pesar de las modulaciones que se lleven a cabo en las distintas versiones o reescrituras del mito, fue acogido por Claude Lévi-Strauss bajo el término mitema<sup>14</sup>. Los mitemas representan, según su definición, las unidades mínimas de significado de los mitos que consiguen vertebrarlos y hacerlos reconocibles cuando son enunciados, con indiferencia del universo artístico en el que se inserten. De acuerdo con Gilbert Durand, la transmutación se percibe como el mitema predominante en el mito de Isis y Osiris, siguiendo la estela de otras leyendas de Egipto en las que la muerte se contempla a modo de «un segundo nacimiento»<sup>15</sup>.

### 3. «BALADA DE UN DÍA DE JULIO» DE FEDERICO GARCÍA LORCA

El análisis sobre la presencia del mito clásico en la poesía de Federico García Lorca ha gozado de gran atención por parte de la crítica. Entre los muchos trabajos desarrollados, merece especial atención el volumen colectivo editado por José María Camacho Rojo, *Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, en el que participan críticos con una considerable trayectoria de investigación sobre este tópico como Rosa María Aguilar o Antonia Carmona<sup>16</sup>. Sin embargo, en estos trabajos la clave mitológica

---

<sup>7</sup> Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires, 1993, p. 32.

<sup>8</sup> Herrero Cecilia, Juan, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çedille. Revista de estudios franceses*, 2 (2006), p. 65.

<sup>9</sup> Pecci Tenrero, Hipólito, «Isis, la Gran Maga», *Espacio, tiempo y forma*, 15 (2004), p. 17; Santamaría Canales, Israel, «Isis a través de los textos: el culto isíaco en la literatura grecolatina de época imperial», *Ilu. Revista de ciencias de la religiones*, 20 (2015), p. 236.

<sup>10</sup> Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 786.

<sup>11</sup> Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades*, pp. 154-155.

<sup>12</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Myth and meaning*, p. 191.

<sup>13</sup> Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 29.

<sup>14</sup> Véase Lévi-Strauss, Claude, *op. cit.*

<sup>15</sup> Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 238.

<sup>16</sup> Camacho Rojo, José María (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006; Aguilar Fernández, Rosa María, «El mito griego en la poesía de García Lorca», *Cuadernos de filología clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, 8 (1998), pp. 75-102; Carmona, Antonia, «Elementos míticos en el teatro de Eurípides y Federico García Lorca», *Calamus Renascens: revista*

se desarrolla en el terreno grecolatino y, de acuerdo con Ángel Álvarez de Miranda, en el universo lorquiano también aparecen mitos de antiguas religiones, entre los que se versan aquellos que proceden de la tradición egipcia. Aún más, Álvarez de Miranda mantiene que los mitos en la obra lorquiana «brotan de un mismo sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica» que puede resumirse en tres trances, «vivir, engendrar y morir», todos ellos congregados en el mito egipcio de Isis y Osiris y que Federico García Lorca acoge tempranamente en «Balada de un día de julio» de *Libro de poemas* (1919-1921)<sup>17</sup>.

En este poema, el mito de Isis y Osiris se acoge únicamente desde un acontecimiento de la cuarta etapa propuesta por Plutarco, la búsqueda de Osiris por parte de Isis. En la versión de Plutarco, se hace referencia a una Isis con «un vestido de luto» y «errante por todas partes y sin salida, a nadie a quien se acercaba dejaba de preguntar»<sup>18</sup>. «Balada de un día de julio», al igual que en esta versión, también presenta al personaje femenino enlutado —«¿Por qué llevas un manto / negro de muerte? / —¡Ay, soy la viudita / triste y sin bienes!»— y en busca del cuerpo de su amado —«Busco el cuerpo del conde / de los Laureles»<sup>19</sup>. El poema de Lorca adopta la estructura dialogada de la canción infantil y ofrece el diálogo que Plutarco elide. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el texto de Plutarco, Isis no aparece interrogando a todo aquel que se encuentra a su paso, sino que es el personaje interrogado. Bastan los primeros versos del poema de Lorca para advertir esta nueva dinámica: «—¿Dónde vas, niña mía, / de sol y de nieve? / —Voy a las margaritas / del prado verde». A medida que avanzan las preguntas, el personaje femenino va revelando sus atributos, hasta que su interlocutor declara: «—Ah, Isis soñadora»<sup>20</sup>.

La aparición de Isis en el poema ha sido acogida por la crítica de forma desigual. Para Candelas Newton, la incorporación de Isis funciona como una referencia sin efecto en el contenido global de la pieza. La caracterización del personaje femenino como «Isis soñadora» no es más que una forma de aludir a que esta «aún espera encontrar de algún modo el amor»<sup>21</sup>. Esta interpretación llevó a que años más tarde, Natalia Arséntieva se replantease la función de este personaje en el poema. Para Arséntieva, «el *pathos* de la balada es totalmente distinto»:

El poeta admira la ilusión de la joven viuda de encontrar a su amante «que vive y muere», acudiendo a la ilusión mitológica: al igual que ha encontrado la «Isis soñadora» el cuerpo descuartizado de su marido Osiris para resucitarlo, la niña «de sol y de nieve», es decir, de amor y angustia, se empeña en busca del cuerpo de su amante sin tener miedo.<sup>22</sup>

En este caso, Arséntieva contempla la búsqueda de la viudita como una equivalencia con el mito de Isis y Osiris, planteamiento que, según mi lectura, se refuerza con la

---

*de humanismo y tradición clásica*, 2 (2001), pp. 23-41, y *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Alcañiz, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

<sup>17</sup> Álvarez de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Ediciones Taurus, 1963, pp. 12-13.

<sup>18</sup> Plutarco, *op. cit.*, p. 85, §14 365E.

<sup>19</sup> García Lorca, Federico, *Obras completas: poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 107-108.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>21</sup> Newton, Candelas, *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, p. 109.

<sup>22</sup> Arséntieva, Natalia, «Orígenes y estructura y principales aspectos de la cosmología mitopéica de García Lorca», en Camacho Rojo, José María (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 305.

presencia de otras similitudes, algunas ya señaladas, como la vestimenta de luto con la que se caracteriza a este personaje.

Siguiendo la línea apuntada por Arséntieva, una vez que se desvela la identidad de «la viudita» –«Ah, Isis soñadora»–, este personaje empieza a comportarse de acuerdo con las pautas del mito. Adopta un rol activo en el diálogo y comienza a formular preguntas. En una de ellas se cuestiona por el paradero de su amante difunto, aquí interpelado con el término «Conde del Laurel»: «¿Dónde hallaré a mi amante / que vive y muere?»<sup>23</sup>. Esta intervención ofrece, además, una caracterización del amante difunto que se vincula con Osiris. Igual que en el mito egipcio, este personaje se sitúa entre la vida y la muerte y espera a que su amada lo encuentre. Ante la pregunta «¿Dónde hallaré a mi amante / que vive y muere?», el interlocutor de la «viudita» en este poema, el caballero errante, responde: «–Está muerto en el agua»<sup>24</sup>. Estamos ante la primera vez que Federico García Lorca hace uso de la imagen del agua<sup>25</sup>. Y, aunque en *Libro de poemas* el universo simbólico lorquiano está todavía en construcción, su funcionalidad ya descansa en la dualidad y contribuye a trazar el espacio limítrofe entre la vida y la muerte en el que se sitúa el «Conde del Laurel».

Estas concomitancias advierten que la presencia del mito egipcio en esta pieza de Lorca no se limita a la alusión de Isis. Es cierto que el propósito de este poema no consiste en reescribir el mito al completo exponiendo su argumento de principio a fin, pero la aparición de Isis sí propicia que proliferen una serie de rasgos que crean una base estructural mítica sobre la que se sostiene el texto poético. Por un lado, una vez que se desvela la identidad de este personaje, Isis explicita su voluntad de búsqueda del amado y, por otro lado, la caracterización del Conde del Laurel, como amado perdido y alojado en un espacio entre la vida y la muerte, descansa sobre la figura de Osiris.

De este modo, junto a la influencia compositiva del folklore infantil, habría que sumar, por tanto, la del mito de Isis y Osiris que, una vez pasado por el filtro popular que envuelven estos primeros poemas de Lorca, se yergue como uno de los motores estructurales del texto. A diferencia de las lecturas apuntadas por Newton y Arséntieva, a mi juicio, en este poema tiene lugar un fenómeno de «émergence»<sup>26</sup>, ya que, cuando el poema desvela la identidad de la viudita, emerge el mito de Isis y Osiris y se convierte en la guía explicativa del poema. En este punto, el relato mítico funciona a modo de ancla en el desarrollo del poema, lo que no impide ni opaca la presencia del universo estético lorquiano.

De este modo, si se contempla «Balada de un día de julio», a modo de actualización del mito dentro de las especificaciones de la poética lorquiana, este poema es susceptible de considerarse, según la terminología de Gérard Genette, como un hipertexto que reformula el relato del Isis y Osiris, entendido este último como el hipotexto<sup>27</sup>. Además, si se atiende a la relación de hipertextualidad que este poema mantiene con el relato de Isis y Osiris, se revela el origen creativo que sostiene la base argumental de esta pieza lírica. Contrariamente, si se obvia la referencia al mito, disminuye el alcance significativo de «Balada de un día de julio» y se resta trascendencia, en un primer lugar, a la búsqueda de la viudita y, en segundo lugar, a una primeriza configuración dual del símbolo del agua que ya se desarrolla a partir de la conjunción de la vida y de la muerte.

<sup>23</sup> García Lorca, Federico, *op. cit.*, p. 108.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Tijeras, Eduardo, «Hacia García Lorca por las imágenes del agua», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434 (1986), p. 98.

<sup>26</sup> Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, pp. 72-75.

<sup>27</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 13.

#### 4. «PANTOMIMA» DE MANUEL MANTERO

Los mitos que provienen del mundo grecolatino definen la lírica de Manuel Mantero, especialmente a partir de los poemarios *Crates de Tebas* y *Memorias de Deucalión*<sup>28</sup>. En estos libros, Mantero descubre «la actualidad del mundo clásico [...]» por su «perennidad del sentimiento»<sup>29</sup>. Sobre la importancia del mito en su obra, Mantero escribió una nota al final de *Memorias de Deucalión*:

Cualquier aspecto del mito me interesa: el castigo del Diluvio por la abominación humana (canibalismo, que yo interpreto como la misma guerra), la invención del vino por Deucalión (hay alusiones al vino en más de un poema de este libro), pero me interesa en especial el tema de la creación o recreación del hombre por gracia concedida a Deucalión y Pirra. Lo que pasa es que yo traslado, en buena parte, la perspectiva a la creación de la palabra.<sup>30</sup>

En otros textos de corte ensayístico donde Mantero reflexiona sobre su propia poética, también ha declarado la importancia del mito en su obra y lo define como «la expresión universal, temporal y simbólica de un conflicto a través de la experiencia de un individuo»<sup>31</sup>. A pesar de que estas manifestaciones teóricas sobre el mito se fechan en las décadas de los 80 y 90, etapa en la que la poesía de Mantero ha alcanzado la madurez, lo cierto es que desde el inicio de su obra se advierte una preferencia hacia el simbolismo y la introspección, esferas en las que la alegoría del mito permite a Mantero experimentar con la formulación del origen y la esencialidad<sup>32</sup>. Ese sesgo metafísico de la poesía de Mantero lo distingue de la estética social realista que caracterizó a la generación lírica del medio siglo a la que su trayectoria lírica se adscribe<sup>33</sup>.

El poemario *Fiesta* asume presupuestos líricos de los libros mencionados con anterioridad y prosigue el ejercicio de reescritura mítica en «Pantomima», poema que consideraré como objeto de mi estudio<sup>34</sup>. «Pantomima» acoge la leyenda de Isis y Osiris y, al igual que ocurre en «Balada de un día de julio», solo acoge una escena del mito. En este caso, se versifica el momento en el que Isis localiza a Osiris. La elección de este acontecimiento del mito no resulta extraño, ya que, al igual que ocurría con Deucalión, a Mantero le interesa del mito su poder de génesis y reinención del hombre. Por ello, el mitema que Mantero distingue en Isis y Osiris se funda en el poder que posee Isis para regenerar a Osiris y engendrar a Horus:

Isis alta y delgada que se echa  
sobre Osiris por Isis desnudado,

---

<sup>28</sup> Mantero, Manuel, *Crates de Tebas*, Ferrol, Esquíu, 1980; *Memorias de Deucalión*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

<sup>29</sup> Crespo, Ángel, «Ética y estética en la poesía de Manuel Mantero», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 116 (1991), p. 41.

<sup>30</sup> Mantero, Manuel, *Memorias de Deucalión*, p. 130.

<sup>31</sup> Mantero, Manuel, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: autobiografía intelectual y cronología», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 116 (1991), p. 24.

<sup>32</sup> Barnette, Douglas W., «Manuel Mantero y el proceso poético», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 116 (1991), pp. 27-31.

<sup>33</sup> Crespo, Ángel, *op. cit.*, p. 39.

<sup>34</sup> Mantero, Manuel, *Fiesta*, Madrid, Endymion, 1995.

doble blancura en la orilla del río  
y el cadáver de él, tibio, copulando,  
ella que sueña con un vástago de sol  
y de rabia, vengándola y vengándolo,  
él cubierto de un techo de sudores  
y embebido por labios subterráneos.  
Isis y Osiris que inventan la vida  
en la noche estrellada de verano<sup>35</sup>.

Si analizamos las relaciones de hipertextualidad que este poema de Mantero establece con las primeras versiones del mito, se observa su predilección por los *Textos de las Pirámides* frente a la obra de Plutarco. En el tratado de Plutarco, el encuentro entre Isis y Osiris queda referido, pero no se apuesta por destacar el carácter creador de Isis: «En el primer lugar solitario que encontró, a solas consigo misma abrió el arca y juntando rostro con rostro lo abrazaba y lloraba»<sup>36</sup>. Lo escueto del relato lleva a Mantero a acudir a otras versiones donde este suceso queda explicitado. Este sería el caso de la versión del *Texto de las Pirámides* en la que el suceso queda referido explícitamente: «Tu hermana Isis viene a ti regocijada de tu amor; tú la colocas sobre tu falo y tu simiente penetra en ella»<sup>37</sup>. Esta misma escena también se refleja en los relieves e inscripciones que adornan las paredes del templo del rey Sethy I en Abidos en los que «Osiris able to raise one arm to his head held by Isis and with the other to grasp his phallus so as to arouse himself to orgasm. Isis then pressed herself onto the phallus, thus becoming impregnated»<sup>38</sup>.

Para Mantero, el mito de Isis y Osiris es el triunfo de la invención –«Isis y Osiris que inventa la vida»–, «del principio inmortal y divino», frente a la caducidad de la muerte<sup>39</sup>. Isis se describe como el elemento activo, la agente de la regeneración *post-mortem* de Osiris y de la concepción de Horus. A su vez, Horus, «vástago de sol», representa la continuación de Osiris y la superación de la muerte de este. Por este motivo, Mantero prefiere las versiones donde el momento de la creación se manifiesta frente a aquellas otras, como la de Plutarco, que escatiman este punto del relato.

Siguiendo a Ivanne Rialland<sup>40</sup>, aunque Mantero crea un texto nuevo, el sustrato mítico se respeta siguiendo su estructura, «archétypocritique»<sup>41</sup>. Pero, al mismo tiempo, su perspectiva o, si preferimos, «l'interprétant»<sup>42</sup>, desde el que Mantero enfoca el mito en su poema, responde a un planteamiento metapoético donde la palabra lírica se revela como creación original. Lo significativo, en este caso, es que «Pantomima» permite hacer explícita la concepción fundacional, como ya hemos visto, pero también transformativa que comparten mito y poesía. Incidiré algo más sobre este último aspecto.

Por un lado, Mantero concibe el mito egipcio como base de «Pantomima», pero no repite su argumento sino que lo transforma. Su relato lírico se concibe como un formante

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>36</sup> Plutarco, *op. cit.*, p. 90, §17 357E.

<sup>37</sup> Champdor, Albert, *El libro egipcio de los muertos*, Buenos Aires, Edaf, 2006, p. 38.

<sup>38</sup> Clark, R. T. Rundle, *Myth and symbol in Ancient Egypt*, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 32-33.

<sup>39</sup> Piulats Riu, Octavi, *Egiptosophia. Relectura del mito al logos*, Barcelona, Kairós, 2006, p. 168.

<sup>40</sup> Ivonne Rialland, «Mythe et hypertextuality», *Fábula*, 28 de abril de 2005. [https://www.fabula.org/atelier.php?Mythe\\_et\\_hypertextualit%26eacute%3B](https://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B) (fecha de consulta: 25/04/2021).

<sup>41</sup> Véase Genette, Gérard, *op. cit.*

<sup>42</sup> Riffaterre, Michael, *op. cit.*, p. 134.

elidido en las versiones anteriores. Esta elección exhibe su distanciamiento teórico con Jean-François Lyotard en cuanto al mito<sup>43</sup>: «No estoy de acuerdo con Lyotard cuando dice que la narración mítica es “idéntica repetición”. No. El auténtico escritor toma el mito como base e interpretación, no como argumento reproductivo»<sup>44</sup>.

Pero, por otro lado, en «Pantomima», Mantero transforma a Isis y la coloca como el arquetipo del eterno femenino<sup>45</sup>, figura que funciona a modo de vínculo entre la consciencia del yo y el inconsciente colectivo: «Su búsqueda para reunir las partes de su esposo refleja el proceso de diferenciación y relación de las partes a la psique humana con el objeto de lograr una integración total de consciencia e inconsciente y alcanzar la revelación de la inmortalidad»<sup>46</sup>. De este modo, para Mantero, el mito de Isis y Osiris aparece como la base de su relato sobre el proceso de integración con el sí-mismo, siguiendo la terminología junguiana, e Isis se establece como la personificación que conduce a la unidad de lo consciente y lo inconsciente. Se trasluce de este modo la influencia teórica procedente de la psicología analítica en el planteamiento poético de Mantero donde la poesía y también el mito se definen como material simbólico en el que convergen el conocimiento consciente y el que procede del inconsciente colectivo<sup>47</sup>. En este sentido, de acuerdo con el esquema interpretativo del mito que propone Pierre Brunel, es posible considerar este texto como un ejemplo de «flexibilité» donde el mito se adapta al nuevo texto, pero el elemento mítico aparece de forma resistente<sup>48</sup>.

## 5. «EL HECHIZO DE IRIS» DE JOSÉ MARÍA MERINO

José María Merino ha explorado el mito en diversas narraciones entre las que destacan *El caldero de oro*, *La orilla oscura* y *El centro del aire*, que agrupó bajo el título *Las novelas del mito*. Sin embargo, más allá de esta triada, en la obra de Merino el material mítico aparece de manera recurrente, sobre todo, apoyado en el mito del doble. Merino ha manifestado en ensayos y en un gran número de novelas y cuentos su fascinación por este mito que proviene de sus lecturas de *El Quijote* de Miguel de Cervantes y de *Niebla* de Miguel de Unamuno<sup>49</sup>. La atracción por el mito del doble, que se percibe en el universo narrativo de Merino, reside en su convicción de que el ejercicio literario se sustenta en el desdoblamiento del autor en la ficción.

---

<sup>43</sup> Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, p. 67.

<sup>44</sup> Mantero, Manuel, «Poética y antología personal», *Salina*, 15 (2001), p. 27.

<sup>45</sup> Véase Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivos*.

<sup>46</sup> Mantero, Manuel, *Como llama en el diamante (Poesía completa)* 3, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, p. 32.

<sup>47</sup> Véase Jung, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*.

<sup>48</sup> Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, p. 79.

<sup>49</sup> Sin afán de exhaustividad, el mito del doble aparece en el ensayo «Ecos y sombras del delirio quijotesco y Doble del doble» (2008), y las novelas de José María Merino, *Andrés Choz*, *La orilla oscura*, *No soy un libro/Los trenes del verano* y *El heredero*, y en los cuentos «El nacimiento en el desván», «El soñador» y «Expiación» (los tres recogidos en *Cuentos del reino secreto*, 1982), «El derrocado» (*Cuentos del Barrio del Refugio*, 1994), «La dama de Urz», «El hechizo de Iris» (ambos en *Cuatro nocturnos*, 1999), «El fumador que acecha», «Papilio Siderum» (ambos en *Cuentos de los días raros*, 2005), y «El duplicado» (*Aventuras e invenciones del profesor Souto*, 2017).

En esta línea habría que situar el cuento largo o novela corta «El hechizo de Iris» de la colección *Cuatro nocturnos* (1999)<sup>50</sup>. «El hechizo de Iris» narra el adolescente y confuso amor de verano de Javier e Iris, una chica que simula tener una hermana gemela, Laura. Javier, protagonista y voz narrativa de este cuento, recuerda su amor con Iris una vez que se encuentra años más tarde con la que cree que es su hermana gemela, Laura. A causa de este hilo argumental, «El hechizo de Iris» ha sido mayoritariamente acogido por la crítica desde el concepto de la falsa duplicidad<sup>51</sup>. Esto mismo lo señaló el propio autor que confesó que la trama de esta narración se sustenta en un personaje femenino que aparece duplicado a ojos del narrador autodiegético<sup>52</sup>.

Según mi análisis, este relato también incorpora en su base narrativa mitemas del mito de Isis y Osiris tales como la recomposición de los fragmentos del yo, aunque José María Merino evite la alusión directa al relato del intertexto ideal, salvando la similitud equívoca entre «Isis» e «Iris». Así, este cuento se concibe por Merino obviando el propósito de reescritura que se apreciaba en los dos ejemplos anteriores. Sin embargo, como ya aludía Joaquín Marco, en una de las primeras reseñas que se publicaron de este cuento, existe en este relato una dimensión alegórica que dirige al lector a una reflexión similar, aunque actualizada, a la que conducía el mito de Isis y Osiris<sup>53</sup>. Es por ello que, en este caso, la perspectiva metodológica de la mitocrítica de Durand –«análisis del trasfondo mítico de un texto literario»<sup>54</sup>– adquiere una especial relevancia. En «El hechizo de Iris» los mitemas de la recomposición y la resurrección del mito están presentes, pero lo hacen de manera latente, disimulados por contenidos alejados<sup>55</sup>, y transformados según la sensibilidad contemporánea, a diferencia de las apariciones del mito en Lorca y Mantero que se establecían de forma manifiesta<sup>56</sup>.

Si se avanza en el relato se observa que Javier, después de reencontrarse con Iris-Laura, empieza a cambiar de hábitos de vida y recobra la amistad con las personas que formaban parte de su adolescencia. Javier se reconvierte y reconstruye una identidad pasada de la que se había despojado y recobra los recuerdos del primer amor o la inocencia de la adolescencia: «Entonces comprendí que todo lo que pasó forma parte inalterable de lo que soy, y que uno debe acostumbrarse a las piezas sueltas que lleva dentro»<sup>57</sup>. Como Osiris, Javier recompone sus pedazos, que no son corporales sino espirituales, y renace, no a través del linaje y del nacimiento de Horus como ocurría en el mito, sino a partir de la génesis de una nueva mis-midad. De igual forma, en ambos relatos, el personaje femenino Iris/Isis se establece como el elemento que deshace la muerte/olvido –«Pues si la muerte es el gran olvido, todo olvido reiterado es una pequeña muerte, un pedazo de muerte que se anticipa»<sup>58</sup>– y propicia el génesis.

---

<sup>50</sup> Merino, José María, *Cuatro nocturnos*, Madrid, Alfaguara, 1999.

<sup>51</sup> Noyaret, Natalie, «El hechizo de Iris: la duplicidad elevada a extraños niveles», en Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana (ed.), *José María Merino. Actas del gran seminario de la Universidad de Neuchâtel. Cuadernos de narrativa* 6, 2005, pp. 249-265; Martínez Arnaldos, Manuel y Pujante Segura, Carmen, «José María Merino, un escritor contemporáneo de novelas cortas (sobre *El lugar sin culpa* y otros nocturnos), *Actio nova. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 0 (2016), pp. 196-219.

<sup>52</sup> Merino, José María, «La reescritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino», Herrero Cecilia, Juan y Morales Peco, Montserrat (ed.), *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 473.

<sup>53</sup> Marco, Joaquín, «Reseña a *Cuatro nocturnos*», *El Cultural*, 14 de marzo de 1999.

<sup>54</sup> Herrero Cecilia, Juan, *op. cit.*, p. 71.

<sup>55</sup> Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 345.

<sup>56</sup> Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, p. 139.

<sup>57</sup> Merino, José María, *Cuatro nocturnos*, p. 76.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 72.

La metamorfosis de Javier, que se incorpora en esta narración a través del mito de Isis y Osiris, conecta con los principios narrativos de Merino donde la transformación se alza como uno de los motores principales de su obra. Como bien apunta Asunción Castro Díez, la metamorfosis en la narrativa de Merino se percibe como un proceso recurrente que armoniza la totalidad de su obra y donde se instalan la mayor parte de los mitos. El mito se advierte como una herramienta catalizadora que permite dotar de normalidad a lo excepcional gracias a su carácter arquetípico universal y colectivo, si atendemos a la idea junguiana del mito como estructura que forma parte del inconsciente colectivo. En este caso, el mito de Isis y Osiris regulariza la transformación psíquica y el mito del doble convierte en ordinaria la duplicidad del personaje de Iris/Laura en pos de materializar la metamorfosis de Javier en el relato.

Si se analiza este cuento bajo la lupa de la división tripartita de Pierre Brunel, es posible asimilarlo al concepto de «irradiation», en el que no es necesario explicitar el mito y tan solo con actualizar uno de sus rasgos, en este caso, el poder de Isis para propiciar la metamorfosis, el relato subordina sus elementos a este eje y, a partir de entonces, compone su desenlace<sup>59</sup>. El funcionamiento del mito de Isis y Osiris en esta novela corta también puede explicarse a través de la noción de mitema latente propuesta por Gilbert Durand<sup>60</sup>. Merino no manifiesta ningún estereotipo del mito y prefiere dotar al relato literario de señales implícitas como la equívoca nominación del personaje femenino, Iris/Isis, y su capacidad de incitar la génesis psíquica en el personaje masculino de esta narración. Al privilegiar el mitema de la resurrección por encima del resto de los componentes del mito, también es posible asociar este caso con el procedimiento que Durand denomina cisma, ya que del mito de Isis y Osiris solo se utiliza un mitema y se suprimen el resto de los axiomas que definirían el relato mítico<sup>61</sup>.

## 6. CONCLUSIÓN

Según este repaso por la recepción del mito de Isis y Osiris en la literatura española contemporánea a través de las obras de Federico García Lorca, Manuel Mantero y José María Merino, se observa la presencia de distintas fuentes primigenias desde las que se orienta la actualización del mito y el uso de distintas prácticas de reescritura. De este modo, mientras Lorca y Merino optan por vincular su relato con el de Plutarco, el más repetido en la cultura occidental, Mantero indaga en pasajes del mito de Isis y Osiris recogidos en versiones anteriores como en *El texto de las Pirámides*. De igual forma, las manipulaciones que se realizan de este mito en estos tres ejemplos literarios también presentan rasgos diferenciadores. Mientras Lorca y Mantero optan por señalar de forma manifiesta personajes y argumentos del relato del mito, Merino prefiere recurrir a la referencia latente para que el mito opere en un plano secundario de la narración. La modulación del grado de aparición del mito en el texto contemporáneo también ofrece un tratamiento distinto en Lorca, Mantero y Merino. Mientras que el mito de Isis y Osiris emerge en «Balada de un día de julio» de Lorca y contamina en su totalidad el curso del poema, en «Pantomima» el relato mítico se adapta a la reflexión lírica que Mantero emprende en este texto sobre los planos de consciencia de la psique y, finalmente, la pulsión de Isis que

---

<sup>59</sup> Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, pp. 81-86.

<sup>60</sup> Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, p. 345.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 145.

brota en el personaje de Iris/Laura provoca que el mito irradie significaciones como la reconversión en «El hechizo de Iris» de Merino.

Frente a estos elementos distinguidores, se observa asimismo en estos tres casos una misma dirección de reescritura. Lorca, Mantero y Merino coinciden en distinguir en Isis la capacidad de mediación que permite superar la muerte y el olvido y proveer la trascendencia del ser. En los tres ejemplos estudiados, la presencia de Isis permite reconvertir la identidad del Otro y, como vimos anteriormente, en este mitema de metamorfosis, es en el que reside el sentido primigenio del mito egipcio de Isis y Osiris. Isis se presenta, entonces, como esa otra mismidad, que posibilita un nuevo génesis. Los polos de Isis y Osiris son concebidos en estas reescrituras del mito como seres próximos, complementarios, dependientes, cooperantes y semejantes. De ahí que la relación fraternal-marital del mito deba entenderse en términos de igualdad y de dualidad. No somos si no es con el Otro, o, si preferimos, somos gracias al Otro. Por ello, la viudita busca desesperadamente a su conde Laurel, Isis y Osiris en el poema de Mantero hacen el amor para vengarse de la muerte o Iris llega a la vida de Javier para que reconvierta su identidad asumiendo su pasado.

En definitiva, en estos ejemplos de la literatura española contemporánea, el tándem que establecen Isis y Osiris se manifiesta desde la hermandad, si entendemos este concepto no sólo desde la pura relación fraternal, elemento vigente en el mito egipcio, sino como unión de voluntades, correspondencia entre dos personas y agrupación en busca de un mismo propósito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Fernández, Rosa María, «El mito griego en la poesía de García Lorca», *Cuadernos de filología clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, 8 (1998), pp. 75-102.
- Álvarez de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Ediciones Taurus, 1961.
- Arséntieva, Natalia, «Orígenes y estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca», Camacho Rojo, José María (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 249-309.
- Barnette, Douglas W., «Manuel Mantero y el proceso poético», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 116 (1991), pp. 27-31.
- Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Bertrand, 1988.
- , *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Camacho Rojo, José María (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- Carmona Vázquez, Antonia, *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Alcañiz, Ediciones del Laberinto, 2003.
- , «Elementos míticos en el teatro de Eurípides y F. García Lorca», *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 2 (2001), pp. 23-41.
- Clark, R. T. Rundle, *Myth and symbol in Ancient Egypt*, London, Thames and Hudson, 1991.
- Crespo, Ángel, «Ética y estética en la poesía de Manuel Mantero», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 116 (1991), pp. 32-41.
- Champdor, Albert, *El libro egipcio de los muertos*, Buenos Aires, Edaf, 2006.
- García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Durand, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003.

- , *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Faulkner, Raymond O., *The ancient Egyptian pyramid texts*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- Fernández Delgado, José Antonio y Pordomingo Pardo, Francisca, «Introducción», en Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)* 6, Madrid, Gredos, 1995, pp. 7-86.
- García Lorca, Federico, *Obras completas: poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Herrero Cecilia, Juan, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çedille. Revista de estudios franceses*, 2 (2006), pp. 58-76.
- Jung, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 2005.
- , *Arquetipos e inconsciente colectivos*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- , *Myth and meaning*, Toronto, University of Toronto, 1978.
- Lichtheim, Miriam, *Ancient Egyptian literature. A book of readings 1*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Lytard, Jean François, *The inhuman. Reflections on time*, California, Stanford University Press, 2008.
- Mantero, Manuel, *Crates de Tebas*, Ferrol, Esquíó, 1980.
- , *Memorias de Deucalión*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- , «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: autobiografía intelectual y cronología», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 116 (1991), pp. 11-26.
- , *Fiesta*, Madrid, Endymion, 1995.
- , *Como llama en el diamante (Poesía completa)* 3, Sevilla, Fundación El Monte, 1996.
- , «Poética y antología personal», *Salina*, 15 (2001), pp. 26-37.
- Marco, Joaquín, «Reseña a Cuatro nocturnos», *El Cultural*, 14 de marzo de 1999.
- Martínez Arnaldos, Manuel y Pujante Segura, Carmen, «José María Merino, un escritor contemporáneo de novelas cortas (sobre *El lugar sin culpa* y otros nocturnos)», *Actio nova. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 0 (2016), pp. 196-219.
- Merino, José María, *Cuatro nocturnos*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- , «La reescritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino», en Herrero Cecilia, Juan y Morales Peco, Montserrat (ed.), *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 467-480.
- Newton, Candelas, *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1972.
- Noyaret, Natalie, «El hechizo de Iris: la duplicidad elevada a extraños niveles», Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (ed.), *José María Merino. Actas del gran seminario de la Universidad de Neuchâtel. Cuadernos de narrativa* 6, 2005, pp. 249-265.
- Pecci Tenrero, Hipólito, «Isis, la Gran Maga», *Espacio, tiempo y forma*, 15 (2004), pp. 11-26.
- Piulats Riu, Octavi, *Egiptosophia. Relectura del mito al logos*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)* 6, Madrid, Gredos, 1995.
- Rialland, Ivonne, «Mythe et hypertextuality», *Fábula*, 28 de abril de 2005. [https://www.fabula.org/atelier.php?Mythe\\_et\\_hypertextualit%26eacute%3B](https://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B) (fecha de consulta: 25/04/2021).
- Riffaterre, Michael, «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979), pp. 128-150.
- Santamaría Canales, Israel, «Isis a través de los textos: el culto isíaco en la literatura grecolatina de época imperial», *Ilu. Revista de ciencias de la religiones*, 20 (2015), pp. 231-248.
- Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires, 1993.
- Tijeras, Eduardo, «Hacia García Lorca por las imágenes del agua», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434 (1985), pp. 89-102.

# Antígona y sus hermanos. Sobre *La tumba de Antígona* de María Zambrano

LIEVE BEHIELS

KU Leuven

[lieve.behiels@kuleuven.be](mailto:lieve.behiels@kuleuven.be)

## 1. INTRODUCCIÓN

La Antígona de Sófocles ha tenido larga descendencia a lo largo de los siglos, y tanto la tragedia griega como las obras derivadas siguen representándose y estudiándose. En lo que sigue, nos interesaremos por *La tumba de Antígona*, la obra de María Zambrano cuyo manuscrito parcial se puede fechar en 1948 y que fue publicada en México en 1967<sup>1</sup>. Esta tragedia filosófica nos ofrece una versión que continúa y se distancia explícitamente de la obra de Sófocles desde la primera frase de su prólogo en el que nos vamos a detener en primer lugar. En una segunda etapa, analizaremos cómo el concepto de fraternidad que se esboza en el prólogo queda desarrollado en la obra de teatro propiamente dicha. En un tercer movimiento nos preguntaremos cómo se podría caracterizar la «ciudad de los hermanos» desde un punto de vista político-filosófico.

## 2. EL PRÓLOGO

El largo prólogo a *La tumba de Antígona* puede leerse como un texto autónomo y, de hecho, fue publicado como ensayo en la *Revista de Occidente* en 1967. Este texto, que nos servirá de primer punto de referencia para interpretar la obra misma, abarca muchas pistas de lectura del texto dramático, entre otras la concepción de la historia como sacrificio, la guerra civil, el exilio o la ausencia de los dioses en la tragedia de Antígona. A continuación privilegiaremos los aspectos relacionados con la protagonista en su papel de hermana.

He aquí la frase inicial del prólogo: «Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta»<sup>2</sup>. María Zambrano le

---

<sup>1</sup> Trueba Mira, Virginia, «La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 11 (2010), pp. 113-116.

<sup>2</sup> Zambrano, María, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2013, p. 145.

otorga a la joven el tiempo que no tuvo en vida, el tiempo necesario para que la tragedia fuese más que «el relato de una catástrofe o de una serie de ellas»<sup>3</sup> –en este caso las de la casa de los Labdacides– o «una lamentación sin fin ni finalidad [...] una Elegía»<sup>4</sup>. Antígona es «aquella en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia del género. Mas a cambio de ello le fue necesario el tiempo»<sup>5</sup>. Este tiempo le permitirá dar sentido a todo lo no resuelto de la historia familiar: «el arrebatado fin de Edipo, la asfixia de Yocasta, la inesperada muerte del pálido Hemón, y aún la vida no vivida de la propia Antígona»<sup>6</sup>. El sacrificio de Antígona que rescatará no solo a su familia sino también a Tebas, ya que juntas forman un «doble laberinto»<sup>7</sup>, pasa por la bajada a «los *ínferos* sobre los que se alza la ciudad»<sup>8</sup> y Zambrano explica: «Una ciudad se sostenía entre los tres mundos. El superior, el terrestre y el de los abismos infernales. El mantenerla exigía sacrificio humano, cosa ésta de que los modernos no podrían ciertamente extrañarse»<sup>9</sup>.

En la obra asistiremos al proceso que permitirá a Antígona vivir el sacrificio que hará de ella «una figura de la aurora de la conciencia»<sup>10</sup>, gracias al tiempo de más que pasa en la tumba, sola, abandonada de los dioses: «Se le dio una tumba. Había de dársele también tiempo. Y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones»<sup>11</sup>.

En la visión de Zambrano, la culpa de Edipo es doble y se reparte sobre sus hijos: el ansia de poder de Edipo-rey afecta a Eteocles y Polinices que terminan «entremuriéndose tanto como entrematándose»<sup>12</sup>, mientras que la herencia de Edipo-hombre recae sobre Antígona y sobre ella sola: «[...] cayó sobre ella algo esencial que no puede dividirse y por ello no tenía por qué caer sino de refilón sobre la otra hija, Ismene, que sólo en tanto que hermana tuvo parte en la tragedia. No podía desdoblarse esta esencia en dos contrarios que luchan entre sí»<sup>13</sup>.

A esta altura del prólogo, la autora parte de la pasión por el poder, tanto el endógamo (representado por Eteocles) como el exógamo (representado por Polinices) para meditar sobre la fraternidad: «El hermano de Antígona, que la condujo irresistible, fatalmente a la muerte, no pudo llegar, según las paradojas de la tragedia, más que en ansia de llevarla, a ella y a su ciudad, hacia la vida»<sup>14</sup>. A partir de allí, le surge una comparación entre Polinices y Orestes, «el hermano de Electra, el hermano absoluto, por así decir, el que llega vengador-liberador para rescatar a la par el poder ensombrecido y la hermana víctima de los errores encadenados de todo un linaje»<sup>15</sup>. Lo que llama la atención de la autora es que en ambos casos «se trata de la fraternidad, de una fraternidad que se debate bajo la fatalidad sombría, que es la fraternidad la verdadera protagonista entre las tinieblas legadas

---

<sup>3</sup> Zambrano, María, *Tumba*, p. 146.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>15</sup> *Ibid.*

por el reino del padre y de la madre»<sup>16</sup>. A continuación esboza el perfil de la fraternidad en el caso de Orestes como una esperanza de futuro lastrada por el ansia de poder heredada del pasado:

Es la fraternidad, sin duda alguna, lo que aflora, lo que se presenta como naciente protagonista, lo que va a desatar el nudo del mal [...]. Y se nos aparece así esta relación fraternal como crucificada entre la sombra heredada, la maldición que se arrastra en las tinieblas, y la luz que se anuncia, la luz prometida. Emerge intermitentemente esta relación de la pura fraternidad, como el voto secreto del hombre que se debate en el laberinto de los lazos de la sangre atraída por el poder o, más bien, por el anhelo de poder que ciega y enajena<sup>17</sup>.

Veremos en el análisis de la misma obra teatral cómo se concretiza esta fraternidad que se vislumbra. Por de pronto, en el caso de Antígona, la hermana por antonomasia («la misma hermana, la hermana absoluta “autoadelfa”, como dice el texto de Sófocles»<sup>18</sup>), «[l]a fraternidad ha quedado sacrificada, casi desvanecida. En su lugar lo que aparece es la soledad humana»<sup>19</sup>. Es entonces cuando Antígona vive su segundo nacimiento «que le ofrece, como a todos los que eso sucede, la revelación de su ser en todas sus dimensiones»<sup>20</sup>. Es cuando el sacrificio de Antígona se está cumpliendo en la tumba que se da cuenta de lo que no pudo ser en su «vida no vivida»<sup>21</sup>. «Y entonces se desatan al par su llanto y su delirio»<sup>22</sup>, transcritos en la obra que el lector conocerá a continuación.

### 3. LA OBRA DE TEATRO

Mientras en la tragedia de Sófocles, el núcleo es el conflicto de valores que opone a Antígona y Creón, en el que ella representa la ley ancestral y el respeto a los muertos, y su tío la ley humana y el poder tiránico, en la obra de Zambrano, que presupone lo ocurrido en la tragedia griega porque se sitúa en un después, Creón es solo uno de los personajes que desfilan en la tumba, presentes o evocados. El índice de la obra comprende, además del prólogo, las siguientes escenas: «Antígona. La noche. Sueño de la hermana. Edipo. Ana, la nodriza. La sombra de la madre. La harpía. Los hermanos. Llega Hemón. Creón. Antígona. Los desconocidos»<sup>23</sup>. En el tiempo de vida suplementario que Zambrano le concede a su protagonista, estos personajes desfilarán por el espacio mental y/o físico de la tumba, a fin de que ella los rescate y los oriente hacia la salida del doble laberinto de la familia y la ciudad.

En el primer monólogo de Antígona observamos que el tema de la fraternidad ocupa un papel esencial ya que su soliloquio dirigido a la luz del sol empieza de la manera siguiente: «Vedme aquí, dioses, aquí estoy, hermano»<sup>24</sup>. En el segundo monólogo, «La

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 175.

noche», esta «prisionera de nacimiento» utiliza la imagen de la tumba para evocar su vida anterior a la condena: «O acaso, ¿no nací dentro de ella, y todo me ha sucedido dentro de la tumba que me tenía prisionera? Dentro siempre de la familia: padre, madre, hermana, hermano y hermano, siempre, siempre así»<sup>25</sup>. Este soliloquio termina como había empezado el anterior, vislumbrando la presencia de Polinices, el hermano al que había enterrado: «¿Eres tú, hermano mío, que más dichoso que yo, recibido por la tierra al fin, vienes a buscarme? ¿Me traes el agua, los aromas, me darás tu mano para llevarme del otro lado? Eres tú, mi hermano. ¿Mas cuál, cuál de los dos, cuál hermano?»<sup>26</sup>.

Parecen confundirse en el deseo de Antígona el hermano liberador y transgresor Polinices con el hermano defensor del orden Eteocles. María Zambrano aumenta la tensión dramática al no introducir al hermano todavía en la escena siguiente, dedicada al «Sueño de la hermana», Ismene. La relación con Ismene también difiere fundamentalmente de la que conocemos de la tragedia de Sófocles, en la que Ismene hubiera querido disuadir a su hermana de contravenir a la ley de Creón y que en el momento de querer compartir la condena de Antígona, se enfrenta a un rechazo frontal. Tal como ha quedado sugerido en el prólogo, mientras la herencia política de Edipo-rey fue repartida sobre sus dos hijos varones, la herencia de Edipo-ser humano la asume únicamente Antígona, que le acompaña a su padre en el destierro y se encarga de enterrar al hermano insepulto. Pero en el «Sueño de la hermana» se presenta el asunto bajo otra luz, ya que es como si Antígona e Ismene estuvieran “místicamente” unidas. Esto se sugiere ya en la primera frase: «No estabas allí ni aquí, Ismene, mi hermana. Estabas conmigo»<sup>27</sup>. Las hermanas comparten un secreto nunca formulado y que incluye las acciones que Antígona realizó sola:

Nuestro secreto. [...] No es de decir. Eso es. Era de jugar, de jugar nuestro juego interminable. Después era de hacer, de hacer eso que yo sola hice: acompañar a nuestro padre; después ir a lavar a nuestro hermano maldecido. [...] Esto debía de estar dentro del secreto sin que lo supiéramos<sup>28</sup>.

Antígona e Ismene comparten el universo de la feminidad, ligada a la piedad y la fertilidad, la sangre y la tierra. Si la asociación entre Antígona y Perséfone es evidente, se puede relacionar a Ismene con Deméter que sigue en la superficie esperando la primavera y la reunión con la hija (aquí hermana) amada: «Pero, oye, hermana, tú que estás todavía arriba sobre la tierra, óyeme: ¿me dirás cuándo la pelusa de la primavera nace sobre esta tumba? Dime, cuando nazca algo, dime si me lo vendrás a decir»<sup>29</sup>. Entre las hermanas de la tragedia de Sófocles y las de Zambrano se ha operado una inversión: Antígona necesita a Ismene para tener un camino de vuelta.

El primer diálogo al que asistimos en la obra enfrenta a Antígona con Edipo y trata el tema de la problemática identidad de la joven, que se dice «hija del error»<sup>30</sup>:

No sabes quién soy, no lo sabes. Y es el padre quien ha de decirnos quiénes somos. O quizá no, quizá sería el esposo, el esposo mío, quien me habría de decir quién soy. El que se queda solo, peor aún, sola, bajo el cielo y fuera de la tierra,

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 182-183.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 184-185.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 188.

como una sierpe, ésa, sí, tendría que tener un padre, un padre de verdad. O quizá un hermano, uno que le diera su nombre. Un hermano, yo tengo dos...<sup>31</sup>

Edipo que nació de Yocasta, como Antígona, no ocupa una posición estable dentro de la configuración familiar, de modo que resulta incapaz de transmitirla a su hija-hermana. Antígona evoca un momento la posibilidad de derivar su identidad de un esposo –fuente exterior– para dejarla de lado inmediatamente y volver a los lazos familiares. La responsabilidad que no puede asumir el padre pasa al hermano. Y aquí se vuelve a plantear el problema de la dualidad de los hermanos varones.

Al final de este diálogo, Antígona acepta la petición de su padre de ayudarlo a «nacer»<sup>32</sup>. En la escena siguiente, al rey-padre sostenido en su caída por su hija, le sucede la nodriza, Ana, que hace hincapié en su invisibilidad: nadie la veía a ella, mientras su preocupación esencial era ver a Antígona. En un movimiento paradójico característico del estilo de Zambrano, ésta le contesta: «Ana, tú eres el único ser que he conocido, iba a decir: la única diosa»<sup>33</sup>. Ana, la sirvienta fiel, se considera una diosa cuando todos los dioses del Olimpo dejan desamparada a la protagonista.

Cuando ha desaparecido Ana, aparece la sombra de la madre. Ante ella también Antígona se queja de su problemática identidad:

Pues que, tal como ha sido, es como si fuese tu hija a medias y doblemente a la vez; hija dos veces y sin padre. Era así, aunque aún tú no lo supieras, como si fuéramos tus hijos inacabablemente y como si nuestro padre estuviese siempre yéndose de su sitio, del lugar del Padre. Lo mirábamos, nos empujabas tú a mirarlo como a un hermano, un hermano que llegó no se sabe cómo<sup>34</sup>.

Como Ismene, la madre queda integrada en el universo de la feminidad y puede ir a reposar «en el seno de la Grande Madre»<sup>35</sup>. Antígona libera a su madre de la culpa –«La sombra de mi Madre entró dentro de mí, y yo, doncella, he sentido el peso de ser madre»– y a la vez queda purificada por ella –«Purificada por la sombra de mi Madre, atravesada en mí»<sup>36</sup>–.

La escena que nos interesa fundamentalmente aquí es la de «Los hermanos». Antígona les pone delante su responsabilidad por la destrucción de Tebas y el sinsentido de su lucha, puesto que el poder ha pasado a manos del tirano Creón. Los hermanos alegan que la necesidad de gobernar, de poner orden y de vivir les impedía tomar el tiempo para buscar la verdad. Antígona vuelve del revés este razonamiento: para ella la verdad y la vida coinciden e implican tomarse el tiempo necesario: «Si queráis de verdad vivir, había que dejarle un instante, aunque fuera uno solo, a la verdad, a la verdad de la vida. Un poco de tiempo»<sup>37</sup>. Es la precipitación de los hermanos la que ha llevado al desastre. En varias escenas anteriores, Antígona emitía la duda de si sus hermanos eran uno o dos, y esta diferenciación problemática se escenifica aquí porque a veces los dos hermanos coinciden en emitir la misma frase, otras veces se pelean como niños pequeños. Antígona, hermana de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 207.

ambos, se pregunta, refiriéndose a sí misma, además: «¿No podéis querer alguna cosa sin dividirla queriéndosla llevar toda, sin dejarle nada al otro?»<sup>38</sup>. El argumento de Polinices, «Pero nosotros teníamos que ganar»<sup>39</sup>, es rechazado por Antígona, porque no han conseguido hacer de su ganancia una gloria. A esta altura, los tres hermanos se encuentran en un callejón sin salida: «Oh, Muerte, no vengas todavía, hasta que no se pacifiquen, hasta que yo sepa dónde llevarlos, si es que no vamos al mismo sitio»<sup>40</sup>, exclama la protagonista. Antígona relanza el diálogo tocando explícitamente el tema de la fraternidad: «¿Sois hermanos de alguien? ¿Le habéis permitido a la hermandad que inunde vuestro pecho deshaciendo el rencor, lavando la muerte, esa que ahora tenéis, y que cuando llegue la otra, venga limpia, de acuerdo con la ley de los Dioses?»<sup>41</sup>.

Los dos hermanos contestan al unísono, echándole la culpa a Edipo que los maldijo. Antígona les reprocha que deseen el poder del rey, renegando de la persona de su padre. Polinices afirma que volvió a Tebas para llevarse a Antígona, y como no pudo hacerlo en vida, quiere llevarla después de muerta:

Y ahora sí, en una tierra nunca vista por nadie, fundaremos la ciudad de los hermanos, la ciudad nueva, donde no habrá ni hijos ni padres. Y los hermanos vendrán a reunirse con nosotros. Nos olvidaremos allí de esta tierra donde siempre hay alguien que manda desde antes, sin saber. Allí acabaremos de nacer, nos dejarán nacer del todo. Yo siempre supe de esta tierra. No la soñé, estuve en ella, moraba en ella contigo, cuando se creía ése que yo estaba pensando. En ella no hay sacrificio, y el amor, hermana, no está cercado por la muerte. Allí el amor no hay que hacerlo, porque se vive en él. No hay más que amor. Nadie nace allí, es verdad, como aquí de este modo. Allí van los ya nacidos, los salvados del nacimiento y de la muerte. Y ni siquiera hay un Sol; la claridad es perenne. Y las plantas están despiertas, no en su sueño como están aquí; se siente lo que sienten. Y uno piensa, sin darse cuenta, sin ir de una cosa a otra, de un pensamiento a otro. Todo pasa dentro de un corazón sin tinieblas. Hay claridad porque ninguna luz deslumbra ni acuchilla, como aquí, como ahí fuera<sup>42</sup>.

Al meditar sobre esta utopía tan radical y hermosa, parecería lógico considerar que se trata aquí de una perspectiva viable para Antígona. A la pregunta de Eteocles de porqué Polinices volvió entonces a disputarle el poder, contesta: «si tú me hubieras dejado entrar, en la ciudad vieja, aquí en la tierra, aquí en nuestra tierra hubiéramos edificado la ciudad nueva: la de los hermanos»<sup>43</sup>. Eteocles reivindica entonces su lugar allí, así como para Ismene. A lo cual Antígona contesta que «ella está siempre conmigo; irá conmigo donde yo vaya».

Si consideramos los rasgos de esta ciudad nueva, llama la atención su carácter utópico: las relaciones familiares verticales, que unen padres e hijos, desaparecerán, con lo cual desaparecerá el poder patriarcal que mandaba en la familia y en la ciudad. Desaparecerá la historia como sacrificio. El sentir y el pensar ya no se diferenciarán y el hombre podrá

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>43</sup> *Ibid.*

comunicarse con los seres que pueblan la naturaleza. La humanidad habrá abandonado el reino de la razón razonadora para entrar en el de la razón poética. En vez del sol cegador y de las tinieblas, habrá claridad.

En la breve escena siguiente aparece Hemón. Antígona afirma que ya no puede ser toda por el esposo, porque quedó devorada por la Piedad. Eteocles parece compartir un instante el sueño integrador de su hermano: «Lo que yo quería, quiero, es que toda la historia se acabe y comience la vida, la vida sin historia en la ciudad de los hermanos. Hemón: para ti hay lugar en ella. Hemón, ayúdame, deja esa historia del esposo y vente a ser nuestro hermano»<sup>44</sup>. Pero inmediatamente después vuelve atrás y convierte la visión de la ciudad de los hermanos en sueño fugaz, recordando que la historia no ha acabado todavía, que siguen en pie las relaciones de poder patriarcal en el cual él quiere recoger el poder del *pater familias* y a Antígona la relega en el papel de «delegada» suya, mientras en lo político siempre estará «con Creón, este o el que sea»<sup>45</sup>. Incluso después de muertos, los dos hermanos siguen «entremuriéndose tanto como entrematándose»<sup>46</sup> como dijo la autora en el prólogo.

A estas alturas, cuando Antígona está asumiendo plenamente su papel de purificadora de sus allegados, la propuesta que le hace Creón de liberarla ya no tiene ningún sentido. El siguiente soliloquio de Antígona constituye sobre todo una meditación sobre el exilio. Nos ofrece su visión de la tierra prometida:

[...] la que se extiende más allá de lo que alumbra el Sol. La Tierra del Astro único que se nos aparece sólo una vez. Y allí todo será como un solo pensamiento. Uno solo. En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido<sup>47</sup>.

Finalmente, llega la hora porque aparece la estrella. Y este punto podría perfectamente constituir la conclusión de la obra, ya que Antígona ha tomado sobre sí las cargas que pesaban en sus familiares, luego en su ciudad, y los ha purificado. Ha colmado su sacrificio. Ahora llegan dos desconocidos que se la disputan: uno que quiere llevársela para que cuente su historia: «Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos»<sup>48</sup>. El otro le convence de que no es necesario, ya que Antígona tendrá voz y vida mientras siga la historia y que el primer desconocido transmitirá esta voz. El segundo desconocido se lleva a Antígona que ahora sabe adónde se dirige: «Amor. Amor, tierra prometida»<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 236.

#### 4. LA CIUDAD DE LOS HERMANOS

Una primera pregunta que nos podemos hacer al reflexionar sobre la ciudad de los hermanos es por qué allí no puede haber padres ni hijos. Polinices evoca una comunidad de relaciones exclusivamente horizontales. Según George Steiner, Antígona encarna la sororidad por excelencia<sup>50</sup>. Afirma que sólo existe una modalidad de encuentro en la que el yo encuentre al yo en otro, una relación que resuelva la paradoja del distanciamiento inherente en toda sexualidad, la relación entre hermano y hermana. La sororidad queda ontológicamente privilegiada por encima de cualquier otra relación y encuentra su expresión más excelsa en la *Antígona* de Sófocles. A partir de finales del siglo XVIII, con el idealismo y el romanticismo, hasta Freud, las líneas radicales de parentesco son horizontales, como las que unen hermanos y hermanas<sup>51</sup>. Es lo que ocurre en la lectura que hace Hegel de la tragedia en *Fenomenología del espíritu*. En el texto titulado «Delirio II», Zambrano define la hermandad de la siguiente manera:

Cuando una relación entre los hombres llega a entrar en la hermandad, en el camino de la hermandad, se ha desatado el nudo que toda relación humana implica o crea. Mas al ser así, viene a resultar que sólo al estar dentro de la hermandad el nudo se desata. ¿Cómo llegar, pues, a ella? Su privilegio consiste en ser la relación que puede envolver a todas las demás, aún a su contraria. Y aquello que puede abrazar su contrario es lo más universal y último límite, o más bien la ruptura de todo límite y lo que desde el principio está propuesto: el «a priori». A priori aquí es como una patria, como el lugar donde es posible crecer, desarrollarse alcanzando la verdadera forma<sup>52</sup>.

Aquí comprobamos una continuidad entre la concepción de los idealistas y románticos alemanes e ingleses cuyas Antígona analiza Steiner y la de Zambrano, pero también observamos una diferencia: el carácter envolvente de esta relación, que a su vez tiene claras raíces cristianas: «Todo el que hace la voluntad de Dios, ese es mi hermano, mi hermana y mi madre», contesta Jesús a una pregunta de sus discípulos (Mc 3:35).

Steiner, y la misma Zambrano en su prólogo, advierten que la pareja Orestes-Electra penetra en la órbita de *Antígona* y tiñe la relación entre la protagonista y Polinices, el hermano «al que [...] más amaba»<sup>53</sup>. Sin embargo, la pregunta de cuál de los dos hermanos, planteada al principio, no recibe contestación porque Antígona no escoge y enfrenta a cada hermano con su verdad: Polinices con su sueño utópico de refundición, Eteocles con su ansia de poder. Al contrario de lo que ocurre con Edipo, que se despide pidiendo: «Ayúdame ahora que voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer»<sup>54</sup> y con Yocasta, quien se marcha también hacia su liberación –«Te librarás del todo yéndote para no volver por estas tierras de dolor ya estériles para ti, para todos nosotros, tierras de sal»<sup>55</sup>–, la salida de los hermanos tiene lugar cuando aún no se ha resuelto nada: Eteocles y Polinices no se han movido de sus posiciones iniciales. De modo que Antígona les pide que se vayan para

---

<sup>50</sup> Steiner, George, *Antígonas. The Antigone myth in Western literature, art, and thought*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 12.

<sup>51</sup> Steiner, George, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>52</sup> Zambrano, María, *Tumba*, p. 285.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 201.

estar sola, anunciando que en cuanto pueda, se reunirá con ellos «en esa ciudad que dices, hermano»<sup>56</sup>, lo que no parece exactamente una promesa. Al final de la obra, Antígona es llevada a la tierra prometida del amor, allí donde se acaban las divisiones. ¿Coincide realmente con la ciudad de los hermanos?

Para formular un inicio de respuesta a esta pregunta, hemos ido al libro en el que Zambrano expone su filosofía política: *Persona y democracia*. La fecha pospuesta a la conclusión es Roma, 23 de julio de 1956, con lo cual podemos considerar que las ideas propuestas en este ensayo corren hasta cierto punto paralelas con el mensaje contenido en *La tumba de Antígona*. La persona, según Zambrano, es «algo más que el individuo; es el individuo dotado de conciencia, que se sabe a sí mismo y que se entiende a sí mismo como valor supremo, como última finalidad terrestre»<sup>57</sup>. La persona se entiende en correlación con la sociedad y la historia:

Mas, aunque lenta y trabajosamente, se ha ido abriendo paso esta revelación de la persona humana, de que constituye no sólo el valor más alto, sino la finalidad de la historia misma. De que el día venturoso en que todos los hombres hayan llegado a vivir plenamente como personas, en una sociedad que sea su receptáculo, su medio adecuado, el hombre habrá encontrado su casa, su “lugar natural” en el universo<sup>58</sup>.

Uno se elige como persona, «Y no es posible elegirse a sí mismo como persona sin elegir, al mismo tiempo, a los demás. Y los demás son todos los hombres»<sup>59</sup>. He aquí una propuesta más incluyente que la «ciudad de los hermanos» tal como la definía Polinices, sin los padres. Correlativamente, «[s]i se hubiera de definir la democracia podría hacerse diciendo que es la sociedad en la cual no sólo es permitido, sino exigido, el ser persona»<sup>60</sup>. Y más adelante: «La democracia es el régimen de la unidad de la multiplicidad, del reconocimiento, por tanto, de todas las diversidades, de todas las diferencias de situación»<sup>61</sup>. En un artículo publicado el 14 de julio de 1964, Zambrano reflexiona sobre el eslogan republicano «Libertad, igualdad, fraternidad» y se expresa del siguiente modo acerca del mundo nuevo que había surgido de la revolución francesa:

Mientras que en este mundo nuevo que saltaba a la vista en lugar de la autoridad está el común consenso, la libertad limitada libremente, el no tomarse uno toda la libertad para que los demás también tengan la suya, el mundo donde la obediencia no es ya necesaria porque ha sido sustituida por la razón que es al mismo tiempo amor, amor al orden común, que bien puede ser el Padre común, lo cual produce una igualdad que es fraternidad. Al mundo de la autoridad y de la libertad concentradas en un solo hombre sustituía el mundo de los hermanos<sup>62</sup>.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>57</sup> Zambrano, María, *Persona*, p. 103.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>62</sup> Casado Marcos de León, Ángel y Sánchez-Gey Venegas, Juana (ed.), *María Zambrano. Filosofía y Educación (Manuscritos)*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2011, p. 50.

La novedad consiste en el tránsito de una historia guerrera a una historia sin vencedores ni vencidos en que «todos los hombres sean moralmente iguales». Y la palabra final del texto es otra referencia a la hermandad: «El pan para ser pan verdadero debe ser ganado, ofrecido, dado, recibido, consumido fraternalmente». La evocación del Padre común tiene resonancias cristianas claras –Pablo, en sus cartas, se dirigía a los «fieles hermanos en Cristo» (Col 1,1-2)–.y conviene no dejar de lado «el sentido fraterno del cristianismo», como lo formula, por ejemplo, Antonio Machado por boca de Juan de Mairena: «En la tregua del eros genesíaco, que sólo aspira a perdurar en el tiempo, de padres a hijos, proclama el Cristo la hermandad de los hombres, emancipada de los vínculos de la sangre y de los bienes de la tierra: el triunfo de las virtudes fraternas sobre las patriarcales»<sup>63</sup>. La necesaria relación con el Padre se define, no sin humor, en otro fragmento del mismo libro de Machado, cuya impronta en la obra de María Zambrano es innegable:

Sólo hay un Padre, padre de todos, que está en los cielos. He aquí el objeto erótico trascendente, la idea cordial que funda, para siempre, la fraternidad humana. ¿Deberes filiales? Uno y no más: el amor de radio infinito hacia el padre de todos cuya impronta, más o menos borrosa, llevamos todos en el alma. Por lo demás, sólo hay virtudes y deberes fraternos<sup>64</sup>.

También la *Tumba de Antígona* se puede leer como una «tragedia cristiana»<sup>65</sup>.

La democracia que María Zambrano propone como proyecto de futuro responde a un orden en movimiento:

El orden de algo que está en movimiento no se hace presente si no entramos en él. Es la diferencia entre el orden que se nos revela solamente cuando a él nos incorporamos. Por ello las gentes hostiles a la democracia la encuentran siempre desordenada o abocada al desorden [...]. Es simplemente que al negarse a participar en su orden, confunden este orden viviente, fluido con el caos, como alguien cuyo oído no pudiera seguir el fluir de una melodía o la complejidad del contrapunto: alguien que quisiera encontrar el orden y la armonía en el sonido continuo de una nota<sup>66</sup>.

En tal democracia, la igualdad no implica la uniformidad: «Es, por el contrario, el supuesto que permite aceptar las diferencias, la rica complejidad humana y no sólo la del presente, sino la del porvenir»<sup>67</sup>.

La armonía musical como nota definitoria de la democracia nos lleva a una obra de la filósofa norteamericana Martha Nussbaum, *Political emotions* (2013), en la que defiende la idea de que una sociedad buena y justa no puede apoyarse únicamente en la razón, sino que necesita de emociones estables para sostenerla. A pesar de las obvias diferencias culturales y de enfoque filosófico que las separan, ambas autoras se encuentran al enfatizar la necesidad de incorporar las emociones al pensamiento. Nussbaum analiza la música que compuso Mozart para *Le nozze de Figaro* y alega que el aspecto auténticamente

---

<sup>63</sup> Machado, Antonio, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Editorial Castalia, 1971, p. 60.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>65</sup> Trueba Mira, Virginia, «Introducción», p. 29.

<sup>66</sup> Zambrano, María y Despilho, P.X., «Des dieux grecs», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 69, 2 (1964), p. 164.

<sup>67</sup> *Ibid.*

revolucionario se encuentra en la música, no tanto en el texto fuente de Beaumarchais (*Les noces de Figaro*) y su adaptación por Da Ponte, y más específicamente en el dueto de los personajes femeninos, Susanna y la condesa (acto tercero, «Sull'aria - Che soave zeffiretto»). La importancia de este capítulo para nuestro tema queda enfatizada por el título: «Females: Fraternity, Equality, Liberty»<sup>68</sup>. Las mujeres no entretienen una relación competitiva sino que cooperan de un modo no jerárquico y creativo, respetándose mutuamente, en un clima de buen humor<sup>69</sup>. El dueto desemboca en una armonía estrecha<sup>70</sup> que realiza la libertad, igualdad y fraternidad a la que toda democracia debería tender y que ninguna alcanzó<sup>71</sup>. Al mismo tiempo, Susanna y la condesa siguen viendo a sus hombres como son, son conscientes de sus imperfecciones y tolerantes, risueñas y confiadas en el porvenir<sup>72</sup>. Para Nussbaum, esta actitud puede indicar el camino hacia lo que llama un amor político democrático<sup>73</sup>.

No cabe exagerar las similitudes entre las dos filósofas –Zambrano moviéndose en un plano más existencial, siendo Nussbaum más pragmática en el sentido de que su objetivo es formular recomendaciones para las instituciones democráticas–, pero ambas otorgan a la literatura un papel esencial a la hora de plantear problemas éticos, Zambrano a través de la práctica misma de la literatura, de lo cual *La tumba de Antígona* y sus numerosos ensayos sobre figuras literarias dan testimonio, Nussbaum a través de su reflexión sobre el teatro griego en *The fragility of goodness* (1986) y sobre la novela de Dickens en *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life* (1995). Tal vez el paso más indicado para transitar de una pensadora a otra sea la sugerencia de feminizar el mundo. La ciudad de los hermanos que no consiguen construir Polinices y Eteocles, ni en la vida ni en la muerte, los valores de libertad, igualdad y fraternidad los viven ya Antígona e Ismene, tanto en vida como más allá de la muerte. ¿No sería entonces la ciudad deseada por Zambrano la “ciudad de las hermanas”?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, José Luis, *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos, 2006.
- Brioso, Jorge, «¿Cómo se lee una lengua muerta? Filosofía, utopía y exilio en la obra de María Zambrano», *Lectora*, 15 (2009), pp. 43-60.
- Bush, Andrew, «María Zambrano and the survival of Antigone», *Diacritics*, 24 (2004), pp. 90-111.
- Butler, Judith, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, New York, Cambridge University Press, 2000.
- Casado Marcos de León, Ángel y Sánchez-Gey Venegas, Juana (ed.), *María Zambrano. Filosofía y Educación (Manuscritos)*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2011.

---

<sup>68</sup> Nussbaum, Martha, *Political emotions. Why love matters for justice*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2013, p. 35.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 53.

- Coutaz, Nadège, «L'impact du genre. "La tumba de Antígona de María Zambrano", (r)écriture de Sophocle», en Heidmann, U., Vamvour Ruffly, M. y Coutaz, N. (dir.), *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, Lausanne, Université de Lausanne, 2013, pp. 157-180.
- Elizalde Frez, María I., «Significados de exilio en María Zambrano», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, 7 (2012), pp. 485-494.
- Johnson, Roberta, «María Zambrano as Antigone's sister: towards an ethical aesthetics of possibility», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 22, 1-2 (1997), pp. 181-197.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Editorial Castalia, 1971.
- Moreno Sanz, Jesús (ed.), *La razón en la sombra. Antología crítica del pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Siruela, 1993.
- Nussbaum, Martha C., *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- , *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995.
- , *Political emotions. Why love matters for justice*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2013.
- Prezzo, Rosella, «Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la "Antígona" de María Zambrano», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 1 (1999), pp. 104-111.
- Steiner, George, *Antigones. The Antigone myth in Western literature, art, and thought*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Trueba Mira, Virginia, «La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 11 (2010), pp. 103-116.
- , «Introducción», en Zambrano, María, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 7-137.
- , «Figuras femeninas de la razón poética. (El pensamiento de María Zambrano desde una perspectiva de género)», *Sociocriticism*, 28, 1-2 (2013), pp. 16-51.
- Tyrrell, William Blake y Bennet, Larry J., «Sophocles's Enemy Sisters. Antigone and Ismene», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis and Culture*, 15-16 (2008-2009), pp. 1-18.
- Zambrano, María y Despilho, P.X., «Des dieux grecs», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 69, 2 (1964), pp. 157-171.
- , *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- , *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2013.
- , «Para una historia de la Piedad», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano. Documentos de María Zambrano*, 2012, pp. 103-107.

# Lengua y cultura locales bajo el peso de la dependencia poscolonial: africanización de *Recuerdos del abuelo Bayebé* y otros relatos bubis de Justo Bolekia Boleká

**DROH JOEL ARNAULD KEFFA**

Universidad Felix Houphouët Boigny

jojokeffa@gmail.com

## 1. INTRODUCCIÓN

El problema del continente africano y la falta de reconocimiento de sus valores tradicionales resultan de la colonización occidental. Jacint Creus afirma que «la colonización impuso una especie de *identidad en espera*, en que cada guineano podía o no, demostrar su grado de civilización»<sup>1</sup>. Lo que evidencia el origen del malestar existencial del sujeto cultural poscolonial. En efecto, tras la historia de las expediciones civilizadoras y evangelizadoras europeas en tierras africanas, África fue la receptora forzada de las religiones, lenguas y culturas occidentales. La razón de semejante ideología colonial era la imposición del modelo hegemónico europeo en la sociedad africana. Es por ello que la empresa colonizadora se enfocaba en la “asimilación”<sup>2</sup> de sus valores culturales y religiosos, considerados supremos y universales para dar validez a la acción colonial. No solo por medio de la imposición de sus valores culturales sino también con la idea de su expansión territorial en África.

Desde entonces, para conservar su supremacía cultural y mantener el orgullo del nacionalismo occidental, los colonizadores recurrían a otra táctica ideológica en su campaña de civilización del territorio africano. Se trataba de la “inferiorización”<sup>3</sup> del sujeto colonizado y del aniquilamiento de su patrimonio cultural. Lo que demuestra que el verdadero propósito ideológico de la colonización occidental era convertir y dominar al africano para que asumiera su condición de esclavo. Por lo que la ideología colonial occidental le imponía, a base de opresión, el consumo de sus valores culturales, políticos, lingüísticos

---

<sup>1</sup> Creus, Jacint, «Oralidad y literatura en Guinea Ecuatorial», *Palabras. Revista de la Cultura y de las Ideas/Fundación España Guinea Ecuatorial*, 1 (2009), p. 63.

<sup>2</sup> [https://www.ecured.cu/Asimilación\\_cultural](https://www.ecured.cu/Asimilación_cultural) (fecha de consulta: 23/04/2020).

<sup>3</sup> La “inferiorización”, según el sistema colonial español, estaba inspirada en la cultura política de la metrópoli, y, por tanto, mostraba un escaso respeto por la diversidad cultural, lingüística y étnica de las poblaciones locales. ÁlvarezChillida, Gonzalo y Nerín Gustau, «Introducción. Guinea Ecuatorial: el legado de la colonización española», *Ayer*, 109 (2018), p. 20.

y religiosos. En efecto, cabe apuntar que esta situación evocada es la copia conforme en Guinea Ecuatorial, donde la colonización española ha dejado parecidas secuelas en este país, contribuyendo al derrumbamiento de su patrimonio cultural y a la desestructuración de su tradición. Como consecuencia de ello, el sujeto poscolonial guineoecuatorial ha sido despersonalizado. Navega en el contexto poscolonial entre dos culturas diferentes y a menudo antagónicas. Ndongo-Bidyogo al respecto subraya que:

Guinea es un país a la vez hispánico y africano, y en esa identidad simbiótica radica su originalidad, su esencia y la garantía de su autonomía. Al fundirse los valores de la cultura adquirida, los hispánicos, con los valores de la cultura heredada, los bantúes [...]. Hay guineanos que escriben, que pintan, que esculpen; que trabajan, en definitiva, desde su perspectiva Hispanoaficana, para dotar a su país de ese dinamismo sin el cual el progreso sería imposible<sup>4</sup>.

El autor desarrolla dos aspectos culturales fundamentales. Primero, enfatiza la fragmentación identitaria del sujeto cultural poscolonial, a caballo entre su tradición y la cultura hispánica, después afirma que el progreso nacional guineoecuatorial pasa por la creación y la difusión literaria de las realidades socioculturales de su país. Esa unión entre lo social y lo tradicional que se nutren de la literatura, esto es, de la escritura como medio de existencia y de resistencia, es lo que se destaca en la introducción de la *Antología de la literatura guineana*:

La literatura se justifica, sobre todo, porque contiene las ideas básicas de una sociedad, las expresas y las ocultas, las concretas y las abstractas, las realizadas y las frustradas; razón por la cual habría que responder a interrogantes tales como la significación práctica de una obra literaria, su necesidad y su función social [...]. Para el africano, la literatura es necesaria, independientemente de su valor estético, pues a ella ha sido trasvasada toda la significación de las antiguas leyendas, que reflejaban una porción de la experiencia concreta y cotidiana de nuestros pueblos<sup>5</sup>.

De hecho, favorecidos por el contexto poscolonial que supone independencia y libertad de expresión, los autores guineoecuariantos se sirven de la literatura. Según ellos, es un medio de expresión y conservación de la oralidad africana dentro de la escritura. Su objetivo es dar vitalidad a su patrimonio cultural que fue pisoteado durante la colonización española y reafirmar su “africanidad”<sup>6</sup>. No obstante, a esto hay que añadir que no solo se limitarán al sostenido esfuerzo de exaltación de lo africano, como evoca Joseph-Desiré Otabela, sino también «tratarán de enfocar en sus costumbres tradicionales su relación con la civilización moderna, [...] desarrollarán en sus textos temas relacionados con la historia de su país»<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Ndongo-Bidyogo, Donato, «Hispanidad», *África 2000*, 6 (1986), p. 3.

<sup>5</sup> Ndongo-Bidyogo, Donato, *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 22.

<sup>6</sup> El concepto de “africanidad” es una creación reciente de los movimientos culturalistas. En su introducción, Ndongo-Bidyogo lo define como un conjunto de los valores cosmogónicos que determinan al africano: Ndongo-Bidyogo, Donato y Faye Ngom, Mbare (ed.), *Literatura de Guinea Ecuatorial. Antología*, Madrid, Sial, 2000, p. 31.

<sup>7</sup> Otabela Mewolo, Joseph-Desiré, «Literatura de Guinea Ecuatorial. Sujeto cultural y dictadura: el personaje del abogado en *Los poderes de la tempestad* de Donato Ndongo-Bidyogo», *Epos*, 19 (2003), p. 121.

De modo que la apuesta de la reconstrucción cultural y literaria aboque a una toma de conciencia del pueblo guineoecuatoriano de su situación de dominado. Lo cual se aprecia dentro de sus obras de expresión española, en las que resisten a través de la introducción de su lengua materna y de otros elementos de su cosmovisión tradicional. Es para ellos una estrategia de resistencia a las normas estructurales de la escritura occidental cuyo fin es dar reconocimiento a sus valores tradicionales. Es, pues, este mismo anhelo de independencia de los valores ancestrales guineoecuatorianos que se refleja en *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis*<sup>8</sup> de Justo Bolekia Boleká. En ello, el autor lanza una mirada hacia el pasado y el presente del guineano. José Ramón Trujillo a este propósito escribe:

El presente exige volver a contar el pasado, reconstruirlo, emplearlo como molde de las nuevas acciones colectivas. Mientras tanto, el pasado permite comprender lo que sucede en el presente, permite distinguir los brotes de futuro, que apuntan en una dirección y no en otra, en el extremo de una rama cuya savia fluye desde las profundidades remotas<sup>9</sup>.

Es decir que en cada relato Justo expone los retos de supervivencia a los que la lengua y las tradiciones orales *bubi* se enfrentan bajo la dominación cultural española. Su ambición es «invitarles a ser testigos de la confrontación entre mi endogeneidad y mi exogeneidad, o entre mi bubinidad y mi afrohispanidad mantenidas desde mi espacio diaspórico»<sup>10</sup>. De esta forma, lucha contra la dependencia poscolonial española, muy inquisitiva, en la que su personalidad está imbricada. Lo cual justifica el concepto de hibridez que se desprende de sus relatos, donde hace explícito el problema sociolingüístico y cultural del guineoecuatoriano poscolonial.

Nuestro trabajo consistirá en leer la obra de este autor según un enfoque poscolonial. Desde esta perspectiva estudiaremos las estrategias tradicionales utilizadas por este autor para dar un matiz africano a su obra. Además de ello, abordaremos el proceso de la auto-determinación cultural como respuesta al trauma colonial español.

## 2. EL PROCESO DE “AFRICANIZACIÓN”<sup>11</sup> DE LA OBRA ECUATOGUINEANA DE EXPRESIÓN ESPAÑOLA

La colonización de Guinea Ecuatorial ha planteado muchos problemas en la sociedad guineoecuatoriana. Entre ellos, el problema de la búsqueda de identidad cultural africana. Por lo tanto, la época poscolonial sirve de marco a los intelectuales guineoecuatorianos para dar validez a su herencia africana. De hecho, su dimensión literaria en dicho contexto asume una función sociocultural y reivindicativa.

En efecto, es interesante apuntar que estos autores divulgan a través de sus producciones narrativas conocimientos tradicionales de su etnia y ciertas constructivas críticas sobre temas sociohistóricos para el progreso de Guinea Ecuatorial. Lo que coincide justamente

---

<sup>8</sup> Bolekia Boleká, Justo, *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis*, Madrid, Sial Pigmalión, 2014.

<sup>9</sup> Trujillo Ramón, José, «Estrategias narrativas para recuperar la memoria histórica en un contexto poscolonial», en Bolekia Boleká, Justo, *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis*, Madrid, Sial Pigmalión, 2014, p. 7.

<sup>10</sup> Bolekia Boleká, Justo, «Exilio, lengua e identidad», en Lairys, Françoise Dubosquet, y Valcárcel, Carmen (ed.), *Memoria(s) en transición. Voces y miradas sobre la Transición española*, Madrid, Visor Libros, 2018, pp. 14-15.

<sup>11</sup> Es una estrategia que consiste en subvertir la escritura narrativa de expresión española con la oralidad.

con la afirmación de Rizo al declarar que «el destino histórico de Guinea Ecuatorial va unido necesariamente a la Africanidad y a la Hispanidad»<sup>12</sup>. Según la autora, la comprensión de la literatura oral guineoecuatorial reside no solo en su pasado colonial sino también en su condición hispánica, aspectos que fortalecen la doble identidad de su literatura. Ngom Mbare subraya lo siguiente:

La literatura africana escrita en español nace del encuentro de dos tradiciones culturales, la primera, negro-africana y ágrafa [...] y tiene normas expresivas y estéticas más flexibles y pragmáticas. En cuanto a la segunda, europea, importada e impuesta, se basa en la escritura y sus normas rígidas<sup>13</sup>.

Como vemos, la literatura guineoecuatorial es híbrida. Su hibridez es una estrategia subversiva que permite a los autores guineoecuatorialianos defenderse de la imposición de los valores culturales occidentales. Homi Bhabha da cuenta de los fines de la hibridización que, según él, implica una “subversión” de la autoridad colonial:

If the effect of colonial power is seen to be the production of hybridization rather than the noisy command of colonialist authority or the silent repression of native traditions, then an important change of perspective occurs. The ambivalence at the source of traditional discourses on authority enables a form of subversion, founded on the undecidability that turns the discursive conditions of dominance into the grounds of intervention<sup>14</sup>.

La subversión se nutre de la “hibridez” para romper con las exigencias del discurso narrativo exclusivamente expresado en la lengua del colonizador. En este contexto, la oralidad es el elemento clave utilizado por estos autores para dar una textura africana a su narrativa de expresión castellana.

### **2.1. LA TRANSGRESIÓN ESTILÍSTICA Y CREACIÓN DE UNA ESCRITURA SUBVERSIVA**

La obsesión identitaria de los autores guineoecuatorialianos ha contaminado todos sus textos narrativos poscoloniales. Su dinámica ideológica es la de proveer el terreno de la reconquista de su herencia africana para descolonizarse de las estructuras culturales españolas alienantes. *Recuerdos del abuelo bayebé y otros relatos bubis* sirve para tales fines. En efecto, cabe decir que Bolekia Boleká demuestra en ello su diferencia cultural empleando a África como materia narrativa. Se sirve de la oralidad dentro de la escritura para liberarse de los códigos narrativos que consideran la escritura como una propiedad europea. Ahora bien, Edward Said nos advierte de que:

La historia de la cultura no es otra que la historia de préstamos culturales. Las culturas no son impermeables; así como la ciencia occidental ha tomado cosas de los árabes, ellos las tomaron de los indios y los griegos. La cultura no es cuestión de propiedad, de tomar y prestar con garantías y avales, sino más bien de apropiaciones, experiencias comunes, e interdependencias de toda

---

<sup>12</sup> Rizo, Elisa, «La tradición en el teatro ecuatoguineano», *Palabras. Revista de la Cultura y de las Ideas/Fundación España Guinea Ecuatorial*, 1 (2009), p. 151.

<sup>13</sup> Faye Ngom, Mbare, «Literatura africana de expresión española», *Cuadernos*, 3 (2003), p. 1. <https://www.guinea-ecuatorial.net/inicio.asp?cd=ni2564> (fecha de consulta : 23/04/2020).

<sup>14</sup> Bhabha, Homi, *The location of culture*, Nueva York, Routledge, 1994, p. 112.

clase entre diferentes culturas<sup>15</sup>.

Desde entonces, la subversión literaria de este autor, hecha a base de insertar la “oralidad” dentro de la “escritura”, evita la muerte de su historia cultural, de todo aquello que le define como *bubi*. Quiere así, dar a conocer su independencia lingüística, literaria y cultural. Lo cual explica el uso del *bubi* como instrumento de resistencia a la lengua del colonizador. Citamos esta muestra a título de ejemplo:

Yé béatta m bë puerió böieri ö Bösöpé-Marcelo Bolekia Riokaló (lë sibötyíla sö Bösóngö); a sërélo èsuba ö wéá wásamööte ö ruáá rué 2013; muè në'i ò lé'era balaári, o sa bóhMma.

A mi padre, Bösöpé-Marcelo Bolekia Riokaló alias Bösóngö, fallecido el martes 31 de diciembre de 2013, de quien aprendí el dominio del silencio<sup>16</sup>.

El autor homenajea a su padre fallecido en su propia lengua. Dado el desconocimiento de esta lengua por el lector español, se reproduce también una versión en castellano. Su intención es enseñarle su lengua materna. Por ello la pone en primer lugar, para afianzar sus raíces ancestrales y su estilo narrativo. El segundo texto, traducido al español, le sirve para desligarse del rigor del pensamiento español. Esto demuestra que la esencia cultural de este autor se ha construido a base de dos modelos iniciáticos: el *bubi* y el español como lengua impuesta. Desde entonces, Bolekia Boleká emplea este material narrativo tradicional para desobedecer a la pureza de la escritura occidental. Afirma así su libertad cultural como un intelectual poscolonial.

La otra estrategia ideológica de subversión literaria se observa con los nombres *bubi*. En efecto, como lingüista<sup>17</sup> y defensor de su tradición, Justo etiqueta a los personajes de sus relatos con nombres africanos. Esto pone de manifiesto su pertenencia étnica y su diferencia racial frente al colonizador. Tomando en consideración los relatos “Secreto del lenguaje”, “Recuerdos del abuelo bayebé” y “Los mensajeros de Moka”, citamos algunos de estos nombres *bubi*: «Bulawésa, Reha» (p. 31), «botúkku» (p. 33), «botyowéria» (p. 50), «rade, Sijeri», «Riokoría, ndong Ensemunga» (pp. 56-57). Esto significa que Justo no ha perdido su amor por sus raíces ancestrales. Su manejo lingüístico le permite conservar su lengua en el cuerpo de la escritura. Su objetivo es evitar que se muera con el olvido o por falta de práctica. Ya que, desde su espacio diaspórico, el autor está privado de su utilización ante el español que, en cambio, habla con frecuencia. También, es bueno decirlo, el autor tiene miedo de que desaparezca su lengua silenciada, por lo que, la hace emerger para facilitar su reconexión con su espacio simbiótico. La lengua *bubi* tiene un valor sociológico y estético que sirve a africanizar el discurso narrativo español. Por eso, Justo dignifica el *bubi* con su código, su resonancia y estructura, para resaltar sus aportaciones lingüísticas y gramaticales. Esta técnica ideológica y narrativa tiene como propósito recrear una literatura oral *bubi*, dirigida a comunicarse con los miembros de su comunidad. De hecho, notamos que tiene también un alto grado de compromiso cultural, puesto que, su ideología literaria privilegia la defensa de su identidad africana y lucha contra la alienación de la lengua del colonizador. A esto se debe esta afirmación: «Hablar la lengua autóctona es estar en casa; mientras que hablar la del otro es salir a su encuentro» (p. 131).

---

<sup>15</sup> Said, Edward W, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 337.

<sup>16</sup> Justo Bolekia Boleká, *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis*, p. 6. De aquí en adelante las referencias al libro de Justo Bolekia Boleká se insertarán entre paréntesis en las mismas citas.

<sup>17</sup> [https://www.ecured.cu/Justo\\_Bolekia\\_Boleká](https://www.ecured.cu/Justo_Bolekia_Boleká) (fecha de consulta: 23/03/2021).

Esta muestra textual indica que el autor quiere ser él mismo y no otro. Lo que supone un sentimiento de pérdida de identidad y libertad del guineoecuatoriano al hablar la lengua del colonizador, en la medida en que implica sumisión, frustración y dominación. Bolekia Boleká, pues, valora su lengua materna para autodefinirse y alejarse de la opresión lingüística española.

A este efecto, es interesante subrayar que en su proyecto de africanización de sus relatos el autor recurre a la memoria. Es un mecanismo ideológico y tradicional que le permite conservar y reconstruir los hechos del pasado colonial español dentro de la escritura. Para que las generaciones futuras tengan un legado cultural lleno de verdades históricas. Así pues, la memoria histórica se convierte en una fuente oral de resistencia contra los esquemas históricos y culturales occidentales: «Es difícil borrar la memoria, porque la escribimos sin papel, ni lápiz, sin pizarrín –añadió el nonagenario *Tope-tope*–. Desde que pasó aquello hemos perdido muchas cosas» (p. 100). De hecho, cabe decir que para impedir la pérdida de “muchas cosas” la memoria histórica sirve de mecanismo de retropección y protección de la oralidad. El autor memoriza los hechos sociohistóricos de su país, los plasma en la escritura, para que no se olviden. Lo cual muestra que la memoria histórica es una alarma contra la muerte cultural e identitaria del sujeto cultural poscolonial. De modo que pueda evitar el aniquilamiento de su identidad guineoecuatoriana, el autor introduce en sus relatos la imagen de los objetos sagrados *bubi*. Los inmortaliza en la escritura para despertar un sentimiento de autodeterminación cultural en la conciencia del guineoecuatoriano, como se aprecia en el siguiente fragmento: «Con un instrumento ancestral llamado *Botyutyu*, y con el que antiguamente se transmitían los mensajes de un lugar a otro dentro del mismo poblado, o entre poblados distantes» (p. 98). A través de esta operación de reconstrucción genealógica, Bolekia Boleká evita el naufragio de su tradición ancestral y de las reliquias de linaje. Su actuación permite reivindicar la paternidad del nacionalismo guineoecuatoriano. Es una táctica de resistencia y de reapropiación de su patrimonio cultural *bubi* ante la dominación cultural española.

### 3. EL SISTEMA DE REAPROPIACIÓN DE LOS VALORES ANCESTRALES *BUBI*

La divulgación de los valores tradicionales en la narrativa poscolonial guineoecuatoriana traduce un fuerte deseo de reconocimiento identitario. Justo Bolekia Boleká entiende bien esta congoja identitaria, por lo que valoriza la herencia tradicional para huir de la influencia negativa de los valores culturales occidentales. A este respecto, el mismo autor subraya en *El País* lo siguiente:

En Guinea les decía un día a unos chavales esto: “Queramos o no, tal y como están las cosas en este país, nuestras culturas se van a transformar, no van a desaparecer, pero se van a adaptar a vuestras necesidades, porque vosotros estáis abrazando ya una cultura no africana”<sup>18</sup>.

Como líder guineoecuatoriano, el autor encuentra su punto de apoyo en sus raíces africanas y lo mismo exige de su pueblo para la liberación del patrimonio tradicional del

---

<sup>18</sup> Caballero, Chema, «Elhacedor de polémicas», *El País*, 28/10/2017, [https://elpais.com/elpais/2017/10/28/africa\\_no\\_es\\_un\\_pais/1509185832\\_627449.html](https://elpais.com/elpais/2017/10/28/africa_no_es_un_pais/1509185832_627449.html) (fecha de consulta: 23/03/2021).

dogma de la colonización española. Es por medio de esta ideología tradicional, cuyas líneas generales se describen en su obra, que habla eficazmente de su *bubinidad*.

### 3.1. VALORIZACIÓN DE LA TRADICIÓN Y LAS COSTUMBRES GUINEOECUATORIANAS

La oralidad se configura dentro de la narrativa guineoecuatorial a través de sus formas de transmisión. De esta manera, el autor restituye a su pueblo su historicidad y ancestralidad. En efecto, hay que decir que el mundo tradicional *bubi* abarca muchos códigos y mensajes culturales determinantes para el bienestar del sujeto cultural poscolonial. Y entre estos mensajes aparecen los presagios. Tienen gran significado en la comunidad *bubi*. Su interpretación adivinatoria es una práctica tradicional que permite intuir y prevenir los acontecimientos venideros. Que sean ellos malos o buenos. Como cuando el narrador describe la aparición de las lechuzas en el poblado:

(Los pájaros de los grandes ojos nunca se han concentrado en la iglesia. Va a suceder algo inevitable. Alguien nos va a dejar para reunirse con nuestros antepasados. No podemos evitarlo. Las lechuzas ya se irán. Volvamos a nuestras casas y esperemos. No podemos hacer nada). (p. 34)

En el mundo tradicional *bubi* las lechuzas no son de buen augurio. Simbolizan la desgracia o la muerte. Y cuando aparecen así, las consecuencias son muy desastrosas e irreparables. Con esta referencia a los presagios, Bolekia Boleká nos enseña algo sobre el lenguaje esotérico africano. Nos informa de que los presagios son una fuente oral de conocimiento metafísico cuya comprensión requiere a los ancianos por su sabiduría. Es por ello que el autor honora a los abuelos. Les representa como defensores y sabios dentro del sistema comunitario tradicional. Bolekia Boleká muestra que los abuelos tienen gran facilidad de conexión con los antepasados, lo cual les convierte en intermediarios entre el presente y el mundo del más allá. De ahí que nace su respecto y veneración dentro del círculo tradicional *bubi*, como observamos a partir de esta muestra textual: «—Tu eres los ojos del pueblo, tú lo ves todo —intervino otro abuelo— Si dices que no podemos hacer nada y que volvamos a nuestras casas, así lo haremos» (*ibidem*).

Los abuelos son venerados por los miembros de la tribu *bubi* porque asumen una función de consejeros y protectores del clan. Su presencia tiene también relevancia porque ofician rituales a los espíritus sagrados, resuelven los problemas a los que la tribu se enfrenta. En este caso, recurren a la libación como método ancestral para implorar la bendición de los antepasados, como se observa en el relato “El bötúkku y sastre ‘arakata””: «Con unas fibras secas de dátiles limpió su interior y lo llenó de vino de palma. Lo bebió y dejó un poco para hacer una libación nombrando a dioses y ancestros» (p. 113). La libación forma parte de la espiritualidad africana. Consiste en la adoración de los antepasados desde su mundo de lo invisible. De este modo se implora su bendición, protección y elevación, ya que poseen poderes místicos cuya fuerza viene de la naturaleza africana. De ahí que Justo Bolekia Boleká exalte la naturaleza en su obra. Porque la geografía africana forma parte de la tradición guineoecuatorial. En ella perviven dioses ancestrales con poderes místicos, misteriosos y a veces peligrosos. Es este peligro que evoca el narrador en su arriesgado recorrido por la selva: «salí huyendo en la noche, perdiendo mi miedo a los habitantes de la oscuridad, o a las siluetas de los grandes árboles» (p. 44). Aludiendo a «los habitantes de la oscuridad», el autor se refiere a la brujería, que es una sinuosa práctica del mundo guineoecuatorial. Al subrayar que es “de noche”, Bolekia Boleká muestra que es un momento que causa miedo por temor a los brujos, ya que es durante este momento

que las fuerzas místicas de la naturaleza africana se enfrentan. Es decir, las fuerzas del mal contra las del bien. Esta es la razón por la que hay que respetar no solo la naturaleza africana sino también las tradiciones ancestrales que componen el mundo africano.

Entre estas tradiciones ancestrales se encuentran los tabúes. En efecto, los tabúes son creencias sagradas africanas que reglamentan la cohabitación de los miembros de la sociedad *bubi*. De hecho, es necesario respetarlos porque así se evitan desgracias y ofensas a las divinidades ancestrales. Esta realidad en torno a los tabúes se destaca en “El secreto del lenguaje”, donde la vieja del poblado, dando consejos a su hija, afirma: «Ningún hombre debe saltar tus piernas– Dijo bulazÉsa’ a a su hija Rehá– Porque te quedarías embarazada» (p. 31). Los tabúes son una obligación en la comunidad *bubi*. Su infracción tiene consecuencias en la vida del desobediente. Es sin duda lo que justifica igualmente esta superstición africana observada en “Recuerdos del abuelo bayebé”, donde se prohíbe no contestar sin haber visto previamente a la persona, porque nunca se sabe: «Además, siempre nos dicen que si alguien te llama y no le ves es mejor no contestar hasta que le veas, incluso cuando reconoces la voz» (pp. 43-44). Esta observación muestra que el sistema tradicional *bubi* se compone de reglas que imponen obediencia y respeto a los valores tradicionales, algo que garantiza la armonía entre los miembros de la tribu *bubi* y la supervivencia de sus valores. Precisamente para perennizar estos valores ancestrales el autor valoriza la medicina africana a través de las plantas tradicionales. Muestra así que son remedios curativos y eficaces. Y que, por ejemplo, a través de los *mejunjes*<sup>19</sup> que derivan de las cortezas de los árboles, el guineoecuatoriano cura sus enfermedades:

(Mi abuelo Bayebé sacó un cubilete de coco de un rincón de su cabaña, metió un poco de su mejunje, lo probó y me dio a probar. Y como me habían enseñado a obedecer siempre a los mayores fuesen o no de mi familia, cogí el cubilete de coco con la pócima dentro y lo tomé en pequeños sorbidos hasta que lo terminé). (*ibidem*)

Las plantas tradicionales son un precioso legado ancestral. Esta medicina protege al guineoecuatoriano contra la enfermedad, y eso, sin recurrir a la medicina moderna.

Por otra parte, es interesante notar que la obra de Justo Bolekia Boleká nos enseña también algo sobre el modo de ser y de vivir de la sociedad guineoecuatoriana, puesto que en su obra habla del tema de la ritualidad. Para él, cada rito o ceremonia tradicional obedece a la adopción de ciertos comportamientos por parte del guineano, según los acontecimientos. Como es el caso del ritual de la muerte en el poblado de “Santiago Baney”, con el personaje de “cachito”: «Después de tantos intentos científicos y paracientíficos, cachito, mi sobrino consorte, dejó este mundo para ir a reunirse con sus ancestros, según acostumbran a decir nuestros mayores» (p. 4). Según las costumbres guineoecuatorianas la muerte es simbólica: es un largo viaje en el que el difunto se reúne con los antepasados de su tribu. Sin embargo, cabe decir que no solo se encuentra cierto simbolismo en la muerte sino también en la danza. En efecto, la danza es una expresión artística tradicional. Su celebración acompaña un momento de goce o dolor, según las circunstancias ceremoniales. Lo que significa que la danza es un arte africano relevante dentro de las costumbres tradicionales *bubi* como vemos a continuación: «Delante de la casa consistorial se organizó todo para repartir los obsequios del gobernador. Los jóvenes ejecutaron

---

<sup>19</sup> Brebaje líquido o pastoso a base de ingredientes naturales que se usan en Guinea Ecuatorial para curar a los enfermos: <http://etimologias.dechile.net/?mejunje> (fecha de consulta: 23/03/2021).

el baile de la guerra y las muchachas el *katyá*, o baile de pesca» (p. 104). El *katya*<sup>20</sup> como baile tradicional forma parte del patrimonio cultural guineoecuadoriano. Este baile consiste en cantos de alegría y proezas a los héroes de la comunidad. Y junto con esta danza tradicional, el autor habla también de la caza. En efecto, la caza es una actividad cotidiana que ejerce el campesino guineoecuadoriano en su medio tradicional. Durante esta actividad tradicional, este, trepa a la palmera para recoger aceite, y mata a los animales del bosque para su alimentación, actividad que le permite mantener a su mujer y a sus hijos. El narrador subraya esta actividad en el siguiente fragmento: «Mañana tienes que venir con nosotros a la finca a cazar de día, a trepar a la palmera de aceite, a desbrozar, a...— decía *Elëbbó* cuando fue interrumpido por la risa del ambiente gobernador» (p. 119). La caza es fuente de subsistencia para el guineano. Sin embargo, hay que añadir que el bosque no solo asume esa función alimenticia, sino que también se convierte en un lugar donde los ritos ancestrales tienen lugar.

En efecto, según la costumbre *bubi*, los ritos ancestrales son ritos de paso para los hombres. Dichos ritos se definen como un acto de agradecimiento al espíritu protector por la vida de la comunidad. Es también una etapa de crecimiento a través de la que el niño llega a ser hombre y, por consiguiente, respetado por su tribu. Este proceso iniciático por el que pasa es la circuncisión. Reche nos aclara al respecto que:

La iniciación africana es un medio de integración, identificación, apertura a la vida social, proceso que conduce a la madurez y que coge al joven en su conducta, inteligencia, afectividad [...]. A pesar de ello, en muchas sociedades persisten y no solo juegan un papel importante, también nos ayudan descubrir una filosofía sobre el hombre y los valores que se quieren transmitir<sup>21</sup>.

La autora muestra que la circuncisión es una práctica tradicional que marca la entrada del joven en el mundo de las responsabilidades sociales. A partir de ahí, se entiende el motivo de su imposición al gobernador español a la hora de casarse con *sihiri*, la bella muchacha negra:

(Don Justino gritaba desesperadamente, pero nadie le escuchaba. El anciano dio unos cuantos golpecitos al miembro viril ya excesivamente erecto del iniciando. Lo cogió y con un golpe rápido y seco, abdujo el prepucio [...] se autoinspeccionó la región pélvica y no pudo evitar un fuerte alarido, como si le cortaran una parte de su cuerpo. Estaba circuncidado.) (pp. 121-122)

La circuncisión es un rito simbólico que concede madurez al guineoecuadoriano. De hecho, su imposición al gobernador español es una prueba efectiva de reconocimiento occidental hacia esta práctica.

Para afirmar este reconocimiento, Bolekia Boleká valoriza otro rito ancestral que es el rito de la desfloración. Este rito es sagrado y está destinado a las mujeres africanas en la sociedad *bubi*. Su objetivo es purificar a las chicas antes del matrimonio. Lo cual suele producirse con un anciano de la comunidad *bubi*. Podemos observarlo en esta muestra textual: «El pregonero se levantó y partió. Comprendió que *Sómetryityi* había realizado ya

---

<sup>20</sup> Es un baile tradicional de la comunidad *bubi* que tiende a celebrar un hito importante. [www.asojea.de/cultura/](http://www.asojea.de/cultura/) (fecha de consulta: 03/09/2020).

<sup>21</sup> Reche, Paquita, «Sabiduría africana, la educación como proceso educativo», *Fundación Sur*, 02 de septiembre de 2010, <http://www.africafundacion.org/sabiduria-africana-la-iniciacion-como-proceso-educativo-por-paquita-reche-mnsa> (fecha de consulta: 23/03/2021).

el rito de la desfloración» (p. 111). El rito de la desfloración, obviamente, se caracteriza por la pérdida de la virginidad por parte de la joven y esta creencia ancestral sirve a limpiar a las mujeres de sus impurezas, de manera que alcancen la madurez. Para esto, tienen que ser preparadas y formadas espiritualmente según las enseñanzas tradicionales. Es por ello que su educación tradicional es importante. Porque no solo es un asunto personal o individual sino comunitario. Es decir, que son los miembros de la comunidad *bubi* los que dan las bases de la educación social, espiritual y tradicional a los jóvenes o a las mujeres en la sociedad africana. Bolekia Boleká recuerda la importancia de la educación tradicional:

Ya formamos a nuestros hijos y nietos con nuestros ritos y cosas tradicionales; tenemos nuestra curandería y nuestro oratorio o *róhia* para curarnos; tenemos ríos donde lavar nuestros cuencos y prendas; y ya están nuestras madres y mujeres para formar a las chicas, porque de los chicos nos encargamos nosotros.  
(p. 112)

La educación tradicional es uno de los pilares del sistema tradicional guineoecuatoriano. Es un órgano de transmisión de los valores morales africanos como la obediencia, el respeto y la disciplina a los jóvenes, lo que supone que ellos tienen que obedecer y someterse a las normas tradicionales para una mejor convivencia comunitaria. Por ejemplo, el narrador del libro de Bolekia Boleká declara: «Además, en la cultura *bubi* un sobrino jamás agrede a un tío materno. Quien lo hace, tarde o temprano cae en desgracia. Es una sentencia de inevitable cumplimiento, incluso después de la muerte» (p. 50). Como vemos, la educación tradicional está para dar al guineoecuatoriano un comportamiento tradicional ejemplar, para que pueda aplicar estos valores de respeto y sumisión en su vida cotidiana. Esto demuestra que la sociedad tradicional *bubi* funciona según un manojito de leyes e interdicciones ancestrales que permiten la cohesión social y la supervivencia de los usos y costumbres del grupo étnico *bubi*.

#### 4. CONCLUSIÓN

Hemos visto que el proceso de africanización de la narrativa guineoecuatoriana de expresión española se basa en dos estrategias importantes. Se trata de la estrategia de subversión de los códigos estructurales de la narrativa escrita en español y la de la reapropiación de los valores tradicionales africanos. Cabe decir que estas dos estrategias han servido para enfrentarse a la dependencia lingüística y cultural españolas. Lo cual, en la obra de Justo Bolekia Boleká, muestra que el autor puede convertirse en el proveedor de una verdad tradicional transgresiva. Sobre todo por medio de su compromiso con los rasgos tradicionales guineoecuatorianos, ya que busca construir las bases de una literatura oral en lengua *bubi*, amenazada con desaparecer bajo el peso enajenante de la lengua del colonizador. Por eso Bolekia Boleká se sirve de los elementos tradicionales narrativos para luchar contra dicha hibridez que sufre en su propia piel y que le hace invisible, a caballo entre dos culturas que engendran una personalidad identitaria no reconocida ni siquiera en este período poscolonial.

A partir de ahí, para superar su malestar existencial y cultural, la escritura se convierte en un argumento ideológico para reclamar su descolonización frente a la civilización española. Esto justifica su empeño en valorar en sus relatos el legado ancestral *bubi*, cuyo propósito es recuperar los valores tradicionales guineoecuatorianos y marcar

su alejamiento de la servidumbre cultural española. Pensamos que el desafío literario de la obra de Bolekia Boleká, quien pone su voz al servicio de los que no pudieron alzar las suyas, tiene dos objetivos: por un lado, revolucionar las mentalidades de las futuras generaciones guineoecuatorianas –para que no se dejen seducir ni atrapar por la cultura asimiladora española que es una forma de prolongación de la dominación colonial cuyo interés es expandir la idea de una superioridad occidental–, por otro, restituir al pueblo africano, y especialmente al guineoecuatoriano, su dignidad y su belleza, tanto en la literatura como en la vida. Esto demuestra que Justo Bolekia Boleká es un africanista comprometido con la causa nacional y cultural de su país, y su obra, como reflejo de su imaginación y de su saber, es el testimonio de sus vivencias desde su espacio diaspórico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Chillida, Gonzalo y Nerín, Gustau, «Introducción. Guinea Ecuatorial: el legado de la colonización española», *Ayer*, 109 (2018), pp. 13-32.
- Bhabha, Homi, *The location of culture*, Nueva York, Routledge, 1994.
- Bolekia Boleká, Justo, *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis*, Madrid, Sial Pigmalión, 2014.
- , «Exilio, lengua e identidad», en Lairys, Françoise Dubosquet y Valcárcel, Carmen (ed.), *Memoria(s) en transición. Voces y miradas sobre la Transición española*, Madrid, Visor Libros, 2018, pp. 1-18. [https://www.academia.edu/43253199/Exilios\\_lenguas\\_e\\_identidad](https://www.academia.edu/43253199/Exilios_lenguas_e_identidad) (fecha de consulta 23/03/2021).
- Caballero, Chema, «El hacedor de polémicas», *El País*, 28/10/2017. [https://elpais.com/elpais/2017/10/28/africa\\_no\\_es\\_un\\_pais/1509185832\\_627449.html](https://elpais.com/elpais/2017/10/28/africa_no_es_un_pais/1509185832_627449.html) (fecha de consulta: 23/03/2021).
- Creus, Jacint, «Oralidad y literatura en Guinea Ecuatorial», *Palabras. Revista de la Cultura y de las Ideas/Fundación España Guinea Ecuatorial*, 1 (2009), pp. 61-72.
- Faye Ngom, Mbare, «Literatura africana de expresión española», *Cuadernos*, 3 (2003), pp. 1-4. <https://www.guinea-ecuatorial.net/inicio.asp?cd=ni2564> (fecha de consulta: 23/04/2020).
- Labrador Fernández, Jesús, *Identidad e inmigración. Un estudio cualitativo con inmigrantes peruanos en Madrid*, Madrid, Comillas, 2001.
- Otabela Mewolo, Joseph-Desiré, «Literatura de Guinea Ecuatorial. Sujeto cultural y dictadura: el personaje del abogado en “los poderes de la tempestad” de Donato Ndong-Bidyogo», *Epos*, 19 (2003), pp. 119-128.
- Reche, Paquita, «Sabiduría africana, la educación como proceso educativo», *Fundación Sur*, 02/09/2010. <http://www.africafundacion.org/sabiduria-africana-la-iniciacion-como-proceso-educativo-por-paquita-reche-mnsa> (fecha de consulta: 23/03/2021).
- Ndong-Bidyogo, Dontao, *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- , «Hispanidad», *África 2000*, 6 (1986), pp. 2-3.
- Ndong-Bidyogo, Donato y Faye Ngom, Mbare (ed.), *Literatura de Guinea Ecuatorial. Antología*, Madrid, Sial, 2000.
- Trujillo Ramón, José, «Estrategias narrativas para recuperar la memoria histórica en un contexto poscolonial», en Bolekia Boleká, Justo, *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis*, Sial Pigmalión, 2014, p. 7.
- Rizo, Elisa, «La tradición en el teatro ecuatoguineano», *Palabras. Revista de la Cultura y de las Ideas/Fundación España Guinea Ecuatorial*, 1 (2009), pp. 147-154. <https://estudiosafrohispanicos.files.wordpress.com/2014/07/revista-palabras-1.pdf> (fecha de consulta: 23/03/2021).
- Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1993.



# TRASBORDI

---

LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" (*trad. di Sara Pezzini*) ♦ GUILLERMO ARRÓNIZ LÓPEZ (*trad. di Giuseppina Notaro*) ♦ RAFAEL BALLESTEROS (*trad. di Francesca Comella*) ♦ MILENA RODRÍGUEZ (*trad. di Alessandra Abbate, Silvia Baiettini, Giulia Bertazzoni, Alessandra Bolis, Filippo Antonio Ferri, Sara Induni ed Erica Lacanna*) ♦ BASILIO BELLIARD (*trad. di Danilo Manera*) ♦ MIQUEL MARTÍ I POL (*trad. di Simone Cattaneo*)





*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 10 (2021), pp. 71-78. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# LEOPOLDO ALAS “CLARÍN”

Un racconto tradotto da Sara Pezzini  
(Università degli Studi Roma Tre)

## Due sapienti

Alle terme di Aguachirle, nel luogo più frondoso di una regione molto fertile e pittoresca della Spagna, tutti sono contenti, tutti si comprendono a vicenda; tranne due venerabili anziani, che disprezzano quella massa di bagnanti e si odiano reciprocamente.

Chi sono? Si sa poco di loro nello stabilimento. È il primo anno che vengono. Non si ha notizia alcuna sulla loro provenienza. Di sicuro non sono della provincia; ma non si sa se uno venga dal nord e l'altro dal sud, o viceversa o da qualsiasi altro luogo. Uno dice di chiamarsi don Pedro Pérez e l'altro don Álvaro Álvarez. Entrambi ricevono la posta in un pacco enorme pieno di lettere, giornali, riviste e a volte di libri. La gente dice che siano due sapienti.

Ma che cosa fanno? Nessuno lo sa. E loro non lo dicono; sono molto cortesi entrambi, ma molto freddi con tutti e impenetrabili.

All'inizio non li considerarono granché; l'allegro popolino disdegnò lo sdegno di quei misteriosi pozzi di scienza che dovevano essere un paio di fanatici un po' pazzi, esigenti nella quotidianità e incredibilmente bizzosi, dietro a uno strato superficiale di gelida buona educazione. Tuttavia, dopo pochi giorni, la condotta di quei signori divenne lo zimbello degli oziosi bagnanti, che individuarono nell'antipatia e nella rivalità dei vecchi uno spassoso soggetto comico.

Di nascosto, poiché ispiravano rispetto e nessuno si sarebbe permesso di deriderli apertamente, si osservavano, si gustavano e si commentavano le vicissitudini della loro mutua antipatia, esasperata dalla coincidenza dei loro gusti e delle loro manie che li portavano a ricercare la stessa cosa e a fuggire la stessa cosa, a tutti i costi.

\* \* \*

Pérez era arrivato ad Aguachirle qualche giorno prima di Álvarez. Si lamentava di tutto: della camera che gli avevano assegnato, del posto che occupava al tavolo tondo, del direttore, del pianista, del medico, della cameriera, del garzone che puliva gli stivali, della campana della chiesetta, del cuoco, dei galli e dei cani del vicinato che gli impedivano di dormire. Non osava lamentarsi dei bagnanti, eppure quelli erano la seccatura più grande. "Triste e inopportuno gregge umano! Vecchi sporcaccioni, ragazzine pacchiane, mammine ridicole, canonici egoisti, giovinastri stucchevoli, ricconi sciocchi e avari, gentiluomini sospetti, maniaci insopportabili, malati ripugnanti... Pestilenziale classe media! E pensare che era la meno peggio! Perché, invece, la plebe...! Uff! La plebe! E l'aristocrazia? A regola, non c'era. E che ignoranza generale! Che martirio doversi sorbire a tavola, senza volerlo, tante assurdità, tante volgarità che gli riempivano l'animo di fastidio e di tristezza!"

Qualche ficcanaso, non ne mancano mai alle terme, provò a carpire idee e gusti di Pérez, a farlo parlare, a entrarci in confidenza, a coinvolgerlo in banali giochetti; ci fu persino uno scimunito che gli propose di ballare un rigodone con una tale signora... Pérez possedeva un'arte speciale per scrollarsi di dosso questi scocciatori. I tipi riservati li allontanava dopo poche parole, quelli indiscreti con più impegno e qualche inevitabile freddezza. Ma non ci impiegava un granché a sbarazzarsi di entrambi.

Per di più, quella triste umanità gli era di ostacolo nella lotta per le comodità, per agguadarsi quelle poche che lo stabilimento offriva. Erano altri ad avere le camere migliori, i migliori posti a sedere; altri ad occupare prima di lui i migliori attrezzi e vasche termali; erano altri, infine, a mangiare le migliori porzioni.

Il posto d'onore al tavolo centrale, quello che dava diritto al maggior riguardo e alle cortesie del capo sala e dei dipendenti, posto che stava al sicuro da tutte le correnti d'aria tra porte e finestre, il terrore di Pérez, apparteneva a un signor canonico, grasso e chiacchierone; non si sapeva se per anzianità o per un odioso privilegio.

Pérez, che sedeva non lontano dal canonico, gli serbava uno speciale disprezzo; disprezzandolo lo invidiava e lo fissava con occhi provocatori, senza che l'altro se ne rendesse conto. Don Sindulfo, il canonico, aveva provato più volte ad attaccar bottone con Pérez; ma questi gli aveva risposto sempre a secchi monosillabi. E don Sindulfo lo aveva perdonato perché non sapeva quel che faceva essendo così salutare la chiacchiera a tavola per una corretta digestione.

Don Sindulfo aveva uno stomaco di ferro e il cibo della pensione, con salse piccanti e altri condimenti, lo entusiasmava; Pérez aveva uno stomaco da uccellino e detestava quel cibo pieno di insopportabili francesismi. Don Sindulfo sognava ad occhi aperti il momento del pasto; e don Pedro Pérez temeva l'avvicinarsi dell'ora tremenda in cui avrebbe dovuto mangiare senza voglia.

—Ecco il primo avviso! — diceva a tutti sorridendo don Sindulfo, alludendo alla campanella della sala da pranzo.

—Il secondo! — esclamava dopo poco, con una voce che tremava di voluttà.

E Pérez, sentendolo, giurava a sé stesso di portare a termine una certa monografia che aveva iniziato per proporre la soppressione dei capitoli delle cattedrali.

Il sapiente era stato astuto e calcolatore nel prepararsi il terreno, tramando con le cameriere e altri servitori di grado superiore fino a farsi promettere, con la minaccia di andarsene, che appena partito il canonico, e dunque presto, il posto d'onore con i suoi benefici sarebbe toccato a lui, a Pérez, costasse quel che costasse. Gli offrirono anche la camera in un certo angolo dell'edificio, quella con la vista migliore, la più fresca e la più riparata dal mondano schiamazzo *pensionistico*. E per il caffè gli promisero un certo angolino debitamente distante dal piano che ora occupava un colonnello in congedo capace di arrivare alle pistolettate con chi glielo avesse conteso. Non appena il colonnello se ne fosse andato, l'angolino sarebbe toccato a Pérez.

\* \* \*

A questo punto arrivò Álvarez. Gli si attribuisca tutto il già detto per Pérez. C'è da aggiungere che Álvarez aveva un carattere più forte, lo stesso umore bizzoso, ma più energia e più sfacciataggine per domandare leccornie.

Quel gregge umano di monotona volgarità annoiava anche lui; anche a lui rimase sullo stomaco quello stesso canonico di buona forchetta, d'irritante allegria e che occupava il posto migliore al tavolo rotondo. Anche Álvarez fissava don Sindulfo con occhi provocatori e, se il buon chierico gli rivolgeva la parola, rispondeva di malavoglia. Anche Álvarez voleva la stanza che aveva richiesto Pérez e l'angolo dove il colonnello prendeva il caffè.

A tavola Álvarez osservò che tutti erano ciarlatani e stupidi... tranne un signore, vecchio e calvo tanto quanto lui che aveva di fronte, che non pronunciava parola, e come lui neppure sorrideva alle battute ridicole di quella gente.

“Non era un ciarlatano, ma uno stupido probabilmente sì. Come poteva essere altrimenti?”. E iniziò a guardarlo con antipatia. Notò che aveva un brutto carattere, che era un egoista e un maniaco, perché si affannava nella ricerca di comodità impossibili.

“Sarà un insegnante o un archivista pieno di presunzione. E lui, Álvarez, uno studioso di fama europea, che viaggiava in incognito, sotto falso nome, per starsene al riparo da ammiratori curiosi e impertinenti, già detestava a morte l'insulso pedantone che si permetteva il lusso di credersi superiore alla bolgia delle terme. Gli sembrava addirittura che l'archivista lo guardasse con ira, con disprezzo. Razza d'insolente!”

E questo non era neppure il peggio: il peggio era che avevano gli stessi gusti, le stesse preferenze, che il più delle volte rendevano i due incompatibili.

Non c'era posto per entrambi alle terme. Álvarez se ne andava al campo da gioco non appena il pianista attaccava una *Rapsodia ungherese*... E lì incontrava Pérez, che pure fuggiva da un Liszt adulterato. Nella saletta di lettura nessuno faceva caso al *Times*... se non l'archivista e proprio nelle ore in cui il presunto Álvarez voleva leggere di politica estera nell'unico quotidiano della struttura che gli sembrasse decente.

“L'archivista conosce l'inglese. Pedante!”

Alle sei del mattino in punto, con la più grande discrezione, Álvarez usciva dalla stanza per sbrigare la faccenda più vile con cui la sua natura animale pagava tributo alla più bassa e prosaica delle leggi... E Pérez, odioso ostruzionista, aveva chiaramente la stessa abitudine, e anche lui cercava di appartarsi con la medesima segretezza... e questo non si poteva proprio sopportare!

Ad Álvarez non piaceva prendere il fresco negli ordinari giardini dello stabilimento; ricercava invece la solitudine delle erbe fresche e del declivio ripido di un prato che c'era alle spalle dell'edificio. Ebbene, proprio lì, nella parte più alta del prato, all'ombra del suo melo, tutti i pomeriggi incontrava Pérez, cui non veniva neanche in mente di essergli d'intralcio.

Né Pérez né Álvarez abbandonavano il luogo; si sedevano molto vicino l'uno dall'altro, senza parlarsi, guardandosi di sottocchi, tra fulmini e saette.

\* \* \*

Se il presunto archivista meritava questo tipo di simpatie da parte del finto Álvarez, a sua volta Pérez non poteva proprio soffrire Álvarez e gliene avrebbe già dette quattro apertamente se non avesse percepito che era un uomo energico e forse più agguerrito di lui.

Pérez, che era uno studioso ispanoamericano dell'Ecuador, che viveva in Spagna da molti anni, studiando la nostra letteratura e le nostre scienze, facendo spesso viaggi a Parigi, Londra, Mosca, Berlino e altre capitali; Pérez, che non si chiamava Pérez bensì Gilledo e viaggiava spesso per studiare cose di Spagna in incognito perché nessuno sapendo chi era glielo mascherasse; insomma, Gilledo o Pérez credeva che quell'impudente di Álvarez fosse un illustre pidocchioso locale, che si dava un tono da sapiente con stravaganze e manie che non erano altro che commedia pura. Una commedia che gli recava molto danno poiché, senza dubbio per imitazione, quello sconosciuto, un farmacista probabilmente, gli

stava tra i piedi in tutte le situazioni: durante le passeggiate, nel corridoio, nella saletta di lettura e in luoghi meno degni di essere nominati.

Pérez aveva notato anche che Álvarez disprezzava, o fingeva di disprezzare, la folla insulsa, e guardava con rancore e sfrontatezza il canonico che presiedeva il tavolo.

L'antipatia, l'avversione si può dire, che i due studiosi in incognito si professavano mutuamente cresceva così tanto di giorno in giorno che i dissimulati testimoni del loro odio giunsero a temere che la farsa sarebbe finita in tragedia, e che quei rispettabili e misteriosi vecchietti sarebbero arrivati alle mani.

\* \* \*

Arrivò il fatidico giorno. Per caso, sullo stesso treno, se ne partirono sia il canonico, sia il cliente che occupava la stanza tanto appetibile, sia il colonnello che lasciava libero l'angolo più isolato del piano. Terribile conflitto. Si scoprì che il proprietario dello stabilimento aveva offerto l'eredità di don Sindulfo e la camera più comoda prima a Pérez e poi a Álvarez.

Pérez aveva diritto di priorità, senza dubbio; ma Álvarez... aveva un caratterino. Momento solenne! Non si capiva se si contendessero il posto a tavola o un'arma da fuoco.

Non s'insultarono, né si mangiarono vivi, se non con gli occhi.

Il proprietario dello stabilimento fu informato dello scontro e si recò di corsa nella sala da pranzo.

—Decida Lei! — esclamarono all'unisono i due sapienti.

Si dovette convenire che il diritto prevalente fosse di Pérez.

Álvarez cedette in latino, ossia invocando un testo del Diritto Romano che dava ragione al suo avversario. Voleva che fosse chiaro che cedeva alla ragione, non alla paura.

Arrivò poi il momento della camera da letto contesa. Ci si doveva pure arrivare. Anche in questo caso Pérez era *il primo in ordine di tempo...* ma Álvarez asserì che ciò che è assurdo e insulso dall'inizio, alla fine *tractu temporis convalescere non potest*, non può divenire buono nel tempo; e poiché era assurdo che Pérez, per ingordigia, beneficiasse di tutti i vantaggi, lui si sarebbe attenuto alla promessa ricevuta... e si sarebbe sistemato a partire da quel momento nella famosa stanza; dove, in effetti, aveva già piazzato le valigie.

E piantato sulla soglia, con i pugni chiusi a minacciare il mondo intero, gridava:

—*In pari causa, melior est conditio possidentis*<sup>1</sup>.

Quindi entrò e si rinchiuso da dentro.

Pérez cedette, non ai testi romani ma alla paura.

Quanto all'angolo del colonnello, se lo contendevano tutti i giorni; lo occupava chi correva e arrivava per primo; l'altro protestava con brontolii, andandosi a sedere molto vicino e allo stesso tavolo di marmo. Si detestavano, fuggivano sempre dagli stessi luoghi e cercavano sempre gli stessi luoghi.

\* \* \*

Un pomeriggio, fuggendo dalla *Rapsodia ungherese*, Pérez andò nel corridoio e si sedette su una sedia a dondolo, con una montagna di quotidiani e lettere tra le mani.

<sup>1</sup> Alle stesse condizioni, ha la meglio il possessore (trad. mia).

Di lì a poco, con una montagna altrettanto grande, arrivò Álvarez e si sedette di fronte a Pérez, su un'altra sedia a dondolo. Non si salutarono, ovviamente.

S'immersero nella lettura delle rispettive lettere.

Tra le pagine della propria, Álvarez tirò fuori una cartolina che si mise a contemplare, stupefatto.

Al tempo stesso, Pérez contemplava un bigliettino identico, con occhi terrorizzati.

Álvarez alzò la testa e rimase a guardare attonito il proprio nemico.

Il quale, all'istante, pure alzò gli occhi e contemplò a bocca aperta quel disgraziato di Álvarez.

Il quale con voce tremolante, iniziando ad avvicinarsi e allungando una mano, cominciò a dire:

—Ma... Lei, signore mio... è... può essere che Lei sia... il dottor... Gilledo?

—E Lei... o sto sognando... oppure è... sembra... che sia... l'illustre Fonseca...

—Fonseca l'amico, il discepolo, l'ammiratore... l'apostolo del maestro Gilledo... della sua dottrina...

—Della nostra dottrina, perché appartiene a entrambi; io l'iniziatore, Lei il brillante, il saggio, il profondo, l'eloquente riformatore propagandista... al quale devo tutto.

—Ed eravamo assieme!

—E non ci conoscevamo!

—Se non fosse stato per questa ridicola debolezza, ideata da me, lo ammetto, di volerli conoscere dai ritratti fotografici...

—Giusto, se non fosse stato per questo...

E Fonseca spalancò le braccia e strinse a sé Gilledo, seppur con la misura che conviene a dei sapienti.

La spiegazione dell'accaduto è molto semplice. Entrambi si erano messi in testa, come si è detto, di viaggiare in incognito. Dalla sua città, Madrid, Fonseca, e da non so dove Gilledo: entrambi si facevano inviare la posta allo stabilimento balneare, in pacchetti destinati rispettivamente a Pérez e Álvarez.

Erano ormai molti anni che Gilledo e Fonseca erano pappa e ciccia nel campo della scienza. Fondatore Gilledo di certe teorie molto complicate intorno al movimento delle razze primitive e altre questioncelle preistoriche, Fonseca aveva accolto le sue ipotesi con entusiasmo, senza invidia; le aveva applicate in maniera importante alla linguistica e alla sociologia, in opere molto più popolari, poiché più eloquenti rispetto a quelle di Gilledo. Ma questi non invidiava al discepolo della propria teoria la fama dovuta alla sua divulgazione, né Fonseca smetteva di riconoscere la superiorità dell'iniziatore, del maestro, come chiamava l'altro in maniera sincera. La disputa polemica che insieme sostennero contro altri sapienti consolidò la loro unione; se all'inizio, parlavano esclusivamente di scienza nella loro ininterrotta corrispondenza, il mutuo affetto e forse una qualche complicità vanitosa li misero in comunicazione più intima, e giunsero a scriversi lettere più da fratelli che da colleghi.

Álvarez, o Fonseca, il più appassionato, era giunto al limite di voler conoscere la *vera effigie* del suo amico; e si accordarono, non senza confessarsi per scritto il lato quasi ridicolo di questa debolezza, per inviarsi reciprocamente una fotografia con la stessa data... E la casualità, che è indispensabile in questo genere di storie, fece sì che quei cartoncini, che forse evitarono un crimine, giungessero a destinazione lo stesso giorno.

Più strano sembrerà che nessuno di loro avesse scritto all'altro del proprio arrivo alle terme, né il falso nome prescelto... Ma tali notizie si davano (ovvio!) nelle lettere che accompagnavano le fotografie.

\* \* \*

A tal punto si stimavano Álvarez e Pérez, li continueremo a chiamare così per mantenere il segreto, dato che loro stessi vollero che niente si sapesse dell'accaduto nella pensione termale.

Tanto si stimavano e tanto giudiziosi e realmente sapienti erano che, messi da parte com'era naturale tutti i diverbi e l'astio che li avevano separati mentre non si conoscevano, non solo si trattarono di lì in avanti con il più grande rispetto e la maggior considerazione reciproca, senza contendersi nulla... ma addirittura, il giorno successivo alla grande scoperta, si trovarono una volta in più d'accordo nel proposito di abbandonare quanto prima le terme e ritornare da dove erano venuti. E infatti, nello stesso pomeriggio, Gilledo prese il treno che scendeva verso sud, e Fonseca quello che risaliva verso nord.

E non si videro mai più in vita loro.

E ognuno se ne andò pensando per conto proprio di aver avuto la prudenza di un Marco Aurelio, troncando al momento giusto e separandosi subito dall'altro. Perché (misericordia delle cose umane!) la puerile, materiale antipatia ispirata dall'amico sconosciuto... non ce l'aveva fatta a scomparire dopo l'infruttuoso riconoscimento.

Il personaggio *ideale*, ma di carne e ossa, che entrambi si erano forgiati quando si odiavano e disprezzavano senza conoscersi, era quello che sopravviveva; l'amico reale ma invisibile, quello della corrispondenza e della teoria comune, era svanito... Per Fonseca, il Gilledo che aveva visto continuava a essere lo sgradevole archivista; e Fonseca, per Gilledo, l'odioso farmacista.

E non si scrissero più, se non per motivi puramente scientifici.

E un anno dopo, un *Jahrbuch* tedesco pubblicò un sensazionale articolo per tutti gli archeologi del mondo.

S'intitolava *Un dissenso*.

E lo firmava Fonseca. Il quale intendeva dimostrare che certe razze non si erano spostate da Occidente a Oriente, come lui aveva creduto sotto l'influsso di sapienti maestri, ma piuttosto seguendo il cammino apparente del sole... da Oriente a Occidente...

Noto a tutti come "CLARÍN", LEOPOLDO ALAS (Zamora 1852 - Oviedo 1901) esercitò un'intensa attività di scrittore, critico letterario, giornalista e drammaturgo, senza mai abbandonare la professione di docente di Diritto Romano presso l'Università di Oviedo, città dove visse per gran parte della vita. Insieme a Benito Pérez Galdós è il maggior rappresentante del realismo spagnolo e uno dei narratori più interessanti del secolo di Balzac. Fatta eccezione per il capolavoro, *La regenta*, e per il secondo e ultimo romanzo, *Su único hijo*, Clarín predilesse le forme brevi: l'articolo, il saggio e, nell'ambito della finzione, il racconto, genere che coltivò fin da subito e fino alla fine. Quello dei racconti clariniani si presenta così come un repertorio assai vasto ed eterogeneo, composto da un centinaio di testi, includendo anche i frammenti e i racconti incompleti (*Narrativa Completa I, Cuentos*, ed. de F. Caudet, Madrid, Cátedra, 2010) in cui riecheggiano le distinte epoche, artistiche e biografiche, dell'autore. Molti di questi compaiono dapprima in riviste e periodici di orientamento liberale e progressista, poi confluiscono in nove raccolte curate dallo stesso Clarín.

Il racconto «Dos sabios», qui tradotto, per la prima volta in italiano, con il titolo «Due sapienti», fu pubblicato nel dicembre del 1899 nell'*Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1900*, numero speciale dell'omonima rivista di diffusione sia peninsulare sia americana che si proponeva, come suggerito anche dal suo frontespizio (*Museo Universal, Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos útiles*), di diffondere attraverso articoli e illustrazioni le maggiori novità artistiche, architettoniche e ingegneristiche di un'epoca, come quella *entre siècles*, di particolare fermento scientifico e tecnologico. Il racconto fu poi inserito da Clarín tra i quindici - tutti scritti tra il 1894 e il 1900 - che compongono la raccolta intitolata *El gallo de Sócrates*, uscita postuma (Barcelona, Maucci, 1901).

Nel racconto affiora uno dei bersagli privilegiati della narrativa breve di Leopoldo Alas, quello del sapiente, dello studioso, del filosofo, dell'uomo di scienza che, incapace di far interagire il suo arido specialismo con la complessità del reale, è dipinto con tinte che vanno dal grottesco al satirico e si distingue più per i limiti che per i pregi del proprio intelletto (si veda J. Sans, «El personaje del intelectual en los cuentos de L. Alas "Clarín"», *Archivum, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, t. 27-28, 1977-78, pp. 71-100 e L. Rovatti, introduzione a *La mosca saggia e altri racconti*, Bologna, Re Enzo Editrice, 1999, pp. 7-28). Nei «Due sapienti» questo tema è declinato all'insegna del rincaro. A differenza di altri racconti, infatti, dove il *sabio*-sciocco interagisce con un personaggio sensato e migliore di lui (spesso, e non a caso, l'interlocutore è un personaggio antropomorfo, come in «La mosca sabia» e «El gallo de Sócrates»), qui il narratore, e il lettore, non simpatizzano con nessuno e l'universo piccolo borghese delle terme in cui si ambienta il racconto è alla mercé della stupida irascibilità dei due *pozzi di scienza*. Come sottolinea il titolo, gli autori (uno spagnolo, l'altro latinoamericano) di una misteriosa teoria antropologica, sono, più che una coppia, uno la copia dell'altro, una sorta di *doppione*, da qui l'inclusione del racconto clariniano nel campione di *Strane coppie* stilato da Stefano Brugnolo (Bologna, Il Mulino, 2013). Ne emerge un ritratto all'insegna di un'esplicita ironia (e autoironia!), strumento stilistico e ideologico privilegiato dall'autore de *La regenta*, in cui si scorge il suo atteggiamento prudente nei confronti della scienza, del progresso e dei suoi acritici sostenitori, oltre che un interesse profondo per la psicologia umana. Una costante, la prima, dell'esperienza intellettuale clariniana; caratteristica, la seconda, dell'ultima tappa di uno scrittore che, pur guardando all'esperienza del naturalismo francese (a buon ragione i «Due sapienti» sono stati accostati ai *Bouvard et Pécuchet* flaubertiani) sceglie, in linea con tutta la narrativa spagnola della seconda metà dell'Ottocento, una via propria.



*Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 10 (2021), pp. 79-84. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# GUILLERMO ARRÓNIZ LÓPEZ

Un racconto tradotto da Giuseppina Notaro  
(Università degli Studi di Napoli L'Orientale)

## La ricerca di Santiago

Da bambino, cominció a collezionare francobolli rotti. Non capiva, né voleva capire, perché suo padre li gettasse. Quelli che avevano perso uno degli angoli; altri che erano rimasti senza quei denti che sembravano merli di minuscoli castelli, merli che si strapavano a volte al separarsi gli uni dagli altri; quelli bagnati dalla pioggia persistente dei paesi nordici e equatoriali, o che mostravano colori sbavati e disegni fantasmatici; quelli stropicciati; quelli rotti, o a cui mancava anche qualche minuscolo pezzetto. Avevano tutti poco valore nel mondo del collezionista. Per il collezionista che li stimava come lingotti d'oro o un altro valore sicuro: cambiali, conserve per i tempi di fame.

Ma a lui sembravano bellissimi, ancor più nella loro decadenza, nella loro sciupata esistenza che manifestava un passato migliore, un'esistenza integra. Erano molti di più di quello che sarebbero potuti mai essere perché lì entrava in gioco l'immaginazione, i sogni riparatori dell'uomo, che li ricomponeva mentalmente, ancor più perfetti di quanto potessero mai essere stati, grazie al semplice meccanismo del desiderio.

E poiché aveva una personalità forte, ignorò le filippiche paterne sull'irrazionalità di conservare *spazzatura inutile*. A Santiago sembrava molto più inutile la brama di denaro se, alla fine, nessuno poteva portarlo con sé, se il denaro, in definitiva, era solo un mezzo per raggiungere, per esempio, la bellezza. E lui la bellezza la possedeva già in quei francobolli, lavori minuti di artisti sconosciuti.

Forse era il suo nome a influenzare il suo spirito viaggiatore. Come il famoso apostolo, nel passaporto del suo destino c'era scritto che sarebbe dovuto arrivare alla fine del mondo, anche se questa fine non era definita ora che la terra si era dimostrata più sferica che piatta. Per questo motivo abbandonò gli studi ancora molto giovane, e cominciò un viaggio senza meta che, nonostante ogni tanto passasse dal primigenio punto della località paterna, non aveva limiti. Poi, con gli anni, diventò assistente di volo, e, in seguito, continuò a cercare lavori solo per la necessità di muoversi senza sosta.

Muoversi e scoprire continuamente erano la sua ragione di vita. All'inizio senza un obiettivo; poi con quello di visitare quella casa, con un proposito chiaro. L'edificio che orientò i suoi viaggi si trovava sulla costa inglese, circondato da verdi campi di florido prato, inimmaginabile nelle terre aride del paese natio, giardini da sogno con salici e felci che piangevano insieme, vicino a fiori di rosa dai colori accesi e una fontana antica, una colonna di pietra con una vasca ricoperta di muschio, in cui l'acqua non scorreva più da tanti anni. Si trovava alla periferia di una città molto *cool* e molto *fashion*, che nel passato era stata residenza di vacanza reale. Ora, naturalmente, non lo era più e pretendeva solo sventolare la bandiera dell'attrazione continua per i turisti, quanti più possibile. Era gemellata con un'altra località della vicina Irlanda, e le imbarcazioni partivano ogni martedì per unire le due piccole cittadine che crescevano nonostante la loro evidente inconsistenza.

Si fermò lì per tre mesi, condividendo un misero appartamento molto simile a quelli che aveva condiviso in Francia, Italia, Polonia, Austria, Germania e Svezia, tutti luridi e vecchi, e lavorando in fabbriche che avevano bisogno di mano d'opera economica e non

specializzata. Sapeva amministrare e conservare il suo denaro. Non aveva altri vizi se non il viaggio in sé e, quando voleva ottenere qualche cosa che non poteva comprare, non aveva altra scelta che sedurre chi poteva permettersela in cambio di pochi momenti di tiepida compagnia. La morale non era stata inventata per lui. Non quella morale, almeno.

La prima cosa che vide durante una delle sue passeggiate, allontanandosi dal lungomare, in quelle ore domenicali in cui l'affollamento di persone gli avrebbe fatto perdere l'incanto, fu la campagna e una torre di pietra che si rivelò il campanile della cappella che apparteneva alla casa. Una chiesa del XIII secolo, buia e chiusa da un pesante portone di legno annerito. In seguito, scoprì i giardini, in cui immaginò antiche bambine che giocavano con vestiti pieni di volant, fiocchi e veli, bambine dalle risate squillanti in fotografie color seppia.

Infine, scoprì che la facciata principale dava le spalle al mare. Era di architettura georgiana, o almeno così sembrava. Il colore giallastro dei suoi mattoni risaltava sui profili delle finestre. Si trattava di una costruzione armoniosa, anche se aveva perso molto fascino da quando l'edera non percorreva più i profili dei vani, ramificandosi sul muro. Avvicinandosi alla porta, incrociò un giardiniere. Non doveva avere più di diciotto anni. E nemmeno li dimostrava. Nella sua salopette, dalle bretelle giocose che scendevano giù dalle braccia cercando libertà, si nascondeva sfrontatamente male un corpo scolpito dalla continua pratica degli sport all'aria aperta, dalle molte proteine e dal riposo sotto al sole di luglio, approfittando di ogni minuto di luce. Era biondo, ma sembrava più americano che britannico. I due si guardarono di sottocchi e continuarono nelle loro faccende, fingendo di ignorarsi.

Dalla porta di casa risultava chiaro che i padroni non erano più una famiglia agiata di vecchio blasone, ma ora era il municipio, la città, che aveva fatto diventare quell'angolo immutato nel tempo un piccolo museo del '900, probabilmente il periodo in cui la tenuta aveva cambiato proprietario, o almeno la data in cui si era estinta la discendenza dei padroni, forse a causa di degenerazione del sangue, prodotta dai numerosi accoppiamenti tra cugini. C'era un enorme cartello che indicava gli orari di visita e i prezzi per studenti, per i maggiori di sessantacinque anni e per il resto dell'umanità curiosa. Santiago guardò, dall'ultimo scalino prima della porta, l'altezza della casa (di solo due piani) e le sue dimensioni in generale, e trovò il prezzo dell'entrata troppo caro. Non si trovava certo davanti a un palazzo in cui sono stati decisi i destini della Storia che si scrive nei libri di testo. Alzò le spalle e fece per tornare indietro.

“È una bella casa, non può non vederla.”

Erano le prime parole che sentiva in inglese per le quali non aveva avuto bisogno di chiedere di ripetere. Le aveva capite con una facilità sorprendente. La voce di quel ragazzo non era particolarmente bella né aveva una modulazione perfetta, però intrigava. Aveva come una sonorità di legno. Si copriva la fronte, per evitare che il sole gli bruciasse gli occhi, e guardava verso Santiago.

“Certo. Ma è cara.”

“Ti piacerebbe entrare?”, né l'uno né l'altro si erano mossi e Santiago cominciava a sentirsi a disagio al pensiero che stava obbligando il ragazzo a sopportare il sole in faccia.

“Certo. Ma non ho nemmeno il tesserino da studente.”

Per tutta risposta il giardiniere salì per le scale con due falcate e prese alcune chiavi dal pantalone della salopette. Nonostante Santiago non se ne fosse accorto prima, erano fuori dall'orario di visita, la domenica era giorno di riposo per il personale, per cui si sentì un po' stupido nel rendersi conto che in realtà le sue parole non avevano nessun senso. Pensò che il giardiniere le aveva potute attribuire alla sua poca conoscenza della lingua. Quando

il battente della porta cedette, il ragazzo gli fece segno di entrare e chiuse la porta dietro di lui.

“Spero di non metterti nei casini per questo. Mi chiamo Santiago.”

“Chiamami John” fu l’unica risposta che ricevette mentre la sua mano tesa veniva ignorata. Il giovane che doveva chiamare John si guardava intorno come chi riconosce ciò che è suo con orgoglio e poi guardò verso Santiago e gli sorrise, mentre gli dava una manata che gli fece abbassare il braccio. “Lascia perdere i formalismi. Vuoi vedere prima le cucine o le stanze?”

Santiago, che mai avrebbe rifiutato un buono stufato in vita sua, non era stato sopraffatto dalla necessità di conoscere i segreti dell’arte culinaria; non avrebbe mai comprato un ricettario, nemmeno per regalarlo, e non sentiva nessun interesse particolare per le cucine a carbone. D’altra parte, giovane com’era, lo affascinavano i letti a baldacchino, come qualcosa di *demodé*, e lì si aspettava di trovarli. Senza dubitare, optò per le stanze.

Per le scale, un po’ buie e con pochi quadri, diede più attenzione al movimento dei glutei di John che alle immagini dipinte, nipoti dei primi modelli di William Morris. La salopette, che lasciava continuamente cadere le bretelle, si adattava alle forme del culo con una precisione che dava luogo a poche, marcate e ben dirette pieghe che avvolgevano la sua carne dal perineo fino all’inizio della coscia. Inevitabilmente, visto che era rimasto mezzo ipnotizzato da quel ritmo erotico, John lo sorprese e scoppiò in una fragorosa risata che fece trasalire Santiago, distogliendolo dalla sua concentrazione. Alla fine della scala, lo prese per la maglietta e lo spinse con disinvoltura contro una parete, dove lo baciò per la prima volta. Era abile, forte e prudente allo stesso tempo. Non vi era alcuna energia sprecata nei suoi movimenti. La sua pelle profumava di legno e di pioggia. Dalle sue labbra sembrava liberarsi un certo liquore amaro. Tra loro non c’era una grande differenza d’età, ma sembrava il suo maestro. A Santiago non importò, decise di lasciarsi trasportare fin quando l’altro avesse voluto farlo. Le sue mani si dimostrarono altrettanto rapide e sagge a cercare sotto i pantaloni. Aveva la pelle leggermente rugosa e calda, e la carne densa e dura. Sapeva accarezzare le zone attorno e vicine al sesso sensibili al tatto, senza arrivare fin lì. Dopo un bel po’, gli prese la mano e lo portò nella prima stanza sulla destra. Sì, c’era il baldacchino, di legno scuro e chiuso con delle tende spesse nei toni del verde che si aprirono alla prima spinta di John, che continuò a sbarazzarsi dei vestiti lasciando cadere quelle due bretelle, alle quali seguì il resto della salopette. La sua bellezza era quella della gioventù splendente. Le sue uniche imperfezioni, molto seducenti d’altra parte, erano i nei che lo incoraggiavano sotto l’ombelico, sulla coscia destra e sul piede destro. E a Santiago non servirono altre indicazioni per iniziare l’attacco. Leccò ogni zona possibile, senza tralasciare nemmeno un angolo da assaporare o un buco da provare e riprovare. Le ore caddero come cadono le foglie in autunno, leggere, soavi, inesorabili e dolci. Dimenticarono il pranzo e solo la luce arancione fece comprendere a Santiago che era ora di muoversi. Ma non ebbe il tempo di fare niente che derivasse dal suo pensiero. Per la prima volta, contemplò con più calma la stanza, il letto, i mobili. Erano distesi a pancia in su, John appoggiava la sua testa sul capezzolo sinistro di Santiago, con il suo braccio destro sotto la schiena. Non avevano parlato molto, né durante né dopo.

“Alla fine non ti ho mostrato la casa”, disse alzandosi, mentre regalava un’ultima carezza nella zona in cui il collo si unisce al torso. “Dovrai tornare un altro giorno, perché oggi devo mettere in ordine velocemente.”

“Non c’è problema.” La casa poteva aspettare.

I due si vestirono tra le risate e si salutarono con un lungo bacio, lungo quasi come a Santiago era parso il pene di quel ragazzo che lo aveva riempito più e più volte con il passare delle ore. Un pene che, nonostante le sue dimensioni, non gli aveva fatto male nemmeno una volta, trovando la sua strada in lui come se fosse di gelatina, o il suo tatto lo rendeva gelatina, vibrante, tremante, dolce e piacevole.

Anche se si ripromise di tornare presto, sapeva che voleva solo ripetere un incontro d'altra parte irripetibile. Non cercava nessun legame che andasse al di là di un'amicizia giovanile. Non cercava relazioni stabili né un fidanzamento. Doveva percorrere troppi chilometri per fermarsi parecchio tempo da qualche parte. Ma non ritornò. Dovette partire in fretta per un funerale di famiglia di cui seppe per caso, e, dopo la tristezza generale, decise di cambiare la sua destinazione verso terre più calde, considerando, soprattutto, che si stava avvicinando l'autunno con la sua malinconia. Era troppo giovane per apprezzare quel momento come qualcosa di unico. Credeva fermamente che avrebbe potuto godere nuovamente come in quell'occasione. Invece non avrebbe più sentito vibrare il suo corpo in maniera nemmeno simile. Per tutta la sua vita pensò che la reputazione che aveva la casa di essere incantata e l'aver fatto l'amore lì in solitudine, di nascosto, aveva accresciuto le sue sensazioni. Per questo motivo, da quel momento, cercò altre dimore con storie e leggende di spettri e apparizioni in cui potersi intrufolare con sconosciuti avventurosi come lui, per trovare sesso potenziato, moltiplicato e dal sapore di spezie, metallo o legno. Ma quei sapori non ritornarono più, quelle sensazioni che risuonavano nelle sue ossa nonostante la distanza degli anni non sarebbero ritornate più per lui. Nessuna emozione, nessuna accelerazione del polso o nessuna iniezione di adrenalina avrebbero potuto restituirgli quell'intensità soave e dura come frutta prima di essere raccolta dall'albero.

Ma non volle tornare in quella città. Gli avrebbe fatto enormemente tristezza vedere il posto cambiato, trovare, così diverso, come diverso era lui, quel John perfetto, quell'immagine di bellezza maschile nella pienezza del suo corpo. Gli avrebbe demolito il cuore vedere al suo posto un altro ragazzo, che raccoglieva le foglie o potava le siepi, o mentre osservava una fila di turisti urlanti, con pantaloni corti, macchine fotografiche in mano, opuscoli in alto, che entravano a visitare le stanze congelate all'inizio del XX secolo.

Forse, se fosse arrivato di nuovo fin lì, avrebbe capito. Forse sarebbe stato sufficiente vedere quel programma che la BBC cominciò a trasmettere tre anni dopo aver lasciato il Regno Unito. Si trattava di una serie di reportage sulle case incantate in tutta l'isola. E le pietre bianche di Albione sanno che sarebbe potuta durare diversi anni, perché la mancanza di luce rende le terre inglesi adatte alle leggende e alla presenza di spettri, ai cicli arturiani, alla mitologia degli dèi bianchi e alle saghe. Tra le prime case scelte, vi era quella Houslan Manor, dove si diceva che era stato assassinato un monaco del remoto alto Medioevo, nel suo eremo, origine della cappella del XIII secolo che era appartenuta alla stessa famiglia per quattro secoli. Si parlava anche di una specie di elfo o fantasma o spirito benefattore che riceveva alcuni viaggiatori, regalando loro un ricordo che avrebbero mantenuto per tutta la vita. In quel programma televisivo, si intervistavano gli attuali impiegati della casa, un ex direttore della fondazione che l'aveva restaurata, e venivano mostrate vecchie fotografie, centenarie, ingiallite come i denti con i quali morde il tempo, proprietà del museo della città, in cui si vedeva la vecchia disposizione dei giardini e si distinguevano con chiarezza alcune persone in lontananza, come quel ragazzo dal sorriso bianco, con un rastrello tra le mani, ai piedi della facciata principale. Un ragazzo che era sempre stato lì... aspettando la sua visita.

GUILLERMO ARRÓNIZ LÓPEZ (Madrid, 1977) è laureato in Diritto presso la Universidad Complutense di Madrid. Ha pubblicato la raccolta di racconti *Pequeños laberintos masculinos* (Egales, 2012), il romanzo *Al fin del camino. En busca de Pepa la Pipera* (Egales, 2019) e le raccolte di poesie *Mi fe desnuda. El Cristo de Cellini* (Flores Raras, 2019) e *Veintinueve poemas para el palacio de Liria* (Flores Raras, 2021). Ha presentato i suoi libri e recitato le sue poesie in musei come il Cerralbo e il Sorolla a Madrid, e il Museo El Greco e quello de Santa Cruz a Toledo. Recentemente ha realizzato una serie di visite “poetizadas” al Palacio de Liria della Casa de Alba. Credente e appassionato di arte, si dedica in particolare alla poesia classica e scrive soprattutto sonetti e *romances*. Da qualche anno ha cominciato a studiare l’italiano, lingua di cui è innamorato, e visita spesso l’Italia, spinto dall’ammirazione per l’arte e la cultura del nostro paese. Il racconto “Santiago y la búsqueda” fa parte della raccolta *Pequeños laberintos masculinos* (pp. 135-143), in cui l’autore vuole esplorare il tema erotico in tutte le sue sfaccettature; per sua stessa ammissione, però, senza volerlo il libro si addentra sempre più nel tema del thanatos, inscindibilmente unito a quello dell’eros. La spiritualità è un elemento fondamentale nel racconto, ma una spiritualità che non può separarsi dall’elemento materiale, il corpo.



*Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 10 (2021), pp. 85-96. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# RAFAEL BALLESTEROS

Cinque poesie tradotte da Francesca Comella  
(Università degli Studi di Bergamo)

## Sapienciales. 1

Me dijo el sabio: el mundo es tuyo todo.  
¿No comes del manzano? ¿La frontera  
no excedes? ¿No bebiste aguas claras  
del mar negro? ¿No has tratado al enano

de gigante? ¿No cambiaste de sitio  
lo inmanente? ¿En la casta doncella  
no cupiste? ¿No diste grabadora  
al mudo, linterna al ciego, y al sordo

cien vinilos? ¿No quedaste libérrimo  
en prisión? Sí. Así fue. ¡Pues todo tuyo  
es!, repitió el sabio. ¿Todo en completo?

¿Y el término también? ¿también la muerte?  
Como el lobo a la loba me abrazó:  
ella también, mi amor, cabe en tu saco.

## Sapienziali. 1

Mi disse il saggio: il mondo è tutto tuo.  
Non assaggi la mela? Oltre il limite  
non vai? Non hai bevuto le acque chiare  
dal Mar Nero? Non hai mai dato al nano

del gigante? Non hai disposto altrove  
l'immanente? Nella casta fanciulla  
non sei entrato? Torcia non hai dato  
al cieco, vinili al sordo e al muto

registratore? Non sei stato libero  
nella tua cella? Sì. Ecco, è tutto  
tuo! Ripeté il saggio. Proprio tutto?

E la fine? Così pure la morte?  
Come il lupo la lupa, mi abbracciò:  
anche quella, amore, ti appartiene.

## Sapienciales. 2

¿Le pides sensatez a un cura rojo?  
¿El camino a seguir a un niño bizco?  
¿Qué cante “Parsifal” a un hombre tísico?  
¿Y las finezas de la danza al gordo?

¿Qué afine el instrumento un hombre sordo?  
¿A la manca que anude bien el rizo?  
¿Qué alabe al propietario el inquilino?  
¿Y carantoñas al hambriento lobo?

¿Al anciano programas por quinquenios?  
¿Exiges bien oler al cementerio?  
¿Que no incomode al ojo un corcovado?

¿El esclavo le pide amor al amo?  
¿Eternos son los restos de ceniza  
y finitos los hijos de Afrodita?

## Sapienziali. 2

Chiedi che abbia buonsenso un prete rosso?  
Quale strada seguire a un bimbo strabico?  
Di recitare “Parsifal” a un tisico?  
La delicata danza a un uomo grasso?

Che accordi uno strumento un uomo sordo?  
A una monca che stringa bene un nodo?  
Lodi dell'inquilino al proprietario?  
E al famelico lupo smancerie?

All'anziano programmi quinquennali?  
Pretendi che profumi il cimitero?  
Che non disturbi l'occhio un uomo gobbo?

Lo schiavo chiede amore al suo padrone?  
Sono infiniti i resti della cenere  
e finita la prole di Afrodite?

## Laicos y civiles. 1

### *Razones del hijo pródigo.*

Solícito y hambriento volvió el pródigo  
y se puso a sus pies como ante un púlpito  
se arrodilla el feligrés. Si ese vástago  
perdió, ¿qué dice un padre sino acógete

a mi palpito? – *Ay, no supe. Perdóname.*  
Para tener agua y sombra, entrégate  
a mí. – *Estoy ya dado. Dame, escánciame*  
*tu vino.* Y dióle tuera hiel. – *Regálame*

*tu corazón.* Y le entregó un mínimo  
óbolo como a un sirviente. – *Una línea*  
*separa la enquina, del amor: sáltala*

*y dame.* ¿Amor? Dijo aquel padre diáfano  
como el tono de una cítara. E incólume  
quedó, solemne y frío, como un sátrapa.

## Laici e civili. 1

### *Le ragioni del figliol prodigo.*

Affamato e solerte tornò il prodigo  
e si mise ai suoi piedi come al pulpito  
si inginocchia il fedele. Se smarritosi  
l'erede, il padre come può accoglierlo

se non lieto? – *Non lo sapevo. Scusami.*  
In cambio di riparo e di acqua, donati  
a me. - *Mi sono già donato, mescimi  
del vino.* E bevve acre fiele. - *Donami*

*il tuo cuore*, ma gli consegnò un obolo  
come a uno schiavo. – *Salta quella linea  
che scinde amore e odio: salta e dammelo.*

Vuoi l'amore? Quel padre disse diafano  
come una cetra armonica, impassibile  
e rigido e solenne come un satrapo.

## Laicos y civiles. 5

Aquel que reza, ofende. Y el que queda  
temeroso ante la cosa, del todo  
la parte toma, la más incuba: su codo,  
por lo recto; selva, por luz; la veda,

cuando tiene el coto. Así, remeda  
del escorpión la muerte, y el recodo,  
por la vía ancha: no encuentra modo  
de vencer la púa y allí se enreda

entrecon el miedo, la duda y la abstinencia,  
teniendo labios para el amor, mano  
para tomarse de otras manos, ciencia

para el desvelo del asunto humano,  
velas para la mar, y la pasión  
que alce y amplíe su loco corazón.

## Laici e civili. 5

Chi prega, offende. E chi si intimorisce  
di fronte al mondo, di ogni cosa prende  
il lato più diabolico: il gomito  
per la squadra; la selva per la luce;

il veto cacciando in riserva. Imita  
dello scorpione il morso, e il meandro  
per viale ampio: non può liberarsi  
dal pungiglione e lì poi si ingarbuglia

infra il timore, il dubbio e l'astinenza  
nonostante abbia labbra per amare,  
mani per stringere altre mani, scienza

per rivelare la natura umana,  
vele per navigare, e la passione  
che gonfia e riempie il suo cuore folle.

## Memoriales. 5

*José, muerto en Canadá.*

El que no ve, no sabe ni sabrá  
hasta el fin (si es que no toca nuca o  
piel, temblor o aliento, y truca o  
niega al mundo) si dicen la verdad.

¿La muerte? Bajo ése árbol jamás  
habrá la muerte. Nada caduca o  
muere entre su sombra de tisú caó-  
tica en el jardín de brillo virginal.

Si veo su pulso, su trazo, su sino  
en papel reflejado y por su boca  
me dice sí: ¿Cómo la muerte?, ¿Quién,

quién afirma que sí y sabe que fue  
certeza? ¿Quién propuso nieve al frío?  
¿Quién me esconde los ojos de José?

## Commemorativi. 5

*José, morto in Canada.*

Chi non vede, non sa ora né saprà  
fino alla fine (se non tocca nuca  
o pelle, tremore o respiro, e trucca  
o nega il mondo) se è la verità.

La morte? Sotto quest'albero mai  
si troverà la morte. Niente cade  
o muore alla sua ombra iridescente  
nel giardino di luce verginale.

Se intravedo il suo battito, i suoi tratti,  
il suo destino sulla carta e sento  
un sì dalla sua bocca: Perché è morto?

Chi dice di sì e chi sa che è sicuro?  
E chi ha proposto la neve all'inverno?  
Chi mi nasconde gli occhi di José?

RAFAEL BALLESTEROS DURÁN nasce a Malaga il 7 ottobre 1938, intraprende la carriera umanistica e, dopo essersi laureato in Filosofia e Lettere presso l'Università di Granada, negli anni dal 1965 al 1967 lavora come professore di letteratura spagnola negli Stati Uniti, dapprima presso l'Università dell'Iowa e successivamente presso la Bowling Green State University in Ohio. Tornato in Spagna per offrire il suo contributo contro Franco, continua a esercitare la sua professione di insegnante e concretizza il suo interesse per la situazione politica iscrivendosi, nel 1972, al Partido Socialista Obrero Español. In quanto segretario di un'organizzazione politica che operava nella clandestinità, nel dicembre del 1974 è arrestato per alcune settimane. In seguito, ottiene una cattedra come professore a Málaga e occupa ruoli sempre più prestigiosi nelle gerarchie del Partido Socialista Obrero Español, inizialmente a livello locale e in seguito a livello nazionale: è deputato del Parlamento per sei legislazioni e presidente della Comisión de Educación y Cultura.

L'opera di Ballesteros è vasta, sia in prosa sia in verso. È autore di molte raccolte poetiche, fra cui: *Las contracifras* (Barcelona, El Bardo, 1969), *Turpa* (Carboneras de Guadalupe, El toro de barro, 1972), *Jacinto (Primera versión de la Primera Parte)* (Murcia, Godoy, 1983), *La cava* (Torremolinos, Litoral, 1984), *Séptimas de Ammán* (Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1985), *Numeraria* (Málaga, Diputación de Málaga, 1986), *Testamenta* (Madrid, Visor, 1992), *Jacinto (Primera versión de la 2.ª parte)* (Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1997), *Jacinto (Primera versión de la III parte)* (Granada, Diputación Provincial de Granada, 1998), *Jacinto (Primera versión de la IV y última parte)* (Sevilla, Alfar, 2002), *Los dominios de la emoción* (Valencia, Pre-Textos, 2003), *Nadando por el fuego* (Rousset sur Arc, La Bastide, 2012), *Jardín de poco* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2019).

Le traduzioni proposte qui sono tratte da *Contramesura*, un'opera che raggruppa testi composti fra giugno 2012 e maggio 2017 e che segna il ritorno dello scrittore, dopo quasi cinquant'anni, all'impiego del sonetto come forma metrica. In questi trentacinque sonetti, organizzati in quattro sezioni, l'autore commenta, e talvolta critica, le convenzioni sociali, ricorrendo spesso alla satira e all'ironia. La poesia di Ballesteros si caratterizza per un'alterazione del linguaggio, sia dal punto di vista lessicale, attraverso l'uso sistematico di neologismi, sia ortografico, trasgredendo le norme dello spagnolo per ottenere una maggiore espressività. Altra peculiarità della scrittura del poeta è la complessità dei testi: molto spesso contengono richiami intertestuali ad altre opere dello stesso Ballesteros e riprendono personaggi di scritti precedenti. Seppure il panorama delle sue pubblicazioni sia variegato, la poetica di Ballesteros si contraddistingue per la volontà di indagare la realtà e di conoscere la propria identità esercitando in modo costante il dialogo e il dubbio; parallelamente alla ricerca del sé, corre il filone della satira che l'autore riscopre periodicamente durante la sua traiettoria artistica e che è espressione del grande impegno profuso nell'ambito politico durante tutta la sua vita.



*Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 10 (2021), pp. 97-108. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# MILENA RODRÍGUEZ

Quattro poesie, tratte da  
*Alicia en el país de lo ya visto* (2001),  
tradotte da Alessandra Abbate, Silvia Baiettini,  
Giulia Bertazzoni, Alessandra Bolis,  
Filippo Antonio Ferri, Sara Induni ed Erica Lacanna  
(Università degli Studi di Bergamo)

## Las olas

*Que no en vano entre Cuba y España  
tiende inmensas sus olas el mar.*  
JOSÉ MARÍA HEREDIA

Acostados sobre el dulce centenario,  
te ofrecí la victoria envuelta en sedas,  
sin agravios,  
sin vencedores ni vencidos.

Pero tú eras un hombre y un patriota,  
no podías  
permitir que yo echara por la borda  
cinco siglos de rencores,  
indios asesinados de mi isla,  
esclavos negros,  
muertos de tu tierra y de la mía,  
muchos muertos.

Y mi corazón puesto a tus pies  
era un objeto inútil, anacrónico.  
No servía  
para hacerte ignorar las caricias,  
los volúmenes,  
y el poderoso abrazo de la Historia.

(España, 1998)

## Le onde

*Ché non invano tra Cuba e Spagna  
tende immenso le sue onde il mare.*

JOSÉ MARÍA HEREDIA

Distesi su quel dolce centenario,  
ti offrii il trionfo tra drappi di seta,  
senza oltraggi,  
senza vinti né vincitori.

Però tu eri un uomo e un patriota,  
non avresti  
permesso che buttassi tutto a mare:  
cinque secoli di rancori,  
indios assassinati della mia isola,  
schiavi neri,  
morti della tua terra e della mia,  
molti morti.

E il mio cuore offerto ai tuoi piedi  
era un oggetto inutile, antiquato.  
Non serviva  
a farti ignorare le carezze,  
i volumi,  
e il poderoso abbraccio della Storia.

(Spagna, 1998)

*(Traduzione di Filippo Antonio Ferri e Sara Induni)*

## El porvenir de una ilusión

Padre nuestro que estás en los divanes,  
Sigmund Freud, Dios, Lacan... como te llames:  
aparta de mi vida a estos neuróticos  
que llaman a mi puerta sin cansarse,  
volviendo mi corazón una consulta,  
empapando mi cama con sus males.

Padre nuestro que estás en los divanes,  
líbrame del tedio de escucharles,  
estoy harta de lobos y de ratas  
implorando la hostia de la cura  
que comen y se largan sin pagarme.

Padre nuestro que estás en los divanes,  
derívame alguno saludable,  
un Dante que haya ido de visita  
a ese infierno nombrado psicoanálisis.

Y si pido milagros imposibles,  
al menos, con el próximo que toque,  
Padre nuestro que estás en los divanes,  
no me dejes que caiga nuevamente  
en la tentación soberbia de imitarte.

## L'avvenire di un'illusione

Padre nostro che ci fai terapia,  
Sigmund Freud, Dio, Lacan... chiunque sia:  
liberami tu da quei nevrotici  
che bussano instancabili alla porta,  
trasformando il mio cuore in analista,  
il mio letto dei loro mali intriso.

Padre nostro che ci fai terapia,  
che non li senta più, portali via,  
sono satura di ratti e predatori  
in ginocchio per l'ostia di salvezza  
gratuitamente data e divorata.

Padre nostro che ci fai terapia,  
mandamene qualcuno equilibrato,  
qualche Dante che si sia fatto un giro  
in quell'inferno detto psicanalisi.

E se prego tra miracolo e follia,  
almeno, con il prossimo che incontro,  
Padre nostro che ci fai terapia,  
preservami, non dimenticarti,  
dalla superba tentazione di imitarti.

*(Traduzione di Alessandra Abbate)*

*Granada, tierra soñada*

Va bien esta ciudad, según se dice,  
aunque a mí no me sirven sus horarios:  
cuando llegan las seis a sus relojes  
dan las doce en el centro de mi alma.  
Me pongo mal su acento, sus nombres, sus abrigos.  
Corren fuera de mi idioma sus palabras:  
las cañas para mí no son espuma  
y no puedo adaptarme, no me adapto  
a encontrar al amor lleno de polvo,  
sucio, avergonzado en los rincones.

Va bien esta ciudad, qué duda cabe,  
pero no conmigo y con mi sombra  
que se harta  
de la estupidez  
posando en las revistas y en los diarios,  
en la televisión, en los percheros:  
tantos goles marcados en la puerta de lo inútil.

Va bien, seguro, esta ciudad con Dios,  
a quien no sacan nunca tarjetas rojas ni amarillas  
y exhibe derecha su sonrisa entre los dientes,  
pero también izquierda,  
entre las piernas.

Aquí ya no soy yo sino mi isla  
y su dolor exótico, sin marca.  
Y a pesar de los amigos que son ciertos  
me vuelvo mar a veces, hago agua.

*Granada, tierra soñada*

Questa città va bene, così dicono,  
anche se a me il suo orario non funziona:  
quando sono le sei sui suoi orologi,  
nell'anima mi scocca il mezzogiorno.  
Vesto male il suo accento, le sue giacche, i suoi nomi.  
Le sue parole sfuggono alla mia lingua:  
queste *cañas* per me non sono *espuma*  
e non riesco a adattarmi, non mi adatto  
a trovare l'amore tutto sporco,  
imbarazzato, spinto in fondo a un angolo.

Questa città va bene, non c'è dubbio,  
ma non fa per me né per la mia ombra  
che si sfianca  
dell'ottusità  
in posa su riviste e quotidiani,  
alla televisione, sulle grucce:  
tutti quei goal segnati in una porta inservibile.

Questa città va bene, certo, a Dio,  
che non prende mai cartellini rossi né gialli  
ed esibisce destro il suo sorriso tra i denti,  
però anche sinistro,  
tra le sue gambe.

Qui non sono io ma la mia isola  
e il suo dolore senza segno, esotico.  
E nonostante gli amici siano veri  
divento mare a volte, faccio acqua.

*(Traduzione di Silvia Baiettini ed Erica Lacanna)*

## Las flores del mal

*Baudelaire, yo me acuerdo de tus flores del mal*  
ALFONSINA STORNI

Carolina Dufays, generala Aupick,  
Madre de la Modernidad,  
yo te maldigo  
en nombre de las mujeres de mi época,  
pues fuiste tú el espejo  
con que a todas nos hicieron,  
porque tuyo era el barro  
en que a todas nos moldearon.

Carolina Dufays, generala Aupick,  
Madre de la Modernidad,  
yo te maldigo  
pues tú tejiste el manto de ruindades  
que recogió después Juana Duval  
y desde entonces no cesa de taparnos.

Yo te maldigo  
con toda la sangre de mi sangre  
y aún espero,  
Carolina Dufays, generala Aupick,  
Madre de la Modernidad,  
sepas lavar la culpa  
que pasa de cien años en tus huesos,  
hayas dejado de vender la cuerda  
donde tu hijo agoniza todavía  
y estés haciendo una buena muerte,  
una muerte perfecta, maternal,  
que logre,  
cuando lleguemos allá arriba,  
allá abajo,  
nos reciban con aplausos,  
nos entreguen  
las flores que siempre nos negaron:  
flores blancas, azules o amarillas  
que no tengan  
el aroma del mal entre sus pétalos.

## I fiori del male

*Baudelaire, io mi ricordo dei tuoi fiori del male*

ALFONSINA STORNI

Caroline Dufays, generalessa Aupick,  
Madre della Modernità,  
io ti maledico  
nel nome delle donne del mio tempo,  
perché eri tu lo specchio  
con cui fecero noi tutte,  
perché tuo era il fango  
con cui plasmarono noi tutte.

Caroline Dufays, generalessa Aupick,  
Madre della Modernità,  
io ti maledico  
perché tessesti il manto di disprezzo  
che venne poi raccolto da Jeanne Duval  
e da allora non smette di coprirci.

Io ti maledico  
con tutto il sangue del mio sangue  
e ancora spero,  
Caroline Dufays, generalessa Aupick,  
Madre della Modernità,  
tu lavi via la colpa  
che secolare scorre nel tuo scheletro,  
abbia smesso di vendere la corda  
dove tuo figlio agonizza tuttora  
e stia passando una buona morte,  
una morte impeccabile, materna,  
che ci faccia  
una volta arrivate lassù,  
laggiù,  
accogliere con applausi,  
conferire  
i fiori che sempre ci negarono:  
fiori bianchi, celesti oppure gialli  
che non abbiano  
il profumo del male in mezzo ai petali.

*(Traduzione di Giulia Bertazzoni e Alessandra Bolis)*

Nei versi di MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (L'Avana, 1971) le riflessioni sembrano possedere un'aria familiare: prendono forma in uno spazio intimo e spesso domestico, ma poi si estendono all'improvviso ai luoghi condivisi con l'altro come la città, la storia o la memoria collettiva. È un'espansione progressiva che dimostra come la sua solida voce riesca a proporre interrogativi in apparenza personali che, però, coinvolgono la sfera pubblica degli interlocutori e dei paesi – o dei continenti – da cui nascono i suoi versi. Spesso questo coinvolgimento diventa ancora più efficace grazie al ricorso all'ironia, strumento di distanziamento dagli atteggiamenti, dagli oggetti o dalle realtà verso cui si rivolge un pensiero critico e che si cerca di decostruire dall'interno. La figurazione ironica, tuttavia, esercita una forza discorsiva ancora più contundente quando permette di allontanarsi da se stessi (o meglio, da se stesse), conducendo perciò verso una revisione dei canoni della scrittura femminile. L'insieme genera al contempo una sfera di avvicinamento e condivisione empatica con i lettori e non solo attraverso una sovversione ironica diretta ma anche in secondo grado: Milena Rodríguez sovverte dall'interno addirittura la tradizione letteraria o liturgica che eredita dall'America Latina e dall'Europa, facendo sì che nei suoi versi la realtà decostruita sia immediatamente riconoscibile perché spesso contestualizza rimandi condivisi e universali come il "Padre Nostro". Le combinazioni di duplici voci che si creano nei suoi testi – i riferimenti storici, culturali, letterari e patriarcali sdoppiati e ricostruiti dall'ironia – si propongono dunque come strumento per problematizzare l'ideale (o l'illusione) di uniformità e compiutezza nella lettura della Storia o del potere.

Quando con la sua prima raccolta, *El pan nuestro de cada día* (1998), Milena Rodríguez è insignita del Premio de Poesía "García Lorca", si trova in Spagna da appena un anno. Dalla sua "Granada privada" inizia già a mettere in discussione l'immagine della donna nella letteratura, ma anche nella storia collettiva e nella vita quotidiana, ambiti che nei suoi versi non possiedono mai cesure nette. Sono poesie in cui la profondità della tradizione letteraria con cui l'autrice si è formata trova scenari mobili tra la Spagna e Cuba, in un'assonanza geografica che in tutte le sue raccolte accomunerà la Alhambra e la Habana.

Il titolo successivo, *Alicia en el país de lo ya visto* (2001), ripropone un verso di Alejandra Pizarnik con cui si sovverte l'universo meraviglioso plasmato in origine da Lewis Carroll. Se le poesie della prima sezione del libro decostruiscono le meraviglie o gli idealismi spesso raccontati dalle favole o dalle grandi costruzioni teoriche come la psicanalisi, nella seconda e nella terza sezione vagano i fantasmi personali e della Storia. Nel corso dei testi, la scissione operata dall'ironia iniziale diventa sempre più profonda e segna una separazione che sembra insanabile per chi deve affrontare l'apparente primo mondo europeo: «Y comprendí entonces / los cuentos que se inventan a los pequeños, / porque aquel mundo siguió enterito / y fui yo la que me rompí», si legge nella poesia «Pequeña metafísica».

Nel 2006 è la volta di *El otro lado*, raccolta in cui il tema dell'insularità affila i confini rendendo trascendentale il tema dell'alterità. E così gli interrogativi acquistano toni politici, come nel sonetto che apre il libro, «Islas»: «¿Quién dijo que las islas son estatuas? / Hay islas que del tiempo se alimentan, / que suben y que bajan por la cuesta / del difícil camino de ser patria». 'El otro lado', però, è anche quello domestico, da cui si traggono le domande plasmate nella sezione e nell'omonimo testo «Preguntas desde el otro lado de la cocina»: «¿Cuál es la temperatura de un país? / ¿Cuánta sal hay que echarle / o cuánta azúcar, para que esté en su punto? / ¿Debe hervir un país / o debe cocinarse a fuego lento?».

La voce di Milena Rodríguez è anche quella della critica letteraria che approfondisce il peso di una memoria inconscia che è stata omessa e repressa: è quella di una storia dei margini, di poetesse che il canone ha scelto di dimenticare e che mostra elementi comuni di una scrittura femminile, svelata dalla prospettiva insieme poetica e accademica dell'autrice che costruisce (anche per se stessa) una genealogia di poetesse cubane. Entro la linea critica tracciata nei suoi saggi, infatti, la stessa Rodríguez riconosce i tratti che dominano i suoi primi libri di poesia e che convergono nel fecondo incrocio tra la politica, l'insularità cubana e la prospettiva di genere. Sono le stesse caratteristiche che, nei suoi studi e nei progetti di ricerca di cui è a capo, come "Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismo, poéticas", l'autrice individua nelle poetesse che l'hanno preceduta. Da un punto di vista marginalizzato, le scrittrici di cui si impregna Milena Rodríguez riflettono nei loro versi il processo di indipendenza dei loro paesi e il loro ruolo nella costruzione di un'identità nazionale, così come il desiderio di contatto con lo straniero e le sue conseguenze, al di là dei confini dei paesi d'origine osservati da lontano, spesso da un altro continente.

Lontane da un paese delle meraviglie, dall'altro lato dello specchio o dell'Atlantico, le domande e i versi di Milena Rodríguez costruiscono una poetica e una linea di ricerca che disegnano la cartografia di una cubanità dalle radici portatili che si protrae verso l'altro e verso la propria interiorità: «Hacia afuera, hacia afuera... / donde conversan orilla y horizonte. [...] Hacia adentro, hacia adentro... / El mar es el infierno de los pobres».

\*

Le traduzioni proposte in queste pagine sono state realizzate dagli studenti che hanno partecipato alla prima edizione della Summer School Internazionale "Tralectio: Tradurre letteratura oggi", tenutasi dal 3 all'8 giugno 2021 e dedicata alla teoria e alla pratica della traduzione del testo poetico. Nell'ambito del Dipartimento di Eccellenza di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo e in collaborazione con il Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne, gli studenti, in base a una suddivisione per area linguistico-letteraria, si sono cimentati con ottimi risultati nella traduzione di testi poetici verso la lingua italiana. Nel caso del laboratorio dedicato alla trasposizione dallo spagnolo all'italiano e di cui presentiamo qui il risultato, il lavoro è stato condotto tramite la pratica della traduzione collettiva<sup>1</sup> e facendo capo a una premessa teorica che muove da due citazioni e dalle relative lezioni trasmesse da altrettanti finissimi studiosi e soprattutto traduttori di poesia.

La prima è quella con cui Paul Valéry afferma che la poesia è l'esitazione prolungata tra il suono e il senso, come ricorda Fabio Scotto nel suo saggio *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*<sup>2</sup>. In questa formula sembrerebbe dirsi che il suono sia altro dal senso e che quest'ultimo sussista al di là del suono, ma Scotto, da accademico, traduttore e poeta, conduce la sua riflessione al di là della coppia oppositiva suono-senso e induce a soffermarsi sugli altri due elementi dell'enunciato di Valéry, ovvero il sostantivo "esita-

---

<sup>1</sup> Cfr. Sánchez Robayna, Andrés, «Acerca del Taller de traducción literaria», *Ínsula*, 716 (2006), pp. 2-4; Calabrese, Giuliana, «Il "Taller de traducción literaria". Un'alternativa per la didattica della traduzione poetica», in Elena Landone (ed.), *Enlaces. Studi dedicati a Mariarosa Scaramuzza*, Milano, LED, 2012, pp. 63-73.

<sup>2</sup> Roma, Donzelli, 2013.

zione” e l’aggettivo “prolungata” che lo accompagna. Nell’esitare tra l’opzione per l’uno o per l’altro aspetto della poesia, il suono o il senso, si trova un’idea di intermittenza e di oscillazione che veicolerebbe anche l’impossibilità di propendere definitivamente per l’una o per l’altra dimensione del testo poetico. La concezione di cronica e dinamica incertezza a cui l’aggettivo “prolungata” aggiunge la permanenza della continuità porta quasi a dire che la poesia è destinata ad avere sempre inscindibili i suoi due elementi costitutivi primari. A questo sono ispirate molte delle ricerche e traduzioni di Scotto, che nella sua prassi traduttiva ricorda spesso anche la “critica del ritmo” di Henry Meschonnic<sup>3</sup>: per quest’ultimo, il ritmo è il movimento della parola entro il linguaggio, ma al contempo è il modo in cui la parola si muove entro un soggetto. Per tale motivo, per l’orientamento di queste traduzioni, il ritmo è diventata la traccia da seguire per rendere possibile l’incontro tra due testi e due identità. Il concetto di forma si è legato a quello di senso opponendosi al dualismo strutturalista che pretende di privilegiare il senso rispetto alla forma.

La seconda citazione e riflessione teorica che ha guidato la trasposizione in italiano dei versi di Milena Rodríguez è quella di Antonio Prete, che afferma che «la lingua per natura è ospitale»<sup>4</sup>. Prete ricorda che i poeti sanno che la loro lingua è una terra di avventurosa e rischiosa esplorazione, ma una lingua è anche la casa in cui l’estraneo viene accolto senza assimilarlo e senza sottrargli la sua singolarità. Tradurre, dunque, è l’«albergo del lontano»<sup>5</sup> che accoglie un altro testo e un’altra lingua che sono in cammino e che trovano nella traduzione un nuovo tempo e una nuova stazione.

Nell’ospitare in italiano le radici portatili dei versi di Rodríguez, i fondamenti teorici sopra riportati si sono rivelati pertinenti, oltre che molto efficaci nel rendere il ritmo e le sonorità della lingua di partenza. La focalizzazione primaria delle strategie traduttive messe in atto, infatti, è stata quella di preservare l’intreccio sonoro del prototesto, proprio nel rispetto dell’analogia tra forma e senso a cui si faceva riferimento sopra. Si è trattato di traduzioni per le quali il senso ritmico dell’endecasillabo o di versi più brevi, come il settenario, ha giovato particolarmente alla resa italiana, ritrovando un’intima musica nella lingua d’arrivo e senza sottrarsi alla necessità del canto (o della cantilena, come nel caso dell’«Avvenire di un’illusione») dei testi di Rodríguez. Proprio per questo motivo si è cercato di mantenere una globale attenzione alla forma-senso, al ritmo non solo nel rispetto della metrica ma nel senso fonoprosodico dell’originale, senza però mai sconfinare nell’inarcatura aulica, che l’originale, infatti, non sempre possiede. Il ritmo e la materia verbale, perciò, sono stati la dominante e l’oggetto verso il quale tendere mimeticamente per riprodurre quella forma-senso ricordata da Scotto e che, nella sua globalità, ha guidato l’intera *Tralectio*.

Giuliana Calabrese  
(Università degli Studi di Bergamo)

---

<sup>3</sup> *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

<sup>4</sup> Prete, Antonio, *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 14.

<sup>5</sup> Berman, Antoine, *La traduzione e la lettera, o L’albergo nella lontananza*, trad. di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003.



*Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 10 (2021), pp. 109-116. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# BASILIO BELLIARD

Sei poesie in prosa tradotte da Danilo Manera

## Los espejos

Los espejos son fragmentos de mares cuya sal se cristalizó en agua. Los espejos desnudan los cuerpos, aunque estén vestidos. Viven del pudor y se alimentan de sombras. A ningún marinero se le ocurre llevar espejos al mar, pues éste los vuelve opacos. Nadie sabe que los espejos despiden un sonido celeste que sólo escuchan las sirenas. Los antiguos egipcios apagaban el fuego con los rayos de los espejos y los bárbaros incendiaban barcos.

## Gli specchi

Gli specchi sono frammenti di mari con il sale cristallizzato in acqua. Gli specchi spogliano i corpi, anche se sono vestiti. Vivono di pudore e si nutrono d'ombre. A nessun marinaio viene in mente di portare specchi in mare, perché li rende opachi. Nessuno sa che gli specchi emettono un suono celeste che solo ascoltano le sirene. Con i raggi degli specchi gli antichi egizi spegnevano il fuoco e i barbari incendiavano navi.

## Desierto marino

Llegamos al despuntar el viento a la ciudad amurrallada y atamos los camellos a los rascacielos. Echamos proa a son de humo, a orillas del desierto iluminado, y zarpamos, al clarear el alba. Aun no se habían apagado las chimeneas cuando las tripulaciones de ultramar traían los sudores de los náufragos. Sobre las dunas las neblinas bordeaban la ciudad con sus manchas frente al desierto marino.

Cada ciudad se amolda al deseo de sus peregrinos. Toda ciudad habita la memoria a paso de camello... Y, así, nos adentramos al cuerpo de la ciudad y la poblamos de silencio y de historia.

## Deserto marino

Arrivammo quando spuntava il vento alla città fortificata e legammo i cammelli ai grattacieli. Dirigemmo la prua guidati dal fumo, sulla sponda del deserto illuminato, e salpammo, al sorgere dell'alba. Non si erano ancora spenti i camini quando gli equipaggi d'oltremare portavano i sudori dei naufraghi. Sulle dune, le nebbioline circondavano di macchie i bordi della città di fronte al deserto marino.

Ogni città si adatta al desiderio dei suoi pellegrini. Tutte le città abitano la memoria a passo di cammello... E, così, ci addentriamo nel corpo della città e la popoliamo di silenzio e di storia.

## **Golpes de sueños**

Todo el mundo cabe en un golpe de sueños. Abrir y cerrar de la memoria que se incendia en los intersticios de la sombra. Nada prueba que existimos, salvo la mirada de la mar, que vacía los espejos.

## **Colpi di sogni**

Il mondo intero sta in un colpo di sogni. Batter d'occhio della memoria che si incendia negli spiragli dell'ombra. Nulla prova che esistiamo, salvo lo sguardo del mare, che svuota gli specchi.

## Tribu de ángeles

Una noche, una muchedumbre de durmientes invadió el cielo buscando una tribu de ángeles, pero, al no encontrarla, descendieron al día de los insomnes, armados de perdón: penetraron en todos los espejos y los hicieron derretirse con el fuego de sus ojos.

## Tribù d'angeli

Una notte, una folla di dormienti invase il cielo alla ricerca di una tribù d'angeli, ma, non trovandola, discesero al giorno degli insonni, armati di perdono: penetrarono in tutti gli specchi e li fecero sciogliere con il fuoco degli occhi.

## El suicida

El suicida se mata porque cree que, al hacerlo, encontrará más vida. Se mata en un instante de extrema lucidez. Se quita la vida porque está loco, y en su cepo de amor, cree, a ciegas, que su sangre es el combustible de la muerte. El suicida infantil se mata porque cree en la eternidad, y por eso no asesina. Se quita la muerte para saber que existe, y que no es un ser de lodo, sino que está hecho de flores de mar. Al suicida lo persiguen los instrumentos de muerte y las máquinas de las fantasías. El suicida le teme al alma como el demonio a la luz.

## Il suicida

Il suicida si uccide perché crede che, così facendo, troverà più vita. Si uccide in un istante di estrema lucidità. Si toglie la vita perché è pazzo, e nei suoi ceppi d'amore crede, ciecamente, che il suo sangue sia il combustibile della morte. Il suicida infantile si uccide perché crede nell'eternità, e per questo non assassina. Si toglie la morte per sapere che esiste, e che non è un essere di fango, bensì fatto di fiori marini. Perseguitano il suicida gli strumenti di morte e le macchine delle fantasie. Il suicida teme l'anima come il demonio la luce.

## Isla al aire

Nadie está más solo que un isleño. El habitante de una isla está aislado porque el agua lo separa del mundo. El isleño es más solidario que un mediterráneo porque desconoce la tierra firme. Su experiencia de vida está cercada, aislada. El mundo es una isla. El isleño se alimenta de espacio: tiene sed de viajar y de volar. Nace con alas y lleva una barca en su corazón. Una isla no tiene fronteras y sus habitantes se alimentan de la sal del mar. Una isla es un pájaro rodeado de alas por todas partes. Toda isla es un punto que navega y flota en el Cosmos. Todos somos islas. El mundo es una isla. El mar es una isla rodeada de tierra. El sol es una isla en el cielo con su lago, la luna. Como las estrellas, que son ojos en el cielo, las islas son archipiélagos de sal y arena. Una isla es la metáfora del viaje, la ensoñación de lo posible, el sueño de Tomás Moro. Todos los mares nacen y mueren en las islas.

## Isola in aria

Nessuno è più solo di un isolano. L'abitante di un'isola è isolato perché l'acqua lo separa dal mondo. L'isolano è più solidale di un mediterraneo perché ignora la terra ferma. La sua esperienza di vita è assediata, appartata. Il mondo è un'isola. L'isolano si nutre di spazio: ha sete di viaggiare e volare. Nasce con le ali e porta una barca nel cuore. Un'isola non ha frontiere e i suoi abitanti si nutrono di sale marino. Un'isola è un uccello attorniato da ali. Ogni isola è un punto che naviga e galleggia nel Cosmo. Tutti siamo isole. Il mondo è un'isola. Il mare è un'isola circondata da terra. Il sole è un'isola nel cielo con il suo lago, la luna. Come le stelle, che sono occhi nel cielo, le isole sono arcipelaghi di sale e sabbia. Un'isola è la metafora del viaggio, la chimera del possibile, il sogno di Tommaso Moro. Tutti i mari nascono e muoiono nelle isole.

BASILIO BELLIARD (Moca, 1966), docente universitario presso la Universidad Autónoma de Santo Domingo, specialista in letteratura ispanoamericana, è critico letterario, direttore della rivista *País Cultural* e curatore di volumi collettivi e varie antologie, tra cui *La espiral sonora. Antología del poema en prosa en Santo Domingo 1900-2000* (2003). Ha al suo attivo studi di grande portata come *Poética de la palabra. Ensayos de teoría literaria* (2005) e *El ojo de Ion. Poesía versus filosofía* (2020), nonché corpose raccolte di articoli come *Soberanía de la pasión* (2012), *El imperio de la intuición* (2013), *Ritual de ideas* (2020) e *Círculo abierto. Literatura y filosofía* (2020). Ha pubblicato i microracconti di *Oficio de arena* (2011) e *El lince y el arco iris* (2019) e le raccolte poetiche *Diario del autófago* (1997), *Vuelos de la memoria* (versi e saggi, 1999), *Sueño escrito* (2002, Premio nazionale di poesia Salomé Ureña), *Balada del ermitaño y otros poemas* (2007), *Los pliegues del bosque* (2008), *Piel del aire* (2011) e *Prácticas de Sueños* (poesie in prosa, 2014). Da quest'ultimo titolo sono tratti i sei componimenti qui tradotti. La poesia di Belliard, che transita sempre per alcuni simboli e miti privilegiati (l'ombra e la luce, lo specchio e il silenzio, il mare e l'infinito, il corpo e il deserto...) e vive dell'incessante riflessione sul fare poetico e il sogno, diventa forse ancor più spaesata, essenziale e incolume senza lo spazio bianco che isola i versi, senza quel profilo pausato e astratto. Il pensiero tesse una tela tutt'intorno al fulcro della questione, che è poi una parola magica creatrice di mondi, un filo di voce.



*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 10 (2021), pp. 117-135. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# MIQUEL MARTÍ I POL

Sette poesie tradotte da Simone Cattaneo

## Us pertany tota la immensitat del mar

Us pertany tota la immensitat del mar  
i l'estructura d'aquest vent tan íntim  
que vosaltres, només, podeu comprendre.

Us pertany la ciutat, inhòspita i llunyana,  
i la monotonia de totes les paraules  
que us arrenen als dits,  
i la nosa de tot allò que és pur,  
i la nit i el silenci.

Ara us pensem  
tan clarament distants que ja no ens manca  
ni l'esforç de la veu per parlar-vos.

Inciteu-nos al goig d'aquest silenci  
que ens conté tendrament, com el record  
conté la veu i el gest de l'amada llunyana.

## È vostra tutta l'immensità del mare

È vostra tutta l'immensità del mare  
e la struttura di questo vento intimo  
che voi, soltanto, potete comprendere.

È vostra la città, ostile e lontana  
e la monotonia di tutte le parole  
che avete sulle dita  
e il fastidio di tutto quanto è puro  
e la notte e il silenzio.

Ora vi pensiamo  
tanto distanti che più non ci manca  
lo sforzo della voce per parlarvi.

Siate invito alla gioia di un silenzio  
che accoglie tenero, come il ricordo  
di voce e gesti dell'amata assente.

## Meditació última

Ara és l'hora de dir que el poble persisteix  
en les cases bastides on no hi havia cases,  
en els arbres que creixen on no hi havia arbres,  
en les noies que estimen per primer cop,  
en tot allò que comença.

Ara és l'hora de dir,  
ara és l'hora de recordar que el poble persisteix  
en els carrers amb empedrat antic,  
en el pont i en l'església  
que han conegut tota la gent del poble,  
en tot allò que remembra el passat  
amb un esforç vigorosament actual.

Ara és l'hora de dir que el poble persisteix  
en les paraules que inventem cada dia,  
en la gent que estimem  
i en la gent que odiam,  
en la rutina de la feina  
i en la rutina de la muller i dels fills.

Ara és l'hora de dir,  
ara és l'hora de recordar que el poble persisteix  
en tots nosaltres,  
en cada un de nosaltres,  
i que tot allò que hem desitjat  
és l'essència mateixa del poble  
indestructible.

## Meditazione ultima

Adesso è l'ora di dire che il paese persiste  
nelle case erette dove non c'erano case,  
negli alberi che crescono dove non c'erano alberi,  
nelle ragazze che amano per la prima volta,  
in tutto ciò che comincia.

Adesso è l'ora di dire,  
adesso è l'ora di ricordare che il paese persiste  
nelle vie col lastricato antico,  
nel ponte e nella chiesa  
che hanno conosciuto tutta la gente del paese,  
in tutto ciò che rievoca il passato  
con uno sforzo vigorosamente attuale.

Adesso è l'ora di dire che il paese persiste  
nelle parole che inventiamo ogni giorno,  
nella gente che amiamo  
e nella gente odiata,  
nella routine del lavoro  
e nella routine della moglie e dei figli.

Adesso è l'ora di dire,  
adesso è l'ora di ricordare che il paese persiste  
in tutti noi,  
in ognuno di noi,  
e che quanto abbiamo fatto  
e quanto abbiamo desiderato  
è l'essenza stessa del paese  
indistruttibile.

## La fàbrica

L'any mil nou-cents vint-i-cinc jo encara  
no havia nascut. Això vol dir  
que, segons com es miri, molts dels fets  
que van passar aleshores no m'afecten  
o m'afecten a penes. Renuncio,  
doncs, a narrar pel menut les foteses  
que m'han contat després. Ara m'importa  
deixar dit que aquell any s'inaugurà la fàbrica.  
Això i, també, recordar persones  
que mai no es solen esmentar en les cròniques.  
L'any vint-i-cinc la fàbrica no era  
tan gran com ara. Això no obstant, anava  
en camí de tornar-se aquest gran ventre  
que ha esdevingut, un ventre que es regula  
mitjançant subtilíssimes marees,  
perfectament indiferent, amorf,  
trepidant i sorrut: agressiu diuen  
—i aquest mot, segons sembla, és un elogi—.  
Potser aleshores, per alguna esclatxa,  
s'hi filtraven microbis de tendresa  
i la gent de pell aspra se sentia  
estranyament amorosida i feble,  
capaç i tot d'estúpids sacrificis.  
Aquella gent vull evocar, els qui viuen  
encara, afeixuguits pels anys, estòlids,  
i els altres, els qui han mort a plena ruta  
d'aquests quaranta anys llargs. Ells i no altres  
—els qui ostentosament estampen  
llur nom damunt la feina—  
són els únics herois d'aquesta història.  
Tants n'he tractats que els noms se m'acumulen  
i el record pren diverses fesomies,  
gestos diversos, veus també diverses.  
La Maria Carné, que morirà soltera,  
l'Isidre Feixas, en Cinto Filosa,  
la Joana Martínez, que esbaldia  
comunes i racons i s'arrugava  
a poc a poc, com s'arruguen les fulles,  
en Pep Salou, l'Agustí Villanova,  
la Carmeta Escalé, que ara es retira  
i a vuit anys mal complerts ja treballava,

## La fabbrica

Nel millenovecentoventicinque  
non ero ancora nato. Ciò significa  
che, a seconda dei casi, molti fatti  
successi all'epoca non mi riguardano  
o mi riguardano appena. Rinuncio,  
quindi, a narrare in dettaglio le inezie  
che ho sentito dopo. Ora mi preme  
dire che quell'anno si inaugurò la fabbrica.  
Questo e, anche, ricordare le persone  
che non si menzionano mai nelle cronache.  
Nel venticinque la fabbrica era  
meno grande. Eppure già si stava  
convertendo in questo grande ventre  
che è diventata, un ventre che si regola  
per via di sottilissime maree,  
perfettamente indifferente, amorfo,  
trepidante e aspro: aggressivo, dicono  
– la parola, così pare, è un elogio –.  
Forse allora, da qualche fessura,  
microbi entravano di tenerezza  
e quella gente dalla pelle dura  
stranamente era ammorbidita e fiacca,  
disposta a sacrifici insensati.  
Quella gente evoco, chi vive ancora,  
abbruttito dagli anni, intontito,  
e gli altri, morti in questo cammino  
di quarant'anni. Loro e non gli altri  
– quelli che ostentatamente stampano  
il nome sul lavoro –  
sono gli unici eroi di questa storia.  
Tanti ne ho visti che i nomi si accumulano  
e il ricordo ha diversi lineamenti,  
gesti diversi e anche voci diverse.  
La Maria Carné, che morirà zitella,  
l'Isidre Feixas, il Cinto Filosa,  
la Joana Martínez, che sciacquava  
latrine e angoli e avvizziva  
come le foglie, a poco a poco,  
il Pep Salou, l'Agustí Villanova,  
la Carmeta Escalé, che va in pensione  
e a neanche otto anni già lavorava

i tants i tants, vivents o no, que formen  
un cos inert i pà·lid a hores d'ara.  
¿Què els pot salvar del no-res en què viuen  
si no és la veu d'algú dels seus que en parli?  
Al seu entorn la trista baluerna  
ha anat creixent i ronca poderosa.  
Com una tribanella, la sirena  
barrina, ahir i avui, cervell i orelles  
quatre cops cada dia i esvalota  
l'ocellada que nia entre les branques  
dels marronyers i dels pollancs. No és fàcil  
fer sortir de l'oblit els qui van viure  
amb un destí d'oblit per tota paga,  
els qui van enronquir-se i esllomar-se  
formiguejant desficiosos entre  
boscós hostils de ferros i corretges,  
enmig del gran soroll i tanmateix, la gesta  
d'ells, i no pas dels altres, configura  
aquest sòlid passat de sang calenta  
que em manté en un estat constant d'alerta  
contra la defallença o la cobdicia.  
Des del meu temps els penso i els evoco.  
Presentes o absents és en llurs esperances  
que em reconec. La fàbrica perdura;  
no ha mudat gens en quaranta anys, o a penes;  
per això aquest esforç per sobreviure,  
cansat si es vol, però content hi ha dies,  
entre vidres glaçats, portes barrades  
i el gran brogit que, a estones,  
em fa perbocar mots, a ells el dedico,  
en ells el sento i per ells vull que sigui  
fecund i reptador i, alhora, tendre.  
Cal que, des d'ara, llurs noms senyoregin  
les feixugues parets. Fem-ne bandera  
contra el gran enemic. Per onsevulla  
que giri els ulls llurs ombres m'acompanyen.  
D'ells vull parlar, en parlar de la gent d'ara.  
D'ells vull parlar. Sense ells, jo no existeixo.

e tanti altri, vivi e non, che formano  
un corpo inerte e pallido oggiogiorno.  
Chi può salvarli dal nulla in cui vivono  
se non uno dei loro che ne parli?  
Attorno a loro il triste marchingegno  
è cresciuto e ringhia poderoso.  
Come una trivella, la sirena  
trapano, ieri e oggi, cervello e orecchie  
quattro volte al giorno e spaventa  
gli uccelli che annidano tra i rami  
di ippocastani e pioppi. Non è facile  
sottrarre all'oblio chi è stato  
pagato con un destino d'oblio,  
chi si è arrochito e sfiancato  
formicolando irrequieto tra  
boschi ostili di ferri e cinghie,  
in mezzo al frastuono, eppure, l'impresa  
loro, e non degli altri, configura  
il sangue caldo di un duro passato  
che mi mantiene in costante allerta  
contro la resa o la cupidigia.  
Dal mio tempo li penso e li evoco.  
Presenti o assenti, in quello che sperano  
mi rivedo. La fabbrica c'è ancora;  
non è cambiata in quarant'anni, o appena;  
da qui lo sforzo per sopravvivere,  
esausto forse, lieto in certi giorni,  
tra finestre ghiacciate, porte chiuse  
e il grande strepito che, a intervalli,  
mi svuota di parole, lo offro a loro,  
lo sento in loro e voglio sia per loro  
fecondo e una sfida e, anche, tenero.  
Che d'ora in poi, i loro nomi campeggino  
sulle brutte pareti. Una bandiera  
contro il grande nemico. Ovunque  
giro gli occhi ho le loro ombre accanto.  
Di loro parlo, parlando di chi c'è ora.  
Di loro parlo. Senza, io non esisto.

## Les paraules

Les paraules no sempre volen dir el mateix.

La distància d'un lloc a un altre lloc és variable.

Tu i jo no podem seure a la mateixa cadira.

I ara, de genolls en terra,  
que tothom demani perdó.

Només l'ordre garanteix la justícia.

La moral és la salvaguarda de la llibertat.

Tu i jo –no te n'adones?–  
no podem seure a la mateixa cadira.

## Le parole

Le parole non sempre hanno lo stesso significato.

La distanza da un luogo a un altro è variabile.

Io e te non possiamo sederci sulla stessa sedia.

E ora, ginocchia a terra,  
che tutti chiedano perdono.

Solo l'ordine assicura giustizia.

La morale è salvaguardia della libertà.

Io e te – non te ne accorgi? –  
non possiamo sederci sulla stessa sedia.

No demano gran cosa:  
poder parlar sense estrafer la veu,  
caminar sense crosses,  
fer l'amor sense haver de demanar permisos,  
escriure en un paper sense pautes.

O bé, si sembla massa:  
escriure sense haver d'estrafer la veu,  
caminar sense pautes,  
parlar sense haver de demanar permisos,  
fer l'amor sense crosses.

O bé, si sembla massa:  
fer l'amor sense haver d'estrafer la veu,  
escriure sense crosses,  
caminar sense haver de demanar permisos,  
poder parlar sense pautes.

O bé, si sembla massa...

Non chiedo poi granché:  
parlare senza falsare la voce,  
camminare senza stampelle,  
fare l'amore senza chiedere il permesso,  
scrivere su un foglio senza margini.

Oppure, se è troppo:  
scrivere senza falsare la voce,  
camminare senza margini,  
parlare senza chiedere il permesso,  
fare l'amore senza stampelle.

Oppure, se è troppo:  
fare l'amore senza falsare la voce,  
scrivere senza stampelle,  
camminare senza chiedere il permesso,  
parlare senza margini.

Oppure, se è troppo...

Doncs no serveix de res creure o no creure,  
mirar el fons de les aigües o alzinar-se  
més amunt dels garrics i de les roques.  
Només queda el llagut i alguna noia  
que repeteix els mots a plena tarda,  
l'ombra prima que llisca per les places  
i el crit, tan desolat de les gavines.  
Plega els ormeigs i tornarem a casa.  
Hi haurà petxines pel camí i estrèpit  
de jovencells barbuts motociclistes.  
Et faré un plat de sopes oloroses  
i a l'emparrat repetiràs la inútil  
desesperança d'aquell gest que diuen  
que salva de la mort. Ai, si el silenci  
no fos tan dens, com et despullaria  
i et clavaria nua a la portada  
perquè tothom que entrés et pogués veure.  
Però, ja ho sé: homes encalquen homes  
pels carrers buits. Ressonen les petjades,  
es barren portes, cremen paperassa.  
La gent poruga amaga els pocs estalvis  
i no serveix de res creure o no creure.

A niente serve credere o non credere,  
guardare il fondo delle acque o innalzarsi  
ben al di sopra di querce e rocce.  
Resta la barca e qualche ragazza  
che ripete parole in pieno giorno,  
l'ombra fine che striscia nelle piazze  
e il grido, desolato, dei gabbiani.  
Leva gli ormeggi e torneremo a casa.  
Sulla strada conchiglie e frastuono  
di giovinastri barbuti in moto.  
Ti farò un piatto di zuppe odorose  
e inutile all'ombra della pergola  
sarà il tuo gesto affranto che si dice  
salvi dalla morte. Ah, se il silenzio  
fosse meno denso, ti spoglierei  
e ti inchioderei nuda sul portone  
perché chiunque entrando ti vedesse.  
Ma, già lo so: uomini incalzano uomini  
nelle vie vuote. Risuonano i passi,  
chiuse le porte, in fiamme le scartoffie.  
Chi ha paura nasconde i risparmi  
e a niente serve credere o non credere.

## I

Des de les hores mortes, talaiot,  
m'omple la pell de dibuixos obscens  
i tu hi ets, Marta, en tots. Minuciós,  
et ressegueixo sines i malucs,  
el ventre lleu i el sexe ardent i obscur  
amb la punta dels dits extasiats.  
Ets una sola i moltes. Complaent  
i complaguda alhora, rodolem  
per un pendent insòlit. Cada gest  
perfà l'extrema intimitat del joc  
desmesurat i estricte. Marta, els mots  
que ens diem sense dir-los no són pas  
escuma sinó aigua, i el desig  
és un vast horitzó. Si tanco els ulls  
te'm fas present i esclaten els colors.  
L'arbre de llum tan densa dels sentits  
poblat de nou de fulles i d'ocells.

## I

Da queste ore morte, *talaiot*<sup>1</sup>,  
copro la pelle di disegni osceni  
e tu, Marta, sei in tutti. Minuzioso,  
percorro i tuoi seni e i fianchi,  
il ventre lieve e il sesso ardente e scuro  
con la punta estasiata delle dita.  
Sei una sola e molte. Compiacente  
e compiaciuta a un tempo, rotoliamo  
lungo pendenze insolite. Ogni gesto  
compie l'estrema intimità del gioco  
immenso e esatto. Marta, le parole  
dette tra noi senza dirle non sono  
schiuma ma acqua, e il desiderio  
è un orizzonte ampio. Se chiudo gli occhi  
ti fai presente e scoppiano i colori.  
L'albero denso di luce dei sensi  
pieno di nuovo di foglie e uccelli.

---

<sup>1</sup> Il *talaiot* è una costruzione preistorica megalitica, tipica delle isole Baleari e simile a una torre troncoconica non molto alta, che presenta parecchie affinità con i nuraghi della Sardegna.

MIQUEL MARTÍ I POL (Roda de Ter, 1929-Vic, 2003) è uno dei poeti catalani più popolari del XX secolo sia per la sua poesia piuttosto diretta – vincolata a Roda de Ter dalla ferma volontà di non dimenticare persone e cose a lui vicine e legata alla Catalogna da un impegno civile costante – sia per una biografia contrassegnata da una sclerosi multipla, diagnosticata nel 1970, che ne ha condizionato inevitabilmente i temi e i toni e, infine, per via della collaborazione, da inizio anni Ottanta fino alla morte, con il cantautore Lluís Llach. La sua traiettoria poetica può essere suddivisa in diverse tappe, caratterizzate da crisi personali o da contingenze vitali che, di volta in volta, hanno determinato una nuova ricerca nei confronti della realtà circostante o del mondo interiore, in un dialogo nostalgico, combattivo, desolato, entusiasta o perplesso con il tempo che gli è toccato vivere.

Le prime poesie, influenzate dal cattolicesimo imperante durante il dopoguerra in Spagna, si inseriscono all'interno della corrente esistenzialista, con un io lirico impegnato a interrogarsi su se stesso e sulla relazione con gli altri, come appare evidente nel testo «Us pertany tota la immensitat del mar», tratto da *Si esbrineu d'un sol gest* (1957). Al termine di una crisi religiosa, tra il 1952 e il 1957, segnata dall'accentuarsi del ripiegamento solipsistico, prenderà invece il sopravvento un forte senso di appartenenza rispetto ai luoghi che l'hanno visto crescere, in particolare Roda de Ter e la fabbrica tessile La Blava, dove era entrato a lavorare all'età di tredici anni. Da questa profonda coscienza della dimensione sociale dell'individuo nascono *El poble* (1966), ancora con echi esistenzialisti e di cui si è tradotta «Meditació última», e le raccolte *La fàbrica* (1959) e *La fàbrica* (1972), perfettamente riassunte dalla poesia omonima qui proposta, quasi una sintetica *Antologia di Spoon River* adattata alle circostanze locali e inserita in apertura al più recente dei due titoli.

Gli effetti della malattia cominciano a manifestarsi negli anni Settanta e affiorano nelle pagine di *Vint-i-set poemes en tres temps* (1972), dove è inclusa «No demano gran cosa». Le difficoltà nel trovare un equilibrio tra una mente libera da qualsiasi restrizione e un corpo che, progressivamente, si trasforma in un involucro rigido destinato a impedire i movimenti e a distorcere la parola, spingono il poeta a rifugiarsi in un ridotto spazio intimista delimitato dalla solitudine, dall'angoscia e dalla presenza della morte, sensazioni già riportate in «Doncs no serveix de res creure o no creure», appartenente a *Llibre sense títol* (1976). Eppure le barriere imposte dalla sclerosi multipla gli insegneranno ad acuire alcuni sensi, soprattutto la vista e il tatto, che diverranno strumenti fondamentali per riorganizzare l'esistenza quotidiana e l'universo poetico, recuperando gli stimoli e la forza per ritagliarsi una vita ancora in grado di riservare sorprese e gioia. Sintomatico di questo cambio di atteggiamento è il libro *Cinc esgrafiats a la mateixa paret* (1975), a cui seguiranno, con toni sempre più ottimistici, *Quadern de vacances* (1976), *L'àmbit de tots els àmbits* (1981) e, in particolare, *Estimada Marta* (1978), contraddistinto da un vitalismo che scova nel desiderio evocato dalla poesia amorosa ed erotica – ricalcando in parte l'esperienza di Joan Salvat-Papasseit in *El poema de la rosa als llavis* (1923) – un motivo di speranza grazie a un'immaginazione audace, come testimoniato da «Des de les hores mortes, talaïot». Nel corso di questa nuova riscoperta di sé e della realtà, Martí i Pol acquisisce un'ulteriore consapevolezza dell'importanza cruciale della parola nel mediare tra l'interiorità e l'esteriorità, tra soggetto e collettività e, di fatto, durante i decenni successivi ritorna spesso sulla riflessione metapoetica, coltivando una poesia che deve essere essenziale e semplice ma al contempo densa e suggestiva. Si tratta però di una fase transitoria che, fedele al moto pendolare tra vivacità e sconforto, caratteristico della sua ampia produzione, è preludio di un ultimo periodo d'ombra, con insolite parentesi di inattività, frutto anche

di una disillusione accentuata dalla vecchiaia e dallo sconcerto riguardo alla deriva sociale e politica sia della Spagna sia della Catalogna che cerca di contrastare attraverso la critica e l'ironia, per esempio in *Un hivern plàcid* (1994) e *Llibre de les solituds* (1997).



# NOTE

---

ALEJANDRO CARDOZO UZCÁTEGUI

MARIA SOFIA

DANILO MANERA

JUAN CARLOS ABRIL



## Antonio Spinetti Dini, un poeta cisatlántico

**ALEJANDRO CARDOZO UZCÁTEGUI**

Universidad Sergio Arboleda  
[alejandro.cardozo@usa.edu.co](mailto:alejandro.cardozo@usa.edu.co)

¡Italia! ¡Italia! ¡Amada Patria mía!  
Magnífica región a quien adoro.  
Aunque de ti estoy lejos, yo te adoro,  
mi bella y adorada Patria mía.  
ANTONIO SPINETTI DINI (1915)

David Armitage escribe que la historia cisatlántica es el estudio de «lugares concretos como localizaciones específicas dentro del mundo atlántico para definir esa singularidad como el resultado de la interacción entre la especificidad local y una red de conexiones más amplia»<sup>1</sup>, es decir, el entendimiento, la comprensión de un lugar allende el Atlántico, en el resultado existencial de Antonio Spinetti Dini (San Pietro in Campo, 20 de marzo de 1900 – Mérida, 26 de noviembre de 1941), inmigrante italiano y poeta venezolano.

El proceso de viaje, en el sentido braudeliano de intercambio de «hombres y pensamientos, artes de vivir, creencias y maneras de amar»<sup>2</sup> se da en el ciclo vital de Antonio Spinetti Dini, como representante no solo de la fructífera migración de italianos a Venezuela, sino en la manifestación humanística del emigrante una vez que entroniza plenamente con la tierra de acogida; aunque a tempranísima edad, el bastimento de referentes, afectos y signos que trajo Tonino –diminutivo familiar– quedaron, de una y otra forma, insertos en la memoria heredada del vínculo transmisor de padre, madre, tíos, paisanos. Manifestación humanística y poética de un hombre que una vez correspondido el determinante viaje atlántico, se suma rápidamente a la corte de humanistas de una nación jovencísima que apenas está saliendo de una edad oscura cuando muere el dictador Juan Vicente Gómez, como acaso un «latigazo dejado caer con toda la violencia del despertar de un pueblo sobre la superficie de Venezuela» que hizo que los jóvenes intelectualizados, letrados y reflexivos sobre el país, amanecieran de repente «tremendamente adultos»<sup>3</sup>.

La responsabilidad política es también intelectual; acaso esta última es más subsidiaria de la calidad humana y humanística de esta generación, que percibe la urgencia de ayudar a alumbrar los callejones anochecidos y opacos por un cuarto de siglo de infrangible y

---

<sup>1</sup> Armitage, David, «La historia cisatlántica», en *Revista de Occidente*, 281 (2004), pp. 7-8.

<sup>2</sup> Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, t. II, México, FCE, 1976, p. 147.

<sup>3</sup> Cardozo, Lubio, «Antonio Spinetti Dini y su palabra tributaria a la tierra de los hombres andinos», en Spinetti Dini, Antonio, *Antología poética*, Mérida, Academia de Mérida, 1995, p. 10.

lenta dictadura. La censura gomecista había carcomido bastimentos del librepensamiento, y más allá de censura se podría admitir un cercenamiento del pensamiento a través del miedo y el pesimismo político. Un dictador como Gómez que despachaba a sus ministros, embajadores y representantes diplomáticos mientras contaba el ganado en su hacienda La Guayabita, daba un mensaje muy claro sobre su estilo tanto para el gobierno, como para la represión. Ese sistema hubo de apocar muchas luces que prometieron fulgor en los primeros años del siglo XX naciente, y, a pesar de ello, Spinetti Dini forma parte de una cantera emérita de poetas y escritores<sup>4</sup> que en su llamada de repensar a Venezuela, lograron una obra literaria, periodística, artística, histórica, y solapadamente política, que de alguna forma vertebró las generaciones sucesoras.

Antonio Spinetti Dini no solo es parte de ese ingenio que desde la temprana juventud juntaron a quienes se transformarían en los intelectuales más importantes de la Venezuela postgomecista<sup>5</sup>, es Spinetti Dini quien va a cristalizar la *italianidad* en Mérida. La presencia ítala en la región andina ha sido influyente en varios ámbitos: enriquecimiento de la identidad local con los aportes del ingrediente humano europeo; el inmediato cruce espiritual, cultural, de gentes donde nace una descendencia dueña de ambos mundos; y la dinamización, hay que subrayarlo, de la agricultura, la industria y el comercio. Casi toda migración es bondadosa, pero los elbanos, a rigor de la documentación y la evidencia que existe<sup>6</sup>, le dieron un fulgor agregado, añadido, a los Andes venezolanos. Aunque esa italianización marcó la huella más visible en el comercio y el emprendimiento de Mérida<sup>7</sup>, es Antonio Spinetti Dini quien haga el troquelado final en la aventura atlántica de los italianos merideños, pues por medio de su poesía y de su impronta humanística es que se cristalizará la *italianidad* merideña. Es él quien le da profundidad a esa estampa europea. Su breve paso vital fue determinante en el vestigio de los italianos en este nuevo mundo entre las montañas. La poesía es la forma de creación que interpela más violentamente la razón existencial, por su prisma es donde termina de cocerse, tramarse y meditarse un acto del tiempo, en el lugar que corresponda. Es así que el ser epocal de la Mérida italiana va a cuajar, justamente por el fermento poético de Antonio Spinetti Dini. El poeta, hay que decirlo, es el mayor representante de la civilización a la que pertenece, y en este caso, enaltece también a la *otra* civilización donde irrumpe.

De vuelta al trayecto, el itinerario de vida de Antonio Spinetti Dini, natural de San Piero in Campo de la Isla de Elba, comienza el 20 de marzo de 1900: nace un siglo, nace un poeta. Para entonces había en aquella isla tirrena para 1901, 25.043 habitantes. El azote de la pobreza ¿cuál otro si no? hizo de esta isla un embarcadero de viajeros al Nuevo Mundo. Las faldas y valles más productivos y fértiles de la cordillera andina venezolana fueron el lugar de los grandes emprendimientos de los oriundos de la isla de Elba. La fenomenología de la migración en cadena se demuestra en Antonio Spinetti: un pariente cercano del padre del poeta «[...] estuvo entre los primeros en emigrar a Venezuela. Muy joven, soltero aún, llegó a La Guaira en el vapor francés *Lafontaine*, procedente de Le Havre y

---

<sup>4</sup> Véase Segnini, Yolanda, *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil, 1997.

<sup>5</sup> Briceño Iragorry y Alberto Adriani, entre otros, serán la inteligencia del partido del primer presidente de apertura democrática, Isaías Medina Angarita.

<sup>6</sup> D'Elia, Pierina, «La inmigración italiana en Venezuela», *Cuadernos Americanos*, 6, 114 (2005), pp. 103-110.

<sup>7</sup> Véanse algunos detalles en las matrículas de oficios de los italianos en Mérida, quienes destacaron en las bellas artes y las letras, el impacto en la arquitectura, la agricultura, el comercio, la hostelería, la culinaria y la construcción merideña por obra de estos emigrados en Rondón Nucete, Jesús, *Vida de los italianos en Mérida*, Mérida, Publicaciones Karol, 2011.

Burdeos, el 23 de febrero de 1875. Se radicó en Trujillo y al tiempo envió a la familia noticias de las posibilidades que ofrecía el país»<sup>8</sup>.

Tras la ruta mediterránea (de Piombino, Livorno, Génova, Marsella, Barcelona) avistarían La Guaira, pero por ser su destino los Andes venezolanos no atracarían en el puerto guaireño, harían la travesía Curazao-Maracaibo, anclando en el puerto marabino. Arribó el poeta con su madre, Luisa Dini, el 25 de abril de 1905. A la espera de los trámites de rigor en la aduana, ya estaban al tanto de una pequeña embarcación que los llevaría al puerto lacustre de La Ceiba. De ahí, ya reunida la familia (Attilio, el padre, Luisa y Tonino de cinco años) enrumban a caballo hacia Motatán, Valera, noche de por medio, Timotes y Chachopo, para dormir la jornada en La Venta. Antes del mediodía deberían coger el camino hacia Apartaderos y pasar noche en San Rafael de Mucuchíes. Durante la jornada siguiente pasarían por Tabay, entrarían a Mérida –probablemente haciendo, como era la costumbre, la parada de descanso de los viajeros en la plaza de Milla– para seguir hasta Ejido de Mérida<sup>9</sup>. Un recorrido que nos recuerda, a la inversa, el de Alfonso Ribera para llegar hasta Macuto en *Los Riberas*, de Mario Briceño Iragorry.

## 1. EL PAISAJE

¿Qué vio Spinetti Dini? ¿Qué paisajes avistó desde que entró a Mérida en 1905 hasta que se hizo poeta? Si algo determina la realización del arte, la misma *poyesis*, es el proceso de creación a partir del asombro y la conmoción maravillada de los sentidos de frente al paisaje, y en el sumario de la construcción poética es algo definitivo. Onésimo Reclus y Eliseo Reclus, franceses que estuvieron en Mérida poco antes de la mirada de Tonino, anotaban que los torrentes de los ríos Albarregas y Mucujún abrieron, cortaron la tierra misma para tallar la meseta que es Mérida, por lo que sus lechos crearon el efecto visual de que Mérida es un vergel flotante pues sus torrentes «[...] han abierto también lechos hondísimos, de modo que la ciudad, sus arrabales, quintas y huertos parecen un jardín aéreo»<sup>10</sup>. No dejan pasar por alto los hermanos galos que de los extranjeros son los italianos los más numerosos, es la colonia con mayor presencia; o como acotaría Rondón Nucete «Tanto que a finales del siglo XIX Mérida era más una ciudad italiana que española»<sup>11</sup>.

La primera casa del poeta fue en Ejido, pueblo que aunque pequeño tenía cierto dinamismo comercial, más caluroso que Mérida y a la espera de una tienda mejor provista como fue la de Attilio Spinetti. Vivió ahí el poeta, en la esquina sureste de la plaza principal, casa y al mismo tiempo almacén de venta de telas y cueros, donde se compraba y vendía el café. En poco tiempo el negocio progresó hasta el punto de llegar a ser el más próspero de Ejido. Ahí nacieron los cinco hijos hermanos venezolanos del poeta: Juana María, Humberto Miguel, Mario José, Luis Augusto y Alberto. Relata un amigo íntimo, Mariano Picón Salas<sup>12</sup>:

---

<sup>8</sup> Rondón Nucete, Jesús, *Antonio Spinetti Dini. Eco de su tiempo*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2007, p. 19.

<sup>9</sup> Véase el itinerario de los viajeros que entraban a la meseta de Mérida en Moreno Rodríguez, Rosa del Valle, «La Iglesia de Milla, tránsito entre lo colonial y lo moderno», *Presente y Pasado*, 21, 41 (2016), p. 158.

<sup>10</sup> Rodríguez, Carlos César, *Testimonios merideños*, Mérida, ULA, 1996, p. 218.

<sup>11</sup> Rondón Nucete, Jesús, *op. cit.*, p. 18.

<sup>12</sup> Otro de los intelectuales más trascendentes de Venezuela, compañero de primera juventud del poeta

En el negocio de su padre vendiendo a una clientela, predominantemente rural, palas y escardillas, clavos y puntas de París, alambre para las cercas, telas gruesas y sombreros pelo de guama y recibiendo a veces, en cambio, arrobas de panela y sacos de café. Y aquella consulta y trato con la gente labriega en el soleado mercado de Ejido, tan oloroso a frutas, parecía abrirle una comprensión del Pueblo que expresará después en muchos de sus versos. Era compadre y consejero Universal de tantas gentes humildes como acudían al Pueblo cada sábado con sus frutos menores y sus animales domésticos<sup>13</sup>.

Podemos inferir que hasta cierto punto existencial, Ejido no marcó al poeta como lo hizo Mérida, pues más temprano que tarde el padre de Tonino muda su educación del pueblo a Mérida, al Seminario del monseñor Antonio Ramón Silva en 1911. Allí fue discípulo de León Kramer y Teer Mat, dominicos holandeses con una innovadora cosmovisión de la educación, quienes araron la fecunda tierra humanista –en su mayor significado, la que brota a partir del conocimiento– de Spinetti Dini: excursiones a la montaña, procuraron la entomología y la curiosidad científica con la recolección de especies vegetales y mariposas, traducían versos, declinaban el latín, todo aquello entre el claustro natural de la insospechada belleza de Mérida y los salones de estas clases, salones donde Tonino también aprende los arpegios del violín en la sinfónica fundada por el padre Teer Mat.

A esta fecunda vivencia se unía el hecho de tres amistades juveniles de primer orden, como el escritor Mariano Picón Salas, Enrique Celis Briceño y Alberto Adriani –este último, elbano también, y una suerte de neo-fisiócrata, cuyo pensamiento influyó muchísimo en los primeros ensayos democráticos venezolanos–. Más adelante (1918) se unirá Mario Briceño Iragorry y colaborará con ellos en la revista de cuatro números *Arístides Rojas*, patrocinada por el histórico rector de la Universidad de Mérida, Diego Carbonell.

La Mérida que vio por sus calles al poeta Spinetti Dini albergaba una paz que como sus nieves, antaño, se creía que sería una paz perpetua, así como los glaciares se pensaba entonces que serían eternos; una paz, una «ánfora de silencio», como la llamara Humberto Tejera<sup>14</sup>. Era el mismo silencio e idéntica paz, con apenas una disonancia mayor a lo largo de las calles del centro de la pequeña ciudadela: la calle Obispo Ramos de Lora, Independencia y Bolívar, donde se juntaba la zona del comercio. La Plaza Bolívar, epicentro de la actividad, veía a sus lados las casas donde tenían sus tiendas y donde también vivían los mismos tenderos. La tienda del poeta Spinetti Dini se llamaba La Baratera, quedaba en la esquina de las calles Bolívar y Lazo. En 1925 se leía en la prensa merideña un aviso publicitario de La Baratera: «Allí se consigue todo bueno, barato y nuevo»<sup>15</sup>.

## 2. OBRA POÉTICA Y PERIODÍSTICA

Antonio Spinetti Dini era también un burgués y un patriarca moderno, en la acepción más pura de la palabra. Adelantó dos negocios prósperos –uno que ya comentamos– en el centro de la ciudad y otro con su cuñado Leoncio Vetencourt en el viejo Ejido. Fue

---

Spinetti Dini.

<sup>13</sup> Cita contenida en Rondón Nucete, *op. cit.*, p. 50.

<sup>14</sup> Cita contenida en Dávila, Luis Ricardo, «Mérida imaginada. El secreto de nuestra psique y Viaje al Amanecer», *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 29 (2016), pp. 110-138.

<sup>15</sup> Rondón Nucete, Jesús, *op. cit.*, p. 120.

representante comercial de Ford y del Almacén Americano para los Andes venezolanos; pero lo cívico también ocupó su vida: el compromiso con la ciudad y la gente que lo rodea le hacen fundar y dirigir el periódico *El Civismo* (1917). Al año siguiente edita su primer poemario *Breviario galante y rebelde* (1918). Una vez que abandona Ejido y se muda a la más grande ciudad de Mérida, inquieto por la cuestión literaria, humanística e intelectual funda la revista literaria *Azul* (1919-1921). En 1928 y hasta 1929 funge como corresponsal en Venezuela de la revista de letras argentina *Orientación*. Edita e imprime su segundo poemario, *La palabra al viento*, en 1934. En 1935 obtiene la nacionalidad venezolana y edita la revista *El Bolivariano* (1935) en Mérida. Escribe incansablemente para los rotativos *Patria* de Mérida y *El Heraldo* de Caracas. Al año siguiente, conmovido por el *zeitgeist* de Venezuela y del mundo, empieza y dirige un periódico de perfil político, *El Pueblo* (Mérida, 1936), y en su misma sala de imprenta prepara y edita su poemario –profundamente tocado por la cosa política y social también– *Hambre* (1937). Junto con el impresor Antonio M. Díaz, prepara la publicación del magazine *Indo-América* (1938).

### 3. EL ÁMBITO EXISTENCIAL

Antonio Spinetti Dini tenía cinco años cuando recomienza su vida. No es difícil deducir que solo hablaba italiano, por ende, apenas se entendería con sus paisanos y afectos más íntimos. Acaso de aquella añoranza: del desarraigo, la expatriación, de dejar la casa de San Piero in Campo, vendría este verso de su extraordinario poema «La voz del tinajero», a los 24 años de edad:

Como estaba de triste  
en el cuartucho oscuro  
entre las cosas inservibles...  
Lo mismo que el abuelo,  
él, ante la avalancha de las gentes extrañas  
venidas de muy lejos,  
se vio obligado a abandonar su puesto [...] <sup>16</sup>

Quien está triste no es el poeta, es el tinajero, centro del poema, homenajeado por haber caducado en el uso cotidiano doméstico, y haber representado todo lo hermoso y misterioso de antes. Igual que el abuelo. El tinajero y el abuelo se unen en un punto del texto; al mismo tiempo este artilugio doméstico es la unión de los dos mundos que se ensamblan y a la vez zozobran: Elba, los abuelos, el solar antiguo; su casa en Ejido, el tinajero sustituido posiblemente por un filtro moderno. Y es la conciliación del Viejo Mundo y el Nuevo Mundo:

El viejo tinajero de mi casa de antaño.  
Con su filtro de piedra,  
su almacón de madera carcomida,  
la tinaja de barro cocido  
cuya rudimentaria factura aún conserva  
signos de los abuelos aborígenes.  
(Recuerdo que en mi infancia me parecía un ídolo.

---

<sup>16</sup> Spinetti Dini, Antonio, *Antología poética*, Mérida, Academia de Mérida, 1995, p. 19.

Me evocaba pinturas de un libro de museos,  
el cual yo prefería a los juguetes.  
–Para mí el tinajero tiene algo de altar–) [...] <sup>17</sup>

Se comprende una dinámica cisatlántica en el hecho de la apropiación del lugar de acogida. No solo es el referente del origen, es también la percepción de los sentidos al ruido de la nueva tierra, otra vez del tinajero:

[...] Y el pote barnizado, tan pesado a la vista,  
con ese mote incomprensible,  
escrito en un idioma duro, extraño,  
vino a sustituir su figura graciosa  
–lo mismo que el abuelo con su casco de plumas  
policromas, tan libre, tan ágil y espontáneo,  
fue sustituido por el hombre nuevo,  
tan autómata,  
tan esclavo.  
Yo he sentido una pena. Una pena.  
Esa que tiene escondida nuestro joropo llanero,  
y que la maraca no puede toda velar,  
al ver mi pobre tinajero viejo [...] <sup>18</sup>

En la apropiación existencial de la tierra de acogida, el tinajero es esta propia tierra nueva, que se extingue también para el poeta, así como dos décadas antes se le extinguía Elba. Sin embargo, en «Canto al hombre de bronce» (1934) su poesía aclara que existencialmente, cuando no por raíces, el hombre de San Piero in Campo es ahora de América; si no confiesa eso el verso ¿qué podrá revelar entonces? Quien lee y escribe poesía comprende desde el principio del oficio que si el poema no es genuino jamás su confección dará la alzada de ese complejísimo arte escritural. Así que, de frente a un legítimo y auténtico vate, lo que sigue indica diametralmente la nueva geografía y el nuevo paisaje existencial de Spinetti Dini:

Que la sangre de Cam nos dé paciencia,  
arrojo inteligente la sangre de Mio Cid;  
y el orgullo valiente de su raza de acero,  
nuestro Caupolicán, nuestro Guatimozín!  
Y nada más queremos, oh, sangres ancestrales,  
que nos deis.

Así será el Mañana, suma excelsa  
de todas las virtudes del Ayer.  
Que se funda todo eso, desechando lo espurio,  
en el crisol del Hoy,  
para que, como el ancho samán de nuestra selva,  
podamos levantar la cara al sol! <sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> «Canto al hombre de bronce», en Spinetti Dini, Antonio, *op. cit.*, pp. 29-30.

Antonio Spinetti Dini sugiere –en el poema– una suerte o especie de ruptura con Italia, con su Elba ancestral empero no con toda Europa, pues de la heredad histórica que le corresponde a América mestiza toma al Mio Cid, epopeya fundacional de los españoles para entonces unir aquello con Caupolicán (jefe de la resistencia mapuche) y Guatimozín (el último de los jefes aztecas, Cuauhtémoc), todas “sangres ancestrales” que deben fundirse para desechar lo espurio ¿qué o quiénes son espurios para el poeta? En el subtítulo que sigue, develaremos algún ámbito de la cultura política del momento, en el plano societal del poeta, para intentar encuadrar esos elementos espurios (el “perro de guerra” patrocinador de genocidios, el explotador, el injusto) que Spinetti Dini invita a desechar dentro del nuevo crisol americano del cual él no solo es parte, sino que por medio del poema se transforma en artífice del, tal vez, nuevo tinajero. Por ello le pide paciencia al hijo de Noé, fundador de las tribus de Canaán. Un origen único para todos –del principio de los tiempos– que será fusionado, combinado con la epopeya española, la mexicana y la araucana para darle sentido a la nueva geografía existencial del mismo Spinetti Dini.

#### 4. EL ÁMBITO CISATLÁNTICO Y EL ZEITGEIST

La geografía existencial de Antonio Spinetti Dini, reconstruida desde el paisaje local, a modo de puzle donde se apropia de sus partes a partir de las manifestaciones musicales como el joropo, o la inmensidad imaginada y vivida de los Llanos, el mar Caribe y la cordillera de Mérida, hasta el panteón de héroes, que comienza en la narrativa romántica de la historia patria; de aquí salta hacia un relato cisatlántico en su poesía. Llama la atención, y en particular, una estrofa donde celebra la muerte de Bazil Zaharoff (Turquía, 1849 – Mónaco, 1936) oscuro industrial de origen turco-griego, hijo del Imperio Otomano. La vida de este empresario del mundo de las armas (compró la empresa vasca Euscalduna y la volvió la célebre The Placencia de las Armas Co. Ltd, así como fusionó la gigante inglesa Vickers) es para Spinetti Dini la demostración de la perversidad del hombre, aventurero y empresario victoriano que, además de enriquecerse con la venta de armas, propicia conflictos alrededor del mundo para su beneficio (en la Guerra del Chaco, por ejemplo, Zaharoff despachó material bélico para ambos bandos) y le merece al poeta esta estrofa, en su extenso «Alegría ante un féretro»:

[...] Pero al fin podemos,  
muchachos,  
alegrarnos al paso de un féretro.  
No es una vida lo que se ha ido,  
es un muerto.  
Era un corazón duro y podrido  
lo que iba en el féretro.  
Un hombre por fuera y chacal por dentro.  
Alegraos conmigo, muchachos,  
Sir Bazil Zaharoff al fin ha muerto.  
Y quiera Dios que pronto  
veamos pasar otros féretros  
llevándose a todos  
los hombres por fuera y chacales por dentro [...] <sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Poema contenido en su poemario *Hambre*, en Spinetti Dini, *op. cit.*, pp. 43-45.

Este personaje vuelve a aparecer en otro poema del mismo libro *Hambre* (1934-1937), titulado «Oro». Se percibe pues, en esta dimensión cisatlántica y epocal, definida por la guerra europea, ese prisma del relato contenido en la poesía de este libro. Sin embargo, vale analizar esa dimensión epocal del poeta para concebir su percepción mental-creativa de su rededor. Podríamos utilizar los puntos extremos de sus fechas editoriales en cuanto a poesía (1918 con la publicación de *Breviario galante y rebelde*, hasta 1937 con *Hambre*) entendiendo que su obra escritural comenzó antes como colaborador, corresponsal, redactor o director de varias publicaciones locales e internacionales (en Ejido de Mérida en 1911 funda, como dijimos en el apartado anterior, *El Civismo*, el periódico literario *Azul* en 1913, en 1928 es corresponsal de la revista bonaerense *Orientación*, funda *El Bolivariano* en 1935 y *El Pueblo* en 1936) se comprende que su impronta creativa es tempranísima. No obstante, el cuerpo prismático por el cual queremos ver epocalmente a Spinetti Dini es su poesía, producto final más consumado que cualquier otro para la percepción de la trama de un instante en la historia.

En 1918 publica César Vallejo *Los heraldos negros*, Rufino Blanco Fombona *Cancionero del amor infeliz*, Guillaume Apollinaire sus poemas de la paz y de la guerra *Calligrammes* (1913-1916), Horacio Quiroga *Cuentos de la selva*, José de Vasconcelos *El monismo estético*; se está dando en Córdoba, Argentina, el celeberrimo, conmovedor e impactante movimiento de reforma universitaria con su respectivo *Manifiesto* atado a los acontecimientos, *La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América*, telúrica manifestación de juventudes que socavó las bases de la academia en no pocas partes de la región. Y es que en Rusia están ejecutando a la familia del zar y proclamando la Constitución de la República Soviética Rusa Federal Socialista mientras se da la Conferencia de Paz en Versalles y el presidente Woodrow Wilson saca a la luz pública los «Catorce puntos» para restablecer la paz. John Reed publica *Los diez días que estremecieron al mundo*, una crónica detallada de la Revolución Bolchevique de hace un año y Marc Bloch publica *El espíritu de la utopía*, mientras Oswald Spengler da a conocer su *Decadencia de Occidente*. En Caracas, apenas diez años luego, se estará dando durante el carnaval el inicio de las manifestaciones estudiantiles, germen de la generación política más influyente del siglo XX venezolano. Todo esto ocurre en el instante de una década, por atajar casi al azar, solo un respiro del tiempo para ubicar un instante de la Historia al poeta en su villa atlántica, pues Mérida, tras las montañas, mira al Atlántico; y el poeta vino del Atlántico.

Telúrico tiempo, se fractura el paradigma anterior de aquella época de “oro” esperanzadora y a la vez miope, de una paz perpetua sostenida en los excesos del momento imperial victoriano y los frágiles maderos del wilsonianismo, mientras se cae a pedazos Europa; los bolcheviques pasan por las armas a medio milenio de la historia rusa y América Latina se empieza a esculcar a sí misma. Venezuela tras el letargo del largo gomecismo da su primera cabezada con la llamada Generación del 28 que pagan cárcel, tortura y exilio. El poeta hacia 1926, dos años antes del celeberrimo carnaval de Beatriz I<sup>21</sup>, declama:

La Sombra está matando a los corderos  
con su negro cuchillo de serpientes.  
—La sombra nodriza de lobos—  
Oíd los gritos de las vírgenes violadas  
y el crujir de los huesos en la noche aullante.

---

<sup>21</sup> Evento de los carnavales de 1928, donde a propósito de la coronación de la reina del carnaval – Beatriz I –, los estudiantes aprovechan para tomar la tarima y espigar un discurso a favor de la democracia y condenar al régimen dictatorial imperante.

La Sombra está matando a los corderos.  
Hay aullidos de espanto hasta el vientre,  
hasta el vientre puro, sagrado, de las madres.  
Albas que han nacido, Albas que no han nacido,  
se tiñen ya de noche ensangrentada.  
La Sombra, nodriza maldita de lobos,  
la Sombra está matando a los corderos  
con su negro cuchillo de serpientes.  
Quién matará la Sombra? Quién clavará su daga libertadora,  
su daga deslumbrante, en el oscuro vientre maldito?  
Tan grande es el espanto que envejece cien siglos,  
corazón y el rostro de la infancia.  
Enormes simas negras se abren bajo los pies del tiempo.  
En la boca del hombre nacen largos colmillos.  
Lobos! Los lobos negros de pelambre ríspida,  
andan sueltos en la noche con su nodriza trágica.

Y no hay nadie, Dios mío, que se atreva  
a partir el corazón siniestro de la Sombra,  
con una sola y larga cuchillada.  
Hermanos, dónde están, dónde están nuestros largos cuchillos de Sol?<sup>22</sup>

Anota Lubio Cardozo: «Tres grandes poetas encarnan en Mérida a los escritores venezolanos del año 30, es decir, de ese período de efervescencia política y literaria que comprende desde 1928 a 1930: Clara Vivas Briceño, Antonio Spinetti Dini y Juan Antonio González Patrizi»<sup>23</sup>. Del bardo Spinetti Dini viene la revelación de un proemio estético turbado con la cosa moral, idealista, de la situación del hombre, de la mujer y del niño en un mundo carnívoro, bestial, que desconoce la piedad al final de cada cuenta. Ve al “pueblo” como «[...] roca granítica y limpia en el fondo de los tremedales sociales y que representa la verdad y los cimientos de todo porvenir fecundo [...] reafirmarse como realidad social y artística contra las tendencias estéticas antipueblo»<sup>24</sup>. No es más que la lectura sincera, honesta del programa existencial de su generación política –que le corresponde por el azar del tiempo o por convicción, o todo a la vez– que busca la democratización de la sociedad en el horizonte de Venezuela.

En el poema «La Palabra al viento» se acerca ese temporal de lo poético en su forma casta y de repente, como el viento, cierta turbación social epocal:

Lanzo a los vientos mi palabra:  
–tal vez mi palabra mejor–  
Los vientos se la llevan. Hacia Oriente, Occidente,  
Sur y Septentrión.  
En ella va el suspiro que pugnó por ser grito  
de rebeldía y conminación;  
la voz evangelista del milagro inaudito,  
y la voz penumbrosa de la resignación.

---

<sup>22</sup> «La Sombra está matando a los corderos», poema contenido en *Del poemario inédito* (1926), en Spinetti Dini, Antonio, *op. cit.*, p. 80.

<sup>23</sup> Cardozo, Lubio, *op. cit.*, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

—¿Y por qué no resignación? la tierra  
es floja y débil, sólo somos barro, Señor—  
A veces la palabra tiene trémolos  
de canciones de ayer y de hoy.  
Ruiseñores y lunas de antaño,  
guitarras de antiguo son.  
Canción que es siempre vieja y siempre nueva.  
—No poder ahogar el recuerdo, ¡Señor!—  
¡la voz optimista de la siembra,  
¡el pesimismo de la colección.  
Todo el complejo de un espíritu,  
—caída y redención—  
que va tanteando, a ciegas, el camino,  
con un hambre fatal de perfección.  
—Todo lo más puro  
Que hay en mi YO—

2

Lanzo a los vientos mi palabra:  
Tal vez mi palabra mejor.  
¿A dónde irá? ¿Caerá en la arena,  
en el mar, en la roca, o en tierras de bendición?  
¿O, en el atardecer, esta palabra al viento  
me volverá en el eco: fruto y flor?  
Lanzo a los vientos mi palabra,  
tal vez mi palabra mejor.

En «Justicia» casi desaparece la templanza del poema para la hechura de un texto, que sigue siendo poético, aunque meramente reivindicativo de los desfavorecidos, la turbación ante la injusticia, ante lo espurio de las relaciones peón y señor —como acotábamos en el epígrafe anterior, la necesidad del poeta de “expulsar lo espurio” —. Va un trozo:

No es compasión, es Justicia  
lo que reclama el trabajo.  
No es compasión es Justicia  
lo que pide el proletario.  
Y tú las sobras le arrojas  
con gesto brutal y amargo.  
—Con ese estúpido gesto  
de incomprensión y de asco,  
que aviva cada vez más  
su rencor reconcentrado—.  
¿Por qué le esquivas tu mano?  
Tú no comprendes que el oro  
no es nada sin el trabajo? [...] <sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Ambos poemas contenidos en Cardozo, Lubio, *op. cit.*, pp. 139-147.

Terrible el desenlace aciago de la esencia de este canto. El vate Spinetti Dini –vate en su acepción de adivino, vaticinador– en el verso «que aviva cada vez más / su rencor reconcentrado» estaba augurando, presagiando su propia muerte, pues fue un proletario, un sujeto de ese pueblo –que el poeta quería redimir en su poesía como en sus artículos en su periódico *El Pueblo*– quien lo asesina por una cuenta pendiente de un trabajo mal hecho que Spinetti Dini reclamó al albañil verdugo, quien apagó, a traición, su salmo en 1941. Solo 41 años de edad tenía cuando en noviembre varias puñaladas le dan la muerte. La noticia conmocionó a Mérida, fue un trauma y en la memoria de quienes aún recordaban ese lúgubre mediodía, la sensación era como si la misma ciudad hubiera traicionado al poeta. Casi, como si fuera un epitafio, escribió César Lizardo: «Corazón filántropo sembrado de fervorosa generosidad. Sin una queja le sonrió a la vida y sin un reproche se le acercó a la muerte»<sup>26</sup>.

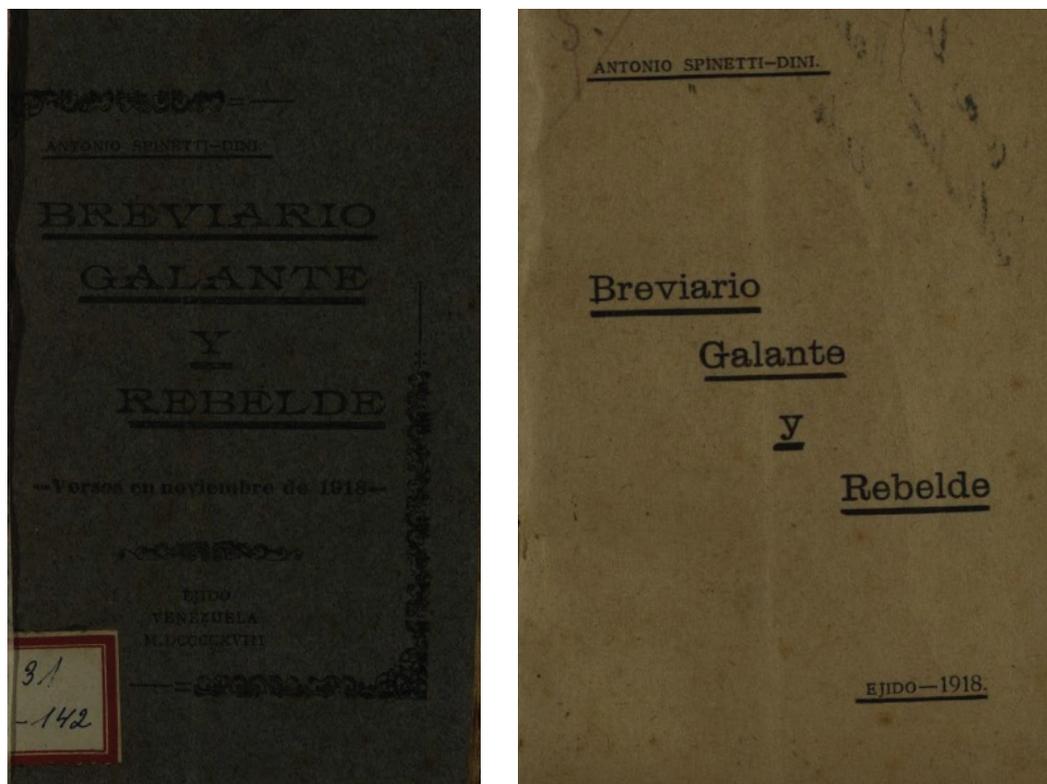
## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armitage, David, «La historia cisatlántica», *Revista de Occidente*, 281 (2004), pp. 7-28.
- Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, t. II, México, FCE, 1976.
- Briceño Iragorry, Mario, *Lecturas venezolanas*, Caracas, El perro y la rana, 2007.
- Cardozo, Lubio, «Antonio Spinetti Dini y su palabra tributaria a la tierra de los hombres andinos», en Spinetti Dini, Antonio, *Antología poética*, Mérida, Academia de Mérida, 1995.
- , *Antología de la poesía merideña*, Mérida, Ediciones de la Corporación de Los Andes, 1969.
- , *La poesía en Mérida de Venezuela*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1971.
- , *Mérida, una ciudad hecha de poesía*, Mérida, Erato, 2014.
- D'Elia, Pierina, «La inmigración italiana en Venezuela», *Cuadernos Americanos*, 6, 114 (2005), pp. 103-110.
- Dávila, Luis Ricardo, «Mérida imaginada. El secreto de nuestra psique y Viaje al Amanecer», *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 29 (2016), pp. 110-138.
- Moreno Rodríguez, Rosa del Valle, «La Iglesia de Milla, tránsito entre lo colonial y lo moderno», *Presente y Pasado*, 21, 41 (2016).
- Rodríguez, Carlos César, *Testimonios merideños*, Mérida, Universidad de los Andes, 1996.
- Rondón Nucete, Jesús, *Antonio Spinetti Dini. Eco de su tiempo*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2007.
- , *Itinerario de cultura*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2008.
- , *Vida de los italianos en Mérida*, Mérida, Publicaciones Karol, 2011.
- Segnini, Yolanda, *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil, 1997.
- Spinetti Dini, Antonio, *Antología poética de Antonio Spinetti Dini*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1964.
- , *Antología poética*, Mérida, Academia de Mérida, 1995.
- , *Hambre*, Mérida, Editorial El Pueblo, 1937.
- , *La palabra al viento*, Mérida, Antonio Díaz Editor, 1934.

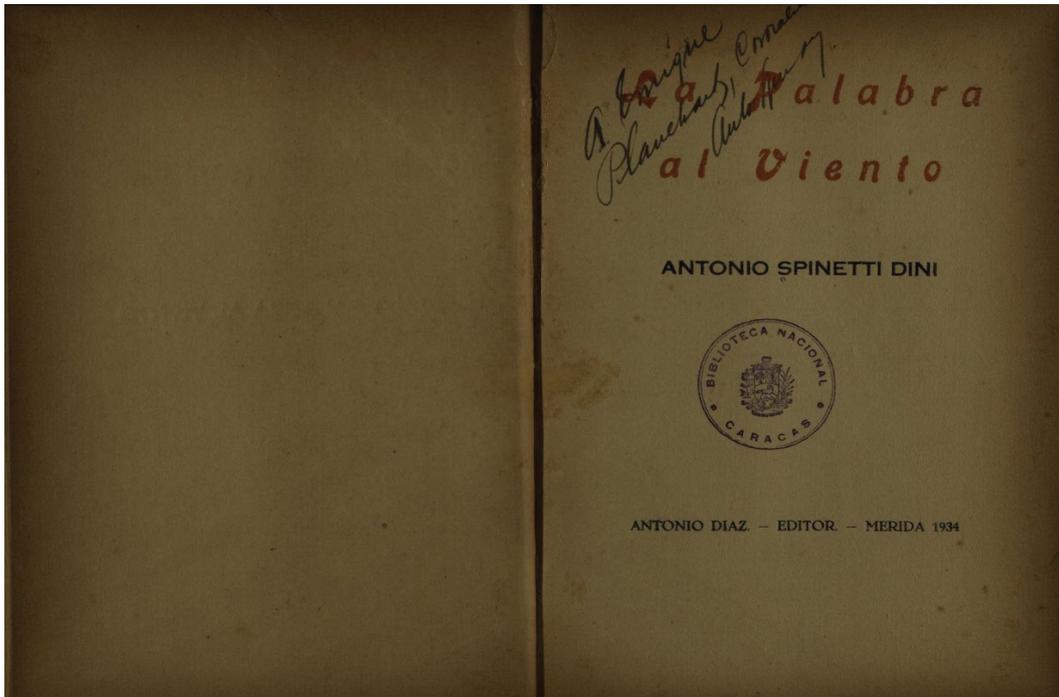
---

<sup>26</sup> Cita contenida en Rondón Nucete, Jesús, *Antonio Spinetti Dini. Eco de su tiempo*, op. cit., p. 229.

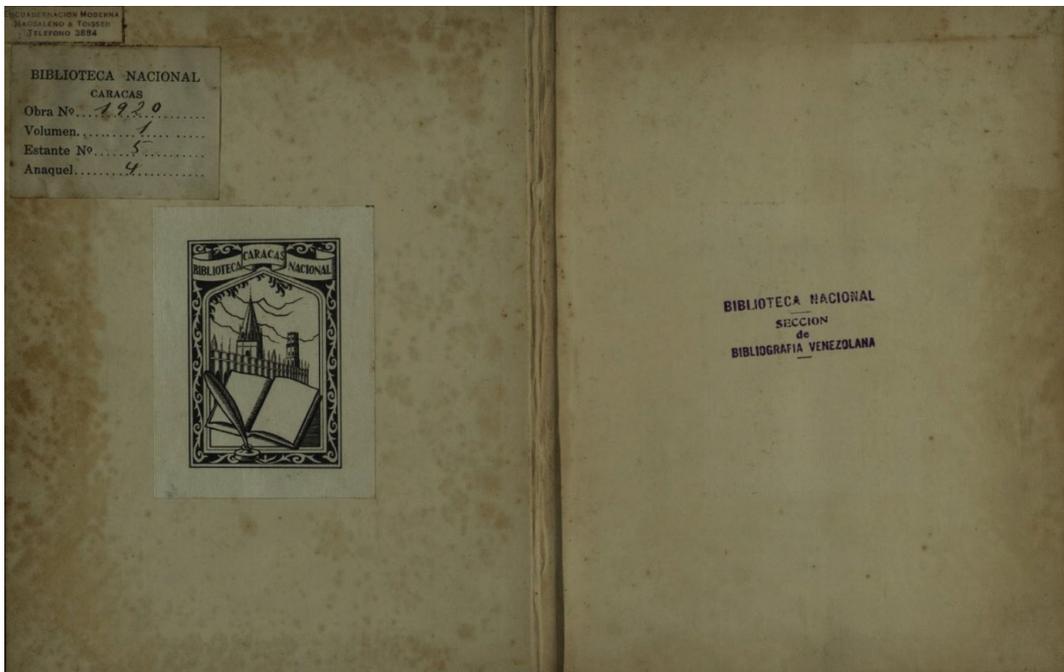
ANEXOS



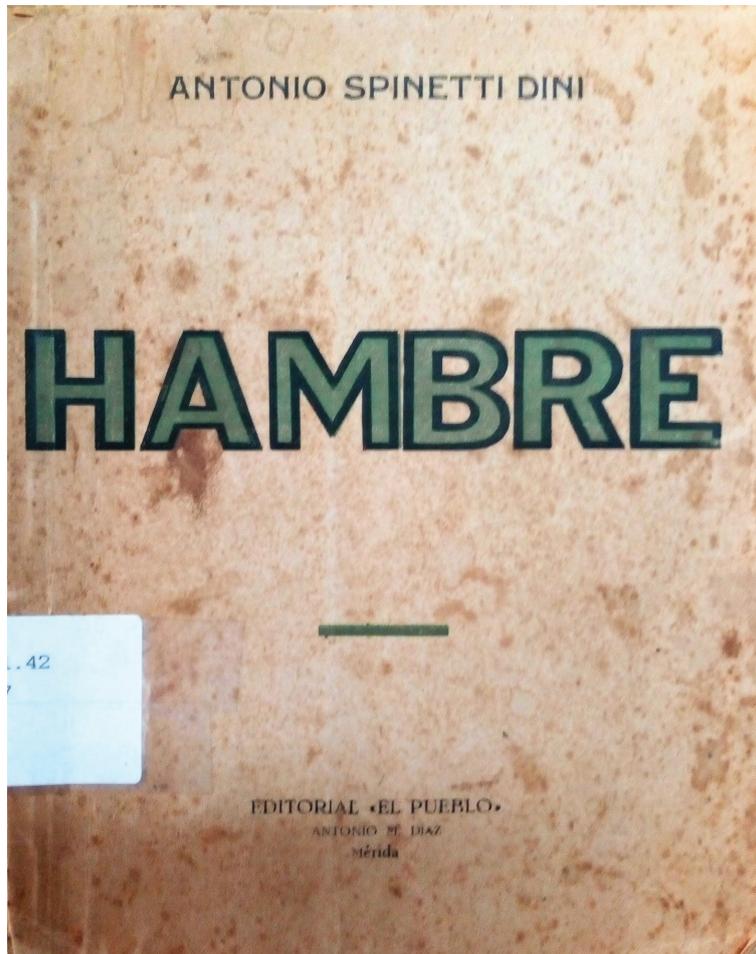
Portada y cubierta interna de *Breviario galante y rebelde* (1918)



Cubierta interna de *Palabra al Viento* (1934) con una dedicatoria manuscrita del autor a Enrique Planchart (1894-1953), también poeta, crítico de arte y de literatura.



Exlibris: “Biblioteca Nacional Caracas”, de *Palabra al Viento* (1934)



Cubierta de *Hambre* (1937)

## Miguel de Cervantes in *El ministerio del tiempo*: analisi linguistica e comportamentale

MARIA SOFIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO<sup>1</sup>

[maria.sofia161@gmail.com](mailto:maria.sofia161@gmail.com)

Il presente articolo si propone di analizzare la caratterizzazione della figura di Miguel de Cervantes nella serie spagnola *El Ministerio del Tiempo*<sup>2</sup> (TVE, 2015-2020), un prodotto televisivo che, nonostante le sue molteplici peculiarità, non è stato particolarmente studiato, come, invece, lo sono state moltissime serie nordamericane e inglesi e alcune produzioni spagnole quali *Cuéntame cómo pasó* (TVE 2001-) e *Vis a Vis* (Atresmedia, 2015-2019)<sup>3</sup>.

Coloro che hanno studiato *MDT* si sono principalmente focalizzati su aspetti come l'universo transmediale<sup>4</sup>, il pubblico<sup>5</sup> e l'unicità di questo prodotto nel panorama televisivo

---

<sup>1</sup> Questo articolo si basa sulla tesi di laurea magistrale intitolata *Realtà e finzione nella serie televisiva spagnola «El Ministerio del Tiempo»*, discussa presso l'Università degli Studi di Bergamo il 23 novembre del 2020 a conclusione del percorso di studi in Lingue e Letterature Europee e Panamericane, con la supervisione delle professoressse Luisa Chierichetti e Ivana Rota.

<sup>2</sup> Da qui in poi si farà riferimento alla serie con la sua sigla ufficiale, ovvero *MDT*.

<sup>3</sup> Si vedano, in generale, gli studi di Monika Bednarek sui dialoghi delle serie televisive, tra i quali Bednarek, Monika, *The language of fictional television: Drama and identity*, London/New York, Continuum, 2010 e Bednarek, Monika, «The role of dialogue in fiction», in Locher, Miriam – Jucker, Andreas H. (ed.), *Pragmatics of Fiction*, Berlin/New York, de Gruyter Mouton, 2017, pp. 129-158 e quelli di Jonathan Culpeper sulla caratterizzazione, come Culpeper, Jonathan, «A cognitive stylistic approach to characterization», in Semino, Elena – Culpeper, Jonathan (ed.), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, pp. 251-277 e Culpeper, Jonathan – Fernandez-Quintanilla, Carolina, «Fictional Characterization», in Locher, Miriam; Jucker, Andreas H. (ed.), *op. cit.*, pp. 93-128. In ambito spagnolo, si segnalano La Forgia, Francesca – Tonin, Raffaella, «Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*», *Orillas*, 5 (2016), Chierichetti, Luisa, *Diálogos de series: una aproximación a la construcción discursiva de personajes basada en corpus*, Bern, Peter Lang, 2021 e Mapelli, Giovanna, «Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación», *Orillas*, 5 (2016).

<sup>4</sup> Scolari, Carlos Alberto – Establés, María-José, «El ministerio transmedia: expansiones narrativas y culturas participativas», *Palabra Clave*, 20, 4 (2017), pp. 1008-1041.

<sup>5</sup> Torregrosa-Carmona, Juan-Francisco – Rodríguez-Gómez, Elena, «Comunidades de fans y ficción televisiva: estudio de caso: *El Ministerio del Tiempo* (TVE)», *El profesional de la información*, 26, 6 (2017), pp. 1139-1148.

spagnolo<sup>6</sup>. Nessun lavoro, a esclusione della tesi di laurea magistrale su cui si basa il presente articolo, si è proposto di analizzare nel dettaglio la caratterizzazione dei personaggi che, in questa serie, risulta particolarmente rilevante se si considerano le differenti provenienze epocali dei vari soggetti. Solo alcuni studi hanno trattato un'altra delle tematiche più interessanti di *MDT*, ovvero le sue ripercussioni didattiche, un aspetto strettamente connesso al modo leggero e accattivante in cui la serie ricorda la storia, attirando così l'attenzione dello spettatore. Tutto ciò è incentivato dal connubio tra realtà e finzione che, in *MDT*, trova espressione nel ricordo di figure storiche e letterarie, le cui esistenze vengono manipolate affinché vengano rispettate le dinamiche della serie, che si basa sui viaggi nel tempo finalizzati alla salvaguardia del passato.

Una delle figure più singolari, considerata la sua importanza letteraria, è Miguel de Cervantes. Il suo indiscutibile valore, la spontaneità e la determinazione che lo contraddistinguono nella serie e l'interesse che la sua apparizione ha suscitato nel pubblico<sup>7</sup> hanno indotto l'autrice di questo articolo a dedicargli un lavoro in cui si analizza la sua caratterizzazione linguistica e comportamentale, con l'obiettivo di dimostrare che gli autori hanno volutamente attribuito determinate caratteristiche a Cervantes per perseguire due principali obiettivi. Da un lato, rendere questo scrittore, nel linguaggio e nel comportamento, più simile allo spettatore che si identifica nel personaggio e vede aumentare il proprio interesse verso tale figura e verso il suo capolavoro in prosa, il *Quijote*, che anche i più giovani avvertono il bisogno di rispolverare. Dall'altro, strettamente connesse a quanto appena accennato, le ripercussioni didattiche e scolastiche di questo trattamento.

L'articolo conterà di varie sezioni. Si presenterà la serie, di cui verranno trattate le principali peculiarità e, nello specifico, il connubio tra realtà e finzione. Dopo aver accennato alle figure storiche e letterarie presenti nella serie, cambiando, a volte, il piano del discorso con delle riflessioni sul prodotto finale (ad esempio la scelta degli attori) anziché sulle sceneggiature, si presenteranno i materiali impiegati per l'analisi e si esplicherà la metodologia di lavoro. La sezione successiva riguarderà la figura di Cervantes, di cui si analizzeranno il linguaggio e il comportamento. In concreto, si tratteranno l'aspetto puramente linguistico della sua parlata, che verrà confrontata con quella di Lope de Vega e poi quello comportamentale, attraverso l'analisi delle sequenze comiche e di quelle commoventi di cui è protagonista. Inoltre, si accennerà alla sovrapposizione tra Cervantes e don Quijote, presentando le caratteristiche che gli sceneggiatori attribuiscono allo scrittore e che sono proprie del protagonista del romanzo. Infine, si tratteranno gli aspetti della vita di Cervantes che la serie ricorda attraverso le rivelazioni dello stesso personaggio, i toponimi da lui menzionati e la manipolazione del suo capolavoro in prosa, operazioni che rientrano nel proposito didattico della serie.

## 1. LE PECULIARITÀ DELLA SERIE

*MDT* si compone di quarantadue episodi, divisi in quattro stagioni e trasmessi tra il 24 febbraio 2015 e il 23 giugno 2020 sui canali di RTVE. È una serie di *ciencia ficción*

---

<sup>6</sup> Martínez Román, Víctor Javier, «El ministerio del Tiempo, la introducción de nuevos conceptos en las series españolas», *index.comunicación*, 6, 2 (2016), pp. 337-354.

<sup>7</sup> L'hashtag #CervantesMDT, ideato per gli episodi della serie in cui Cervantes appare e lanciato durante la messa in onda degli stessi, è stato pubblicato e condiviso su social network quali Twitter e Facebook, da moltissimi spettatori durante la visione delle puntate, permettendo, così, a questa figura di godere di un'elevatissima popolarità mediatica, diventando argomento di tendenza (*trending topic*).

basata sui viaggi nel tempo, il cui fulcro è rappresentato dalle missioni organizzate dal Ministero del Tempo, un'istituzione segreta del governo spagnolo che ha il compito di reclutare da epoche diverse, istruire e infine inviare, attraverso porte temporali presenti nel Ministero stesso<sup>8</sup>, pattuglie di agenti in determinati momenti della storia spagnola e mondiale affinché essa venga preservata<sup>9</sup>. In ogni episodio, dunque, la pattuglia del tempo si reca in una precisa epoca e, in taluni casi, incontra figure rilevanti della storia locale e internazionale. Secondo Concepción Cascajosa Virino, con il tema del viaggio nel tempo *MDT* riprende, a tratti, e rende tributo ad altre produzioni internazionali quali *Doctor Who* (BBC 1963-), *'Allo 'Allo!* (BBC 1982-1992) e *Life on Mars* (BBC One 2006-2007)<sup>10</sup>. Tuttavia, non rientra pienamente né all'interno del genere fantascientifico né all'interno di quello storico. È, infatti, poliedrica, una caratteristica che ha indotto diversi critici a considerarla un connubio di generi distinti, un «*pastiche* postmoderno»<sup>11</sup> che comprende la commedia drammatica, il poliziesco e l'avventura<sup>12</sup>. Alcuni critici, facendo riferimento all'aspetto culturale di questa serie, le hanno attribuito l'appellativo *pop*, una definizione indotta dalla presenza di riferimenti alla cultura popolare che spingerebbero lo spettatore ad attivare ricordi associati alla cultura collettiva spagnola e mondiale<sup>13</sup>.

È un prodotto che costituisce un caso peculiare, se si considera lo scarso successo che le serie televisive spagnole di fantascienza hanno conosciuto dalle origini della televisione nazionale ai nostri giorni<sup>14</sup>. Inoltre, ha riscosso notevole successo sui social network, piattaforme che sono risultate fondamentali per l'incremento dello *share* con la visione in differita<sup>15</sup> e che hanno visto la nascita, in breve tempo, di comunità nutrite di *aficionados*, chiamati *ministéricos*, e di pagine ufficiali<sup>16</sup> e altre gestite dai fan<sup>17</sup>. La Rete, inoltre, è stata ampiamente sfruttata dagli stessi produttori della serie con la pubblicizzazione di promo, trailer, schede informative, copioni, la divulgazione di due sketch girati in realtà virtuale

---

<sup>8</sup> Si tratta di un'insolita modalità di viaggio nel tempo. Tali porte permettono di viaggiare dall'ultimo Ministero noto verso il passato e viceversa, sono situate lungo un corridoio segreto al quale si accede mediante una scalinata posta al centro di un chiostro e sono catalogate, attraverso numeri identificativi riportati nel *Libro delle porte del Tiempo*, scritto da un rabbino chiamato Abraham Levi in un'epoca sicuramente anteriore al 1491, anno in cui il rabbino, come mostrato nel quarto episodio della prima stagione, consegna il volume nelle mani della regina Isabel I.

<sup>9</sup> La serie segue le vicende di una sola pattuglia. Questa si compone inizialmente di tre persone provenienti da epoche diverse: Alonso (xvi secolo), Amelia (xix secolo) e Julián (xxi secolo). La seconda e la terza stagione vedono l'ingresso di Pacino e Lola (entrambi del xx secolo). La pattuglia è accompagnata da personaggi ricorrenti, come il sottosegretario dell'istituzione Salvador Martí, il capo delle operazioni Ernesto Jiménez, la responsabile della logistica Irene Larra e la segretaria di Salvador, Angustias Vázquez.

<sup>10</sup> Cascajosa Virino, Concepción Carmen, «*El Ministerio del Tiempo: anatomía de una serie de televisión*», in AA.VV., *El Ministerio del Tiempo. Guion de la serie escrito por Javier Olivares, Pablo Olivares y Anaïs Schaaff*, Madrid, Ocho y Medio (Proyecto Setenta Teclas), 2016, p. 24.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>12</sup> Martínez Román, Víctor Javier, *op. cit.*, p. 342.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 343-344.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 339-340.

<sup>15</sup> Cascajosa Virino, Concepción Carmen, «Buscando al espectador desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*», *Dígitos*, 2 (2016), p. 63.

<sup>16</sup> <<https://www.facebook.com/elministeriodeltiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021).

<sup>17</sup> <<https://www.facebook.com/elministeriodeltiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021), <<https://www.facebook.com/groups/ElMinisterioDelTiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021), <<https://www.facebook.com/groups/TiempoMinisterico/>> (data consultazione: 28/04/2021), <<https://www.facebook.com/groups/1540588439524812/>> (data consultazione: 28/04/2021), <<https://www.facebook.com/grupos/funcionariosdeltiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021).

(*El tiempo en tus manos* e *Salva el tiempo*)<sup>18</sup> e con strategie che hanno puntato sulla rottura del confine tra realtà e finzione, come la *webserie* intitolata *Tiempo de Confesiones* <<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/webserie/>> (data consultazione: 28/04/2021), in cui Angustias racconta i retroscena delle missioni.

La peculiarità di questa produzione risiede soprattutto nelle diverse provenienze epocali dei personaggi, che portano con loro tradizioni, connotazioni lessicali e comportamentali diversificate, oltre che caratteristiche idiolettali proprie, nei riferimenti alla cultura collettiva spagnola che risvegliano l'interesse di un pubblico *multitarget* (sia in termini anagrafici, sia in termini educativi e occupazionali)<sup>19</sup> e nella presentazione della storia, che sfrutta il connubio tra realtà e finzione.

### 1.1. CONNUBIO TRA REALTÀ E FINZIONE: LA STORIA RACCONTATA DA MDT

Come già accennato, *MDT* ricorda la storia in maniera leggera, a tratti divertente, attirando, così, l'attenzione dello spettatore che avverte, dopo aver visionato i vari episodi (ognuno dei quali ambientato in un'epoca diversa) il desiderio di rispolverare gli eventi visti sullo schermo o sviluppa un certo interesse verso le vite delle figure storiche e letterarie ricordate, il che conferma il proposito didattico (che gli autori della serie pensano di aver perseguito positivamente)<sup>20</sup>. Alcune puntate di *MDT* ricordano eventi importanti della storia, dell'arte e della cultura spagnola, come l'operazione Mincemeat (ventitreesimo episodio), il soggiorno di Napoleone, la notte di Natale del 1808, nel convento di Tordesillas (Valladolid)<sup>21</sup> e la prima rappresentazione del *sainete* lirico in prosa *La verbena de la paloma o el boticario, las chulapas y los celos mal reprimidos* il 17 febbraio del 1894 al Teatro Apolo di Madrid<sup>22</sup>. Altre, invece, con l'obiettivo di risvegliare l'interesse del pubblico per la storia e la letteratura spagnola e mondiale, sono connotate dalla manipolazione di frasi storiche celebri e di citazioni tratte da famosi romanzi. È il caso del *Quijote* di Cervantes, di cui, come si vedrà, vengono manipolate le circostanze di redazione, il che innesca una fantasiosa interpretazione del celeberrimo incipit.

#### 1.1.1. Le figure storiche e letterarie ricordate nella serie

Gli adattamenti di figure di rilievo della storia, della cultura e della letteratura spagnola e internazionale rientrano nel proposito didattico della serie che, appoggiandosi alla memoria e alla cultura collettiva del popolo spagnolo, ricorda personaggi fondamentali della Spagna e della conquista delle Americhe come el Cid Campeador, la regina Isabel de Castilla, Isabel II de Borbón, l'esploratore Cristoforo Colombo e il *libertador* Simón Bolívar; papi e potenti spagnoli e internazionali come Papa Benedetto XIII e l'imperatore Napoleone Bonaparte;

<sup>18</sup> Scolari, Carlos Alberto – Establés, María-José, *op. cit.*, pp. 1020-1022.

<sup>19</sup> Torregrosa-Carmona, Juan-Francisco – Rodríguez-Gómez, Elena, *op. cit.*, pp. 1142-1143.

<sup>20</sup> Javier Olivares, in Olivares, Javier, «Maneras de vivir, maneras de escribir», in *AA.VV.*, *op. cit.*, pp. 16-17, afferma che, grazie a *MDT*, sono aumentate le ricerche in Wikipedia relative ai personaggi storici e che, nelle scuole, alcuni professori, hanno deciso di insegnare Storia sfruttando proprio la serie da lui ideata insieme al fratello.

<sup>21</sup> Arrizabalaga, M., *La Navidad que Napoleón pasó en Tordesillas*, «ABC», 19 dicembre 2014, <<https://www.abc.es/historia/20141219/abci-navidad-napoleon-paso-tordesillas-201412111415.html>> (data consultazione: 24/05/2021).

<sup>22</sup> <<http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-la-verbena-de-la-paloma>> (data consultazione: 28/04/2021).

artisti come gli scrittori Miguel de Cervantes e Lope de Vega e i registi Alfred Hitchcock, Luis Buñuel e Narciso Ibáñez-Serrador. Le esistenze di tali figure vengono riscritte però senza provocare cambiamenti storici significativi, con l'obiettivo, sempre collegato al proposito didattico della serie, di demitizzarle, scollarle dall'immagine a cui sono generalmente associate. Nonostante il loro peso, dunque, queste personalità, attraverso gli aggettivi a loro attribuiti nelle descrizioni e nelle didascalie delle sceneggiature, così come attraverso le frasi da loro pronunciate, vengono rappresentate nella maggior parte dei casi come persone normali, con le loro gioie, i loro successi, le loro cadute, i loro dolori e i loro conflitti interiori<sup>23</sup>. Si considerino un Napoleone amorevole e gentile nei confronti della segretaria del Ministero Angustias che, nel dodicesimo episodio, ambientato nel 1808, veste i panni della badessa del convento di Tordesillas María Manuela Roscón, un Lope de Vega più interessato alle donne che all'arte, un Salvador Dalí più furbo che creativo, un Diego Velázquez egocentrico, un giovane Luis Buñuel naturista e sostenitore del nudismo, un Cervantes più interessato al denaro che alla pubblicazione del *Quijote*.

### 1.1.2. La scelta degli attori

Abbandonando il piano delle sceneggiature ed entrando in quello del prodotto finale, accenniamo agli attori scelti per impersonare queste figure. La loro scelta, unitamente al loro modo di esprimersi in castigliano (chi con un accento marcatamente zonale, come l'andaluso di Federico García Lorca, chi con una marcata influenza della lingua d'origine, come il francese di Napoleone) hanno richiesto un lungo lavoro di selezione del casting e sono risultati fondamentali per l'accoglienza del pubblico in quanto, in molti casi, hanno conferito maggiore credibilità alle figure rappresentate. Di alcuni attori non è stata apprezzata solo la somiglianza fisica, ma anche l'interpretazione. Di Fernando Cayo, che impersona Napoleone, per esempio, è stato particolarmente notato sui social lo sforzo linguistico in quanto attore spagnolo trovato a dover interpretare una personalità francese che si cimenta nell'uso del castigliano<sup>24</sup>, uno sforzo che ha aumentato la verosimiglianza della figura rappresentata. Per ciò che concerne Miguel de Cervantes, nonostante una mancata somiglianza fisica, l'interpretazione di Pere Ponce è stata una delle più apprezzate per la passione con cui ha affrontato questo arduo compito e per essere riuscito a rendere Cervantes più uomo, più persona che mito e scrittore, senza, però perdere di vista la sua importanza storica e letteraria, seguendo in questo le indicazioni degli autori della serie e rispettando, quindi, il duplice intento di cui dicevamo.

## 2. MATERIALI E METODOLOGIA

I materiali impiegati per svolgere l'analisi sono le sceneggiature della serie, ovvero testi scritti, secondo la classificazione di Gregory e Carroll<sup>25</sup>, per essere riprodotti come qualcosa

---

<sup>23</sup> Carreras Lario, Navidad Cristina, «*El Ministerio del Tiempo* abre puertas a una nueva forma de producir series de ficción para televisión española», *Opción*, 11 (2016), p. 251.

<sup>24</sup> <<https://www.facebook.com/groups/funcionariosdeltiempo/permalink/579020318929880/>> (03/06/2021).

<sup>25</sup> Gregory, Michael – Carroll, Suzanne, *Language and situation: Language varieties and their social contexts*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 47.

di orale. Tali testi –in versione PDF– sono stati reperiti tramite la sezione «Guiones» della pagina di TVE dedicata a *MDT*<sup>26</sup>.

I copioni sono stati elaborati attraverso l'impiego di due *editor* testuali. I file sono stati prima aperti, puliti<sup>27</sup> ed etichettati<sup>28</sup> con *Notepad* +++ e poi caricati su *Sublime Text*, con cui si ottiene una visualizzazione evidenziata delle etichette, i cui corretti meccanismi di apertura e chiusura sono stati poi controllati attraverso il programma *XML Notepad* che mostra le etichette erranee e ne permette una correzione manuale. L'ultima fase di elaborazione ha richiesto l'impiego del programma online di analisi di *corpora Sketch Engine* (<https://sketchengine.eu/>) con cui è possibile caricare *corpora* e creare *subcorpora*. Su questo programma sono stati caricati i copioni di ogni episodio e, successivamente, per l'analisi che interessa in questo articolo, è stato creato un *subcorpus* nominato "Cervantes". Per analizzarlo, sono state usate le funzioni "Wordlist" e "Word Sketch", all'interno delle quali sono state cercate le parole usate frequentemente dal personaggio e gli aggettivi caratterizzanti presenti nelle didascalie e nelle descrizioni delle sceneggiature. Successivamente, grazie al caricamento di un *subcorpus* contenente tutti i dialoghi dei personaggi eccetto Cervantes ("Todos menos Cervantes") e l'impiego della funzione "Keywords", è stato possibile rintracciare le parole inusualmente frequenti usate da Cervantes rispetto agli altri personaggi. Infine, usando la medesima funzione, sono stati confrontati il *subcorpus* di Cervantes e quello di Lope de Vega, anch'egli presente, più volte, nella serie, per rilevare le differenze tra i due scrittori.

### 3. MIGUEL DE CERVANTES NELLA SERIE

Miguel de Cervantes è protagonista dell'intero undicesimo episodio (il terzo della seconda stagione), uscito nel 2016 per celebrare il quarto centenario della sua scomparsa, e di alcune sequenze del ventiseiesimo (il quinto della terza stagione), in cui, insieme a Lope, è protagonista di un momento esilarante che inscena la nota rivalità tra i due scrittori. Gli sceneggiatori, partendo da una domanda (cosa sarebbe stato degli spagnoli senza la sua maggiore opera?)<sup>29</sup>, hanno deciso di rendere omaggio a questa figura importantissima per tutti gli ispanoparlanti<sup>30</sup>. Dedicandogli un'intera puntata, inoltre, hanno permesso agli spettatori di immedesimarsi nel personaggio, di reconsiderarlo sotto una luce diversa, di conferire importanza al suo capolavoro in prosa e di soddisfare possibili curiosità che lo riguardano.

Attraverso una lettura attenta dei copioni, la loro elaborazione e l'impiego di *Sketch Engine*, si sono indagati l'aspetto puramente linguistico della parlata di Cervantes e il modo in cui i dialoghi, le descrizioni e le didascalie delle sceneggiature ne definiscono

---

<sup>26</sup> <<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/guiones/>> (26/05/2021).

<sup>27</sup> Per pulitura si intende un processo di eliminazione manuale e/o automatica (effettuata attraverso l'inserimento di specifiche formule sottoforma di etichette racchiuse in parentesi angolari) degli elementi superflui o di quelle porzioni di testo (in particolar modo, di spazi eccessivi e righe vuote) che risultano ostacolanti per il lavoro di analisi, etichettatura e lettura del file.

<sup>28</sup> L'etichettatura riguarda soprattutto l'inserimento di sigle (<ACO> per *acotación*, <SEC> per *secuencia*, <DES> per *descripción* e <PER> riferita a *personaje*) che permettono di distinguere le diverse porzioni testuali e, di conseguenza, di rendere l'indagine meno difficoltosa.

<sup>29</sup> *Los Archivos del Ministerio – Capítulo 11*, 43" <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/los-archivos-del-ministerio/archivos-del-ministerio-capitulo-11/3505379/>> (data consultazione: 06/05/2021).

<sup>30</sup> *Ivi*, 50" (data consultazione: 06/05/2021).

la caratterizzazione comportamentale, una caratterizzazione per la quale, come si vedrà, gli sceneggiatori hanno fatto ricorso a quanto si conosce riguardo la vita di Cervantes, modificandone alcune dinamiche. In riferimento alla personalità dello scrittore, si vedrà che essa emerge soprattutto nelle sequenze comiche e in quelle commoventi di cui è protagonista, che assolvono due funzioni particolari. La prima è avvicinare Cervantes allo spettatore. La seconda è fare in modo che la sua vita e la sua opera vengano recuperate con un proposito didattico, un obiettivo che verrà trattato affrontando le curiosità sulla vita dello scrittore e la manipolazione che la serie fa del *Quijote*.

### 3.1. LA LINGUA USATA DA CERVANTES: LE CITAZIONI TRATTE DAL QUIJOTE E LA MORFOSINTASSI TRA ANTICHITÀ E ADATTAMENTO

La sceneggiatrice Anaïs Schaaff lascia intendere che per caratterizzarlo linguisticamente, soprattutto nel modo di esprimersi e nelle frasi pronunciate, gli sceneggiatori si sono basati sulla lingua ingegnosa e potente del *Quijote*<sup>31</sup>. Per dimostrare quanto affermato dalla Schaaff sono state confrontate, impiegando *Sketch Engine*, alcune parole usate da Cervantes nella serie con la prima parte del suo capolavoro e si sono rilevate delle interessanti corrispondenze. Nella sequenza 11 dell'undicesimo episodio, infatti, descrivendo la fisionomia di un uomo, Cervantes fa ricorso ad alcune parole presenti al principio del primo capitolo del *Quijote*, come si nota nei seguenti esempi:

CERVANTES: Haber empezado por ahí. (Evocando) Ni **enjuto** ni grueso, era uno, de **complexión recia**. Con aires de nobleza. De tez nívea y ojos de añil. (Seq.11Ep.11)

Era de **complexión recia**, seco de carnes, **enjuto de rostro**, gran madrugador y amigo de la caza [...] <sup>32</sup>

Per ciò che concerne l'aspetto morfosintattico della sua parlata, si è notato che è stata abbondantemente adattata per ovvie ragioni di comprensione globale e, forse, per avvicinare questa figura storica ai fruitori della serie. Cervantes, infatti, si esprime come uno spagnolo del XXI secolo: solo alcune caratteristiche arcaiche connotano la sua parlata, quali il pronome *vos* rivolto a un soggetto singolare (anziché il pronome *tú*), accompagnato da verbi coniugati alla seconda persona plurale, e la forma di cortesia *vuesa merced*, anziché l'odierna *usted*.

### 3.2. LA CARATTERIZZAZIONE COMPORTAMENTALE DI CERVANTES: I DIALOGHI, GLI ATTRIBUTI E LE DESCRIZIONI COME DEFINIZIONI DELLA PERSONALITÀ

Come tutti gli altri personaggi storici e letterari ricordati nella serie, anche Cervantes è stato demitizzato, scollato dall'immagine di scrittore, ed è stato rappresentato come una persona comune.

Nell'undicesimo episodio, dialoga spesso con i membri della pattuglia del tempo (Amelia, Julián e Alonso), manifestando così alcune caratteristiche a lui volutamente attribuite. Una delle principali è la sua saggezza, la quale emerge in espressioni e massime

---

<sup>31</sup> *Ivi*, 12'50" (data consultazione: 06/05/2021).

<sup>32</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha I*, ed. di John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2017 [1605], p. 114.

popolari, come «¡A buenas horas, mangas verdes!» (sequenza 11), o in citazioni che Cervantes estrapola dalle sue stesse opere, il *Quijote in primis*, e che derivano dalla saggezza popolare, come «Por la calle del “ya voy”, se va a la casa del “nunca”» (sequenza 5). In entrambi i casi, si tratta di *refranes* che hanno anche il potere di risvegliare l'interesse per la letteratura e per la cultura di un pubblico che viene spinto a cercare l'origine di certe espressioni, un desiderio, a volte, soddisfatto dalla stessa RTVE che, in riferimento a determinati episodi, pubblica articoli dedicati. Un esempio è l'articolo in cui si spiega perché Cervantes, dopo aver visto Pacino che, vestito da *cuadrillero* della Santa Hermandad, lo informa che gli americani a cui ha venduto il manoscritto del *Quijote* lo hanno pagato con del denaro rubato, risponde «A buenas horas, mangas verdes»<sup>33</sup>. Nonostante i due esempi riportati non siano tratti dal capolavoro di Cervantes, è lecito supporre che gli sceneggiatori, volendo proporre una fusione tra lo scrittore e la sua opera, abbiano inserito svariati proverbi per creare una connessione con Sancho Panza, che usa spesso massime che sono espressione della saggezza popolare<sup>34</sup>.

Altre caratteristiche attribuite allo scrittore sono la superbia e la taccagneria. La prima emerge nei momenti in cui Cervantes riconosce l'eccezionalità della sua scrittura, in riferimento alle novità introdotte nel *Quijote*, mostrandosi, così, orgoglioso di sé stesso e delle sue creazioni (1) e nelle descrizioni e le didascalie delle sceneggiature che, spesso, lo vedono esprimersi *con orgullo* (2). La seconda si evidenzia nelle sequenze in cui si mostra un Cervantes più interessato al denaro che alla gloria letteraria (3) (4):

1)

CERVANTES: (Le rectifica con pasión) Es más que una novela. Y mejor que un libro de caballerías. Os lo aseguro.

[...]

CERVANTES: He roto con las normas. He desatado mi escritura y juntado géneros. Épica, lírica, tragedia y comedia. Todo está aquí.

(Seq.01Ep.11)

2)

CERVANTES: (Se relaja un poco. **Con orgullo**) Sabéis, han bastado tres meses para agotar la primera edición.

(Seq.13AEp.26)

3)

CERVANTES: Ese dinero es mío y no pienso devolverlo. Llevadme preso si eso os place. No me asusta.

(Seq.11Ep.11)

---

<sup>33</sup> Barco, C., *Pacino se viste de la Santa Hermandad en El Ministerio del Tiempo: De dónde viene “A buenas horas, ‘mangas verdes’”*, «rtve.es», 29 febbraio 2016, <<https://www.rtve.es/televisión/20160229/donde-viene-buenas-horas-mangas-verdes/1308880.shtml>> (data consultazione: 29/04/2021).

<sup>34</sup> Blecua, José Manuel, *Historia de la literatura española*, vol. 1, Zaragoza, Librería General, 1944, 2 vols., p. 214.

4)

CERVANTES: De la gloria no se come. Los libros se pagan una vez y se pueden leer cien. En cambio, si os gusta una comedia, pagaréis feliz cada vez que vayáis a verla.

(Seq.05Ep.11)

Gli esempi (3) e (4) rappresentano un connubio tra realtà e finzione. Gli sceneggiatori, infatti, partendo da ciò che si conosce riguardo alla vita di Cervantes, ovvero che era un uomo profondamente frustrato a causa dei problemi economici che gli valsero il carcere<sup>35</sup> e, in ambito letterario, a causa del mancato successo che avrebbe voluto ottenere nella poesia<sup>36</sup> e nel teatro<sup>37</sup>, costruiscono un personaggio, a tratti divertente e a tratti malinconico, un personaggio che suscita la compassione degli spettatori. Nuovamente, si ha una connessione con il *Quijote*, soprattutto nella sequenza 45 dell'undicesima puntata, in cui lo scrittore, frustrato dagli ostacoli che incontra nella sua carriera di drammaturgo, cerca di impiccarsi, ricordando così don Quijote che alla fine della seconda parte del romanzo si lascia morire. Inoltre, le ultime due frasi dell'esempio (4) riprendono il lungo periodo che Cervantes trascorse prigioniero ad Algeri insieme al fratello, un periodo a cui fa direttamente riferimento nella sequenza 1 dello stesso episodio, in cui si stupisce della considerevole somma di denaro che gli americani gli vogliono consegnare in cambio della sua opera (2.000 scudi d'oro) e afferma che con tutto quel denaro avrebbe potuto pagare quattro volte la liberazione dalla prigione (5):

5)

WALCOTT: 2.000 escudos de oro.

[...]

CERVANTES: ¿Y esta fortuna? Con esta cantidad habría pagado cuatro veces mi rescate del encierro de Argel.

(Seq.01Ep.11)

Proseguendo con la sequenza, si nota anche un riferimento al desiderio letterario di Cervantes, ovvero primeggiare nel teatro, un desiderio che, in questo caso, si ricollega all'attaccamento al denaro in quanto lo scrittore, nella serie, con i *maravedíes* che otterrebbe dagli americani, vorrebbe rappresentare le sue opere teatrali (6) e, in concreto, la *Comedia famosa de los baños de Argel*<sup>38</sup>, che scrisse ma non rappresentò mai<sup>39</sup>:

6)

CERVANTES: (Hace el cálculo mental) Pero aquí no hay menos de... ochocientos mil maravedíes.

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>36</sup> Del Río, Ángel, *Historia de la literatura española: Desde los orígenes hasta 1700*, 2 vols., New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963 [1948], I, p. 290.

<sup>37</sup> Canavaggio, Jean, «El teatro», in Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 2 vols., I, in López Estrada, Francisco (ed.), *Siglos de Oro. Renacimiento*, 2ª edizione, Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona), A & M Gràfic, 2004, 9 vols. [Barcelona, Editorial Crítica, S.L., Diagonal, 1981], pp. 640, 642.

<sup>38</sup> <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-banos-de-argel--0/html/>> (data consultazione: 12/05/2021).

<sup>39</sup> Blecua, José Manuel, *op. cit.*, p. 216.

WALCOTT: Más de lo que nunca ganará con las copias del libro.

CERVANTES: (Emocionado) Con eso podría montar mis obras de teatro.

Un ultimo dato interessante è la quantità di frasi esclamative e interrogative pronunciate da Cervantes nell'undicesimo episodio. Si sono rilevate infatti 28 proposizioni esclamative, un numero elevato se si considera che i personaggi fittizi principali che appaiono nella maggior parte delle puntate della seconda stagione ne totalizzano, in linea generale, molte meno (Alonso 98, Amelia 62, Julián 50 e Pacino 40). Interessante è anche la ricorrenza di proposizioni interrogative (23), soprattutto se si considera che il personaggio fittizio con più ricorrenze, ovvero Amelia, ne presenta, in tutta la stagione, 288, ovvero una media di 36 a puntata. Questi due ultimi dati potrebbero testimoniare un triplice trattamento riservato a Cervantes dagli autori della serie: rappresentarlo sia come un uomo autoritario, sia come un uomo curioso, titubante e prudente e fonderlo con Don Quijote che, a sua volta, si esprime continuamente impiegando frasi esclamative e interrogative.

La parte più umana dello scrittore, strettamente connessa all'emozione che provoca negli spettatori, a sua volta collegata al valore didattico della serie, emerge nelle sequenze comiche di cui è protagonista. Alcune scaturiscono dalla sua mancata comprensione di termini a lui sconosciuti perché entrati nel vocabolario spagnolo secoli dopo e di forme di esprimersi in castigliano lontane dalla propria (7). Altre dal suo stupore –che si nota soprattutto nelle didascalie e nelle descrizioni delle sequenze– per i comportamenti “strani” di coloro che lui ignora siano i membri della pattuglia del tempo, che si atteggiavano, a volte, come persone della loro epoca invece che come persone dell'epoca delle loro missioni (8).

7)

PACINO: Menudo expediente...

CERVANTES: *Habláis con frases extrañas*. ¿De dónde sois?

(Seq.11Ep.11)

8)

PACINO: Mire, solo quiero que me describa a los dos ingleses.

CERVANTES: Haber empezado por ahí. (Evocando) Ni enjuto ni grueso, era uno, de compleción recia. Con aires de nobleza. De tez nívea y ojos de añil.

PACINO: (Para sí) Varón caucásico. Ojos azules.

*Cervantes le mira raro.*

(Seq.11Ep.11)

Altre riguardano la sua testardaggine –riconosciuta dai personaggi fittizi– nel voler primeggiare nel teatro (9):

9)

GIL PÉREZ: (Asiente, resignado) Valga la redundancia, parece que Cervantes se nos ha puesto quijotesco con lo del teatro. No hay forma de hacerle tirar la toalla.

(Seq.33Ep.11)

Si tratta di una caratteristica che emerge anche nella sequenza 62 del ventiseiesimo episodio, in cui Cervantes e Lope de Vega litigano e si affrontano impugnando dei candelabri,

trattamento che renderebbe entrambi più umani<sup>40</sup>. In altre sequenze della stessa puntata, non emerge solo la loro rivalità (10), ma anche l'odio di Cervantes nei confronti di Lope, che viene da lui ritenuto un approfittatore e viene considerato "colpevole" di essere l'unico drammaturgo a vedere tutte le sue opere rappresentate, opere che il Cervantes della serie ritiene di bassa qualità (11), un giudizio che, passando dal piano della finzione al piano della realtà, troverebbe realmente riscontro nelle critiche negative che Cervantes inserì nel *Quijote* –attraverso le storie intercalate e le frasi pronunciate dai protagonisti– riguardo le commedie e altre opere del suo omologo e rivale<sup>41</sup>:

10)

LOPE: Por supuesto. (Relamiéndose) ¿Y sabéis quién forma parte de la comitiva anglosajona? [...] (Pronuncia como se escribe) El gran Guillermo Shakespeare... (Sonríe) Supongo que os sonará. [...] (Evocativo) Qué gran momento será nuestro cara a cara... (A Cervantes, directo) ¿Vendréis? Quiero que seáis testigo de mi encumbramiento más allá de las fronteras.

Cervantes se muerde la lengua. Le hierve la sangre.

CERVANTES: Será un placer.

[...]

LOPE: (Para sí) Uno... dos... tres.

CERVANTES OFF: (**Rabioso**) gggrrrrr... ¡**Hideputa!**

(Seq.01Ep.26)

11)

CERVANTES: [...] ¿Qué más tengo que hacer para estrenar mis obras? ¿Convertirme en un asaltacunas como Lope? [...] (Dolido) Siempre representan a los mismos... Mejor dicho, al mismo. No ha habido concurso alguno para escoger la obra.

(Seq.13AEp.26)

Anche le sequenze commoventi mostrano la personalità del Cervantes di *MDT* e suscitano inoltre nello spettatore un'emozione che si inserisce nella volontà di risvegliare l'interesse letterario dello spagnolo medio e di far scoprire ai più giovani la bellezza della letteratura. È il caso dell'undicesimo episodio della prima stagione, *Tiempo de Hidalgos*, in cui, riprendendo le esatte dinamiche della decima puntata della quinta stagione di *Doctor Who*, in cui il protagonista è il pittore Van Gogh, lo scrittore, affinché si convinca a riscrivere il *Quijote*, viene trasportato nel 2016 per scoprire che, se scriverà questo romanzo, esso diventerà una delle opere più importanti della storia<sup>42</sup> (12). Viene portato, in concreto, a Alcalá de Henares, dove può ammirare la sua statua (Plaza de Cervantes, 5) (13), che sostiene non rendergli grazia perché «la verità è peggiore» (14), oltre che osservare,

---

<sup>40</sup> Such, M., *Crítica: El Ministerio del Tiempo* 3x05 — *Los pecados del orgullo*, «Fuera de Series», 30 giugno 2017, <<https://fuera series.com/cr%C3%ADtica-el-ministerio-del-tiempo-3x05-los-pecados-del-orgullo-fbc00f5db38>> (data consultazione: 28/04/2021).

<sup>41</sup> Percas de Ponseti, Helena, «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, 23, 1 (2003), pp. 68-90.

<sup>42</sup> Such, M., *El homenaje de El Ministerio del Tiempo y Cervantes a Doctor Who y Van Gogh*, «Espinof», 1 marzo 2016, <<https://www.espinof.com/series-de-ficcion/el-homenaje-de-el-ministerio-del-tiempo-y-cervantes-a-doctor-who-y-van-gogh>> (data consultazione: 05/05/2021).

esposto nella vetrina della Librería Diógenes (Calle Ramón y Cajal, 1), un esemplare del *Quijote*, insieme ad altre copie della stessa opera in altre lingue<sup>43</sup>:

12)

CERVANTES: ¿El mundo entero conocerá mi obra?

AMELIA: El mundo entero la admirará. Es la obra más traducida en el mundo después de la Biblia.

(Seq.48Ep.11)

13)

Amelia señala con el dedo hacia delante, y Cervantes no puede evitar detenerse cuando ve ante él, imponente, el famoso monumento a Miguel de Cervantes. Cervantes se suelta de la mano de Amelia y se acerca a la estatua, *incrédulo*.

CERVANTES Son... Son Quijote... Y Sancho.

PACINO: Y el que está arriba sois vos.

[...]

Cervantes mira su estatua, *fascinado*.

CERVANTES: Pero esto... ¿Por qué?

AMELIA: Porque no merecéis menos. Vuestra novela es la más importante de la historia de la humanidad.

(Seq.47Ep.11)

14)

CERVANTES: Debo decir, eso sí, que ninguno de mis retratos, ya fuera en forma de estatua o pintura, me hace justicia. (Se mira) Sin duda, la realidad es mucho peor.

(Seq.51Ep.11)

Inoltre, le descrizioni e le didascalie delle sceneggiature lo mostrano sbalordito da ciò che vede nel futuro e lo connotano, per questo, con l'aggettivo *anonadado* (15) (16):

15)

Cervantes observa, *anonadado*.

(Seq.48Ep.11)

16)

CERVANTES: (*Anonadado*) ¿Qué es todo esto?

ALONSO: Esto, amigo mío, es el futuro.

(Seq.47Ep.11)

Tale episodio, inoltre, abbandonando nuovamente il piano della finzione, contiene un interessante riferimento alla *Dedicatoria al Conde de Lemos* (che apre la seconda parte del

---

<sup>43</sup> Queste ultime informazioni sono state reperite dall'applicazione ufficiale della serie <[https://play.google.com/store/apps/details?id=es.rtve.emdt.dive&hl=en\\_US&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=es.rtve.emdt.dive&hl=en_US&gl=US)> (data consultazione: 12/05/2021).

romanzo), in cui Cervantes dice che l'imperatore cinese lo ha supplicato di inviargli una copia dell'opera in quanto intenzionato a fondare un istituto in cui si legga e si insegni la lingua castigliana<sup>44</sup> (17), riferimento che si collega al proposito didattico della serie:

17)

AMELIA: La institución más importante que promueve el idioma castellano. Por supuesto, se llama así en vuestro honor, y existe a lo largo y ancho del planeta, desde Nueva York a Damasco.

(Seq.48Ep.11)

La conclusione della puntata (poiché si fa credere a Cervantes di aver sognato tutto ciò che ha visto e poiché vengono rappresentate delle visioni<sup>45</sup>), include anche un riferimento intertestuale all'episodio intitolato «La Cueva de Montesinos»<sup>46</sup>, in cui Don Quijote si cala nella *cueva*, ma risale addormentato o incosciente, un dettaglio che innesca delle ipotesi riguardanti quanto accaduto nella grotta: un sogno, un'invenzione, una rassegnazione alla morte del mondo cavalleresco o un sintomo della sua pazzia<sup>47</sup>.

Un altro esempio è l'incontro con William Shakespeare, rappresentato nel ventiseiesimo episodio, una puntata in cui Cervantes è incaricato di scrivere una cronaca sull'incontro tra la delegazione spagnola e quella inglese per la ratifica del trattato di Londra. Non si è certi né del possibile incarico di Cervantes, né dell'incontro tra i due scrittori. Tuttavia, gli sceneggiatori della serie sposano la tesi secondo cui una relazione<sup>48</sup> redatta da un anonimo, pubblicata da Juan Godínez de Millis a fine 1605<sup>49</sup> e attribuita (integralmente o in parte) da Narciso Alonso Cortés proprio a Cervantes<sup>50</sup>, sarebbe stata scritta dall'autore del *Quijote* e credono che Cervantes e Shakespeare possano essersi incontrati a Valladolid nel 1605. Decidono, così, di inserire questa sequenza toccante che, come quelle comiche, ha la funzione di attirare l'attenzione dello spettatore e di fare in modo che si identifichi con la figura storica in questione, rappresentata come una persona comune, vulnerabile e sensibile. Questa sequenza, dunque, è estremamente rilevante perché suscita delle emozioni in Cervantes e perché, dal punto di vista dello spettatore, il dubbio che attanaglia storici e curiosi (qualcuno presentò Cervantes a Shakespeare a Valladolid?<sup>51</sup>) viene soddisfatto,

---

<sup>44</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, ed. di John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2017 [1615], p. 39.

<sup>45</sup> *El Ministerio del Tiempo – Cervantes ve la trascendencia del Quijote en el futuro, 2'45"* <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/ministerio-del-tiempo-cervantes-ve-trascendencia-del-quiote-futuro/3506330/>> (data consultazione: 13/05/2021).

<sup>46</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, pp. 220-241.

<sup>47</sup> Percas de Ponseti, Helena, «La cueva de Montesinos», in Haley, George (ed.), *El "Quijote" de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 142-174.

<sup>48</sup> Il titolo della cronaca è *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*.

<sup>49</sup> Madrigal, José Luis, «Miguel de Cervantes y la Relación de fiestas de 1605», *Cervantes*, 25, 2 (2005-2006), p. 278.

<sup>50</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de (attribuito), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron* (ed. y prólogo de Narciso Alonso Cortés), Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1916, p. xi.

<sup>51</sup> Ruiz Mantilla, J., *¿Se conocieron Shakespeare y Cervantes en Valladolid?*, «El País», 23 agosto 2016, <[https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471950207\\_194508.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471950207_194508.html)> (data consultazione:

attraverso la finzione, con questo incontro tra i due, che mostra un Cervantes emozionatissimo e incredulo, come testimoniato dalle descrizioni delle sequenze:

CERVANTES: (Ni la escucha): Creía que era un sueño... Pero es la realidad...  
¿Qué queréis ahora? ¿Sois duendes que podéis estar en todas partes? (Mira a Shakespeare) ¿Y quién es este señor?

AMELIA: William Shakespeare.

***Cervantes alucina.*** Shakespeare sonríe tímido.

CERVANTES: ¿Es... es él?

SHAKESPEARE: Yes.

Cervantes se acerca como si fuera también algo irreal.

CERVANTES: (A Amelia) ¿Es él de verdad?

AMELIA: Lo es. Y quiere hablar con vos...

***Cervantes casi llora de la emoción.***

(Seq.54Ep.26)

### 3.3. IL CONFRONTO CON LOPE DE VEGA

In questa sezione si propone un breve paragone tra la parlata di Cervantes e quella di Lope de Vega, protagonista soprattutto del secondo episodio della serie, nonché tra le personalità delle due figure. Si è notato che, contrariamente a Lope, che ha la fama di essere stato un donnaiolo<sup>52</sup>(18), il Cervantes della serie è meno interessato alle donne e maggiormente alla gloria, che associa al teatro (19), e alla carriera:

18)

LOPE: Antes me gustaría llevaros a un lugar donde el vino es excelente y las mujeres son tan bellas que parecen ángeles caídos del cielo.

(Seq.42Ep.2)

19)

CERVANTES: Y lamento que sin futuro... Por estos lares, por cada lector, hay cuatro que no saben leer. El futuro está en el teatro. Todo el mundo va y todos pagan su entrada.

(Seq.05Ep.11)

Da un punto di vista linguistico, entrambe le parlate sono state modernizzate. La differenza sussiste nell'impiego massivo, da parte di Lope, di citazioni estratte dalle sue stesse opere o da quelle di altri autori, un atteggiamento che non caratterizza Cervantes, rappresentato come una persona più prudente e discreta. Inoltre, entrambi faticano a parlare correttamente in inglese: spagnolizzano il nome di William Shakespeare (Guillermo) e pronunciano il suo cognome esattamente come esso viene scritto, come indicato dalle didascalie delle sceneggiature (*pronuncia como se escribe*).

---

10/05/2021).

<sup>52</sup> Del Río, Ángel, *op. cit.*, p. 337.

### 3.4. L'INTERESSE RISVEGLIATO VERSO LA FIGURA DI CERVANTES E LA SUA OPERA

L'interesse del pubblico verso Cervantes e la sua opera, oltre che dalla caratterizzazione dello scrittore, dalle sequenze che inscenano lo scontro con Lope e da alcuni riferimenti alla sua vita, è incentivato, abbandonando nuovamente il piano delle sceneggiature e passando a quello del prodotto finale, dalle sequenze che soddisfano alcune possibili curiosità riguardo la vita di Cervantes e da quelle in cui viene manipolato il suo capolavoro in prosa.

#### 3.4.1. Le curiosità sulla vita dello scrittore

Una delle possibili curiosità è la verità riguardante la sua mano sinistra. Amelia, infatti, nella sequenza 17 dell'undicesimo episodio, spiega a un sorpreso Pacino –che ha notato che Cervantes non è monco– che la mano non gli venne mai amputata, ma che rimase semplicemente inutilizzabile (20):

20)

PACINO: Pues es... antiguo. Ah, y tiene de manco, lo que yo, de calvo. No te puedes fiar ni de lo que enseñan en la escuela.

AMELIA: Es que nunca le amputaron la mano. Se le quedó inútil porque un trozo de plomo le seccionó un nervio.

(Seq.17Ep.11)

Un'altra possibile curiosità riguarda le peripezie che dovette affrontare nel carcere di Algeri (in cui rimase per ben cinque anni, come lui stesso rivela nella sequenza 11, dal 1575 al 1580<sup>53</sup>) e i diversi tentativi di fuga che progettò con il fratello<sup>54</sup>. Tale curiosità viene soddisfatta dallo stesso Cervantes che, in due occasioni, racconta ciò che dovette subire in carcere (le condizioni dei detenuti) e accenna ai quattro tentativi di fuga, sottolineando che non venne mutilato grazie al suo ingegno (21):

21)

CERVANTES: En la ciudad Argel no había suficientes celdas para tantos cautivos como éramos y utilizaban los antiguos baños como mazmorras. Sabed que el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres y la libertad uno de los más preciosos dones.

[...]

ALONSO: ¿Vos no intentasteis escapar?

CERVANTES: (Harto) ¡Por Dios, cuatro veces! ¡Y en todas fracasé!

ALONSO: ¿Y no hubo castigo?

CERVANTES: ¡Me libré de ser empalado y mutilado gracias a mi ingenio! (Desesperado) ¿Podemos empezar ya el ensayo?

(Seq.25Ep.11)

Un altro riferimento a ciò che si conosce riguardo la vita di Cervantes –un dettaglio racchiuso nei toponimi da lui impiegati nella serie– è stato segnalato nel ventiseiesimo

---

<sup>53</sup> Avalle-Arce, Juan Bautista, «Cervantes y el *Quijote*», in Rico, Francisco *op. cit.*, p. 593.

<sup>54</sup> Blecua, José Manuel, *op. cit.*, p. 207.

episodio. In questa puntata, infatti, dedicata alla ratifica del Trattato di Londra, avvenuta nell'estate del 1605 a Valladolid<sup>55</sup>, Cervantes menziona cinque volte il nome di questa città. Ciò costituisce un riferimento al fatto che tra il 1604 e il 1605 si trasferì in quella località per seguire la corte<sup>56</sup>, come da lui puntualizzato nella serie stessa (22):

22)

CERVANTES: Me mudé a Valladolid siguiendo a la realeza y sólo hallé un río pestilente y un frío de pelotas [...]

(Seq.13AEp.26)

### 3.4.2. La manipolazione del Quijote

Talvolta, libri e film sono stati manipolati per costruire dei frangenti coinvolgenti che risvegliano l'interesse storico e letterario degli spettatori. Una di queste manipolazioni è l'origine del celebre incipit della prima parte del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme (...)»<sup>57</sup>. Come già spiegato, infatti, lo scrittore consegna la sua opera agli americani e, infine, grazie all'intervento della pattuglia del tempo, si convince a stenderne una seconda copia. Tuttavia, nella finzione, in una sequenza cancellata nel prodotto finale, poiché non ricorda quale luogo aveva scelto come ambientazione del romanzo nella prima redazione, decide di iniziare con la frase citata. Tale dettaglio è evidenziato dalla descrizione della sequenza 52:

Cervantes despierta, ahora sí, en su camastro, aún desorientado. Suspira y se masajea las sienes, dolorido, pero no puede evitar sonreír al recordar su sueño. Acto seguido se pone en pie, resuelto, y se sienta a la mesa y coge papel y una pluma, resuelto. Mira la hoja en blanco y duda un instante antes de lanzarse a escribir, por segunda vez: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”

(Sep.52Ep.11)

Autori e sceneggiatori, dunque, hanno sfruttato la vaghezza e l'imprecisione dell'incipit per costruire attorno a esso un'interpretazione che si scosta nettamente da quella che si pensa sia l'origine dell'espressione: alcuni critici, tra i quali John Jay Allen, ritengono che la prima parte dell'incipit («En un lugar de la Mancha») derivi da una collezione di racconti intitolata *Romancero general*<sup>58</sup>, in cui è presente un *cuento* intitolato *Un amante apaleado*, in cui il quinto verso è proprio «En un lugar de la Mancha»<sup>59</sup>. Inoltre, l'espressione «no quiero acordarme», in quell'epoca, significava semplicemente «no me acuerdo». In entrambi i casi si tratta, dunque, di frasi familiari per i lettori di quel tempo in

---

<sup>55</sup> Williams, Patrick, «El Duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605», *Studia historica. Historia moderna*, 31 (2011), p. 23.

<sup>56</sup> Blecua, José Manuel, *op. cit.*, p. 207.

<sup>57</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha I*, *cit.*, p. 113.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán), tomo II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, (Copia digital. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010), p. 599 <[https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10066846](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10066846)> (data consultazione: 13/05/2021).

quanto il *Romancero general* era un'opera molto nota<sup>60</sup> e la seconda espressione, oltre che essere colloquiale, faceva parte dell'incipit di molti racconti popolari e tradizionali, quali *El Conde Lucanor*, il *Decameron* e *Le Mille e una notte*<sup>61</sup>.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Los Archivos del Ministerio – Capítulo 11* <<https://www.rtve.es/alcarta/videos/los-archivos-del-ministerio/archivos-del-ministerio-capitulo-11/3505379/>> (data consultazione: 06/05/2021).
- Arrizabalaga, M., *La Navidad que Napoleón pasó en Tordesillas*, «ABC», 19 dicembre 2014, <<https://www.abc.es/historia/20141219/abci-navidad-napoleon-paso-tordesillas-201412111415.html>> (data consultazione: 24/05/2021).
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Cervantes y el *Quijote*», in Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 2 vols., I, López Estrada, Francisco (ed.), *Siglos de Oro. Renacimiento*, 2ª edizione, Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona), A & M Gràfic, 2004, 9 vols. [Barcelona, Editorial Crítica, S.L., Diagonal, 1981], pp. 591-619.
- Barco, C., *Pacino se viste de la Santa Hermandad en El Ministerio del Tiempo: De dónde viene “A buenas horas, mangas verdes”*, «rtve.es», 29 febbraio 2016, <<https://www.rtve.es/television/20160229/donde-viene-buenas-horas-mangas-verdes/1308880.shtml>> (data consultazione: 29/04/2021).
- Bednarek, Monika, *The language of fictional television: Drama and identity*, London/New York, Continuum, 2010.
- , «The role of dialogue in fiction», in Locher, Miriam – Jucker, Andreas H. (eds.), *Pragmatics of Fiction*, Berlin/New York, de Gruyter Mouton, 2017, pp. 129-158.
- Blecua, José Manuel, *Historia de la literatura española*, vol. 1, Zaragoza, Librería General, 1944, 2 vols.
- Canavaggio, Jean, «El teatro», in Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 2 vols., I, López Estrada, Francisco (ed.), *Siglos de Oro. Renacimiento*, 2ª edizione, A & M Gràfic, Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona), 2004, 9 vols. [Barcelona, Editorial Crítica, S.L., Diagonal, 1981], pp. 639-646.
- Carreras Lario, Navidad Cristina, «*El Ministerio del Tiempo* abre puertas a una nueva forma de producir series de ficción para televisión española», *Opción*, 11 (2016), pp. 247-265.
- Casajosa Virino, Concepción Carmen, «*El Ministerio del Tiempo*: anatomía de una serie de televisión», in AA.VV., *El Ministerio del Tiempo. Guion de la serie escrito por Javier Olivares, Pablo Olivares y Anaïs Schaaff*, Madrid, Ocho y Medio (Proyecto Setenta Teclas), 2016, pp. 20-27.
- , «Buscando al espectador desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*», *Dígitos*, 2 (2016), pp. 53-70.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (attribuito), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron* (ed. y prólogo de Narciso Alonso Cortés), Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1916.
- , *Don Quijote de la Mancha I*, ed di John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2017 [1605].
- , *Don Quijote de la Mancha II*, ed di John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2017 [1615].

---

<sup>60</sup> Rosenblat, Ángel, «La primera frase y los niveles lingüísticos del *Quijote*», in Rico, Francisco, *op. cit.*, p. 702.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 703.

- Chierichetti, Luisa, *Diálogos de series: una aproximación a la construcción discursiva de personajes basada en corpus*, Bern, Peter Lang, 2021.
- Culpeper, Jonathan, «A cognitive stylistic approach to characterization», in Semino, Elena – Culpeper, Jonathan (ed.), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, pp. 251-277
- Culpeper, Jonathan – Fernandez-Quintanilla, Carolina, «Fictional Characterization», in Locher, Miriam – Jucker, Andreas H. (ed.), *Pragmatics of Fiction*, Berlin/New York, de Gruyter Mouton, 2017, pp. 93-128.
- Del Río, Ángel, *Historia de la literatura española*, tomo I: *Desde los orígenes hasta 1700*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963 [1948], 2 vols.
- Gregory, Michael – Carroll, Suzanne, *Language and situation: Language varieties and their social contexts*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- La Forgia, Francesca – Tonin, Raffaella, «Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*», *Orillas*, 5 (2016).
- Madrigal, José Luis, «Miguel de Cervantes y la Relación de fiestas de 1605», *Cervantes*, 25, 2 (2005-2006), pp. 271-302.
- Mapelli, Giovanna, «Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación», *Orillas*, 5 (2016).
- Martínez Román, Víctor Javier, «*El ministerio del Tiempo*, la introducción de nuevos conceptos en las series españolas», *index.comunicación*, 6, 2 (2016), pp. 337-354.
- El Ministerio del Tiempo – Cervantes ve la trascendencia del Quijote en el futuro* <<https://www.rtve.es/alcanta/videos/programa/ministerio-del-tiempo-cervantes-ve-trascendencia-del-quiote-futuro/3506330/>> (data consultazione: 13/05/2021).
- Olivares, Javier, «Maneras de vivir, maneras de escribir», in AA.VV., *El Ministerio del Tiempo. Guion de la serie escrito por Javier Olivares, Pablo Olivares y Anaïs Schaaff*, Madrid, Ocho y Medio (Proyecto Setenta Teclas), 2016, pp. 10-19.
- Percas de Ponseti, Helena, «La cueva de Montesinos», in Haley, George (ed.), *El “Quijote” de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 142-174.
- , «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, 23, 1 (2003), pp. 68-90.
- Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán), II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, (Copia digital. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010), <[https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10066846](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10066846)> (data consultazione: 13/05/2021).
- Rosenblat, Ángel, «La primera frase y los niveles lingüísticos del *Quijote*», in Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 2 vols., I, López Estrada, Francisco (ed.), *Siglos de Oro. Renacimiento*, 2ª edizione, A & M Gràfic, Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona), 2004, 9 vols. [Barcelona, Editorial Crítica, S.L., Diagonal, 1981], pp. 702-709.
- Ruiz Mantilla, Jesús, *¿Se conocieron Shakespeare y Cervantes en Valladolid?*, «El País», 23 agosto 2016, <[https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471950207\\_194508.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471950207_194508.html)> (data consultazione: 10/05/2021).
- Scolari, Carlos Alberto – Establés, María-José, «El ministerio transmedia: expansiones narrativas y culturas participativas», *Palabra Clave*, 20, 4 (2017), pp. 1008-1041.
- Such, M., *El homenaje de El Ministerio del Tiempo y Cervantes a Doctor Who y Van Gogh*, «Espinof», 1 marzo 2016, <<https://www.espinof.com/series-de-ficcion/el-homenaje-de-el-ministerio-del-tiempo-y-cervantes-a-doctor-who-y-van-gogh>> (data consultazione: 05/05/2021).

- , *Crítica: El Ministerio del Tiempo 3x05 — Los pecados del orgullo*, «Fuera de Series», 30 giugno 2017, <<https://fuera series.com/cr%C3%ADtica-el-ministerio-del-tiempo-3x05-los-pecados-del-orgullo-fbc00f5db38>> (data consultazione: 28/04/2021).
- Torregrosa-Carmona, Juan-Francisco – Rodríguez-Gómez, Elena, «Comunidades de fans y ficción televisiva: estudio de caso: *El Ministerio del Tiempo* (TVE)», *El profesional de la información*, 26, 6 (2017), pp. 1139-1148.
- Williams, Patrick, «El Duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605», *Studia historica. Historia moderna*, 31 (2011), pp. 19-51.
- <<http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-la-verbena-de-la-paloma>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/webserie/>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-banos-de-argel--0/html/>> (data consultazione: 12/05/2021).
- <[https://play.google.com/store/apps/details?id=es.rtve.emdt.dive&hl=en\\_US&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=es.rtve.emdt.dive&hl=en_US&gl=US)> (data consultazione: 12/05/2021).
- <<https://www.facebook.com/elministeriodeltiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.facebook.com/elministeriodeltiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.facebook.com/groups/ElMinisterioDelTiempo>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.facebook.com/groups/TiempoMinisterico>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.facebook.com/groups/1540588439524812/>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.facebook.com/groups/funcionariosdeltiempo/>> (data consultazione: 28/04/2021).
- <<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/guiones/>> (data consultazione 26/05/2021).
- <<https://www.facebook.com/groups/funcionariosdeltiempo/permalink/579020318929880/>> (03/06/2021).



## Las literaturas hispanoafricanas y la obra de Inongo-vi-Makomè

**DANILO MANERA**

Università degli Studi di Milano<sup>1</sup>

[daniilo.manera@unimi.it](mailto:daniilo.manera@unimi.it)

Para hablar de las literaturas hispanoafricanas hay que considerar unas cuantas premisas.

En primer lugar, hasta hace pocas décadas los movimientos migratorios interesaban una parte de la población española que se iba hacia Europa o América, o bien protagonizaba movimientos interiores de unas comunidades autónomas a otras. Pero hoy la sociedad española ha sufrido una transformación y ha cambiado el signo de la corriente migratoria, pasando España de ser un país de emigrantes a ser un país de destino de inmigrantes (procedentes de Iberoamérica y de África, pero también del Este de Europa y de China).

En segundo lugar, hay un área magrebí históricamente relacionada con España donde se dan las literaturas hispano-marroquí y saharauí y un área subsahariana que se concentra en la antigua colonia de Guinea Ecuatorial, aunque no se limita a ella. Además, España (y por ende la Unión Europea) tiene Comunidades Autónomas en África: las islas Canarias y las ciudades de Ceuta y Melilla, regiones muy afectadas por el fenómeno migratorio.

Guinea Ecuatorial, que posee la producción literaria en español más extensa de África, comparte algunos rasgos definitorios con las otras literaturas negroafricanas, a pesar de su aislamiento lingüístico, ya que es el único país subsahariano con el castellano como lengua de educación y de cultura. En general es bastante difícil aplicar el concepto de literatura nacional a los países del Golfo de Guinea, ya que los elementos étnicos siguen teniendo gran importancia y al lado de las lenguas de los colonizadores se hablan numerosas lenguas indígenas locales y varios pidgin (en Guinea Ecuatorial hay al menos seis etnias: ámbö, bisió, bubis, fang, krió y ndowè, todas con su importante literatura oral). La literatura ecuatoguineana tiene una relación constante con la península porque muchos de los autores han estudiado en España o viven allí en exilio por razones políticas (debido a las dictaduras que siguieron a la independencia de 1968) y también emigran por razones

---

<sup>1</sup> Il presente testo è il contenuto di una lezione tenuta il 20/05/2021 nell'ambito dei *Migration Days*, 17-22 may 2021, progetto 4eu+.

económicas. A pesar de ser el miembro número 23 de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Guinea Ecuatorial apenas tiene librerías y editoriales.

Quiero hablarles aquí de un fenómeno interesante: hay autores de varios países negroafricanos, como Senegal o Benín, que escriben en castellano, y entre ellos destacan los cameruneses. Eso se debe a la inmigración a la que me refería antes, pero también al gran crecimiento de estudiantes de español en el África subsahariana, confirmado por el Instituto Cervantes. Son “plumas migrantes” que ejercen una “práctica literaria multilingüe” y adoptan el español como “tercera vía” de expresión cultural frente a las opciones de la colonización o la autóctona. Seguramente hay elementos favorables en esta elección: la lengua les proporciona difusión sin tener un “sabor” neocolonial, es decir sin las implicaciones psicológicas que sí habría con el francés o el inglés. Frente al dialecto materno local y a la lengua “madrasta” impuesta por la colonización, hay quien define esta tercera opción como la “lengua amante”. Y se subraya también la posibilidad de un diálogo literario Sur-Sur con la literatura hispanoamericana. El castellano además puede tal vez ser asumido como “lengua de resistencia” frente a otros proyectos lingüísticos más agresivos, como el de la *Francophonie* o el inglés como lengua franca de la globalización.

Sin embargo, quedan abiertas varias cuestiones: la de las lenguas africanas, más o menos vernáculos, que algunos consideran la respuesta radical para llegar a literaturas auténticamente africanas y expresar una tradición autóctona; la de la tradición que cada lengua europea trae consigo: se da un poco la paradoja de querer reconstruir una cultura con una lengua en cierta medida responsable de su destrucción; la de los lectores, ya que un africano que escribe en lenguas europeas queda inaccesible a una larga parte de la población africana, a menos que se le traduzca (en el ejemplo concreto que veremos, un camerunés que escribe en castellano no llega a sus compatriotas, que tienen como lenguas oficiales el francés y el inglés y hablan más de 200 idiomas étnicos y un argot mezcla de todos ellos llamado *camfranglais*); asimismo, el diálogo Sur-Sur más importante debería tal vez ser el interafricano.

En todo caso, estas opciones alternativas y fronterizas que remiten a culturas compuestas e híbridas son también una forma de extender la dignidad de todas y cada una de las lenguas y culturas. La “literatura menor” que crea una minoría dentro de una lengua mayor elabora otra visión de la realidad y enriquece el patrimonio colectivo, oponiéndose al pensamiento único. Forman parte con pleno derecho de la World’s Literature.

En general, los autores africanos sienten el deber de rescatar la literatura oral de su pueblo, que es por definición marginal y subalterna, a través de una reterritorialización en una lengua ajena a la cultura original. Actúan como modernos *griots*, con la misma tendencia al compromiso y el didactismo.

Inongo-vi-Makomè, nacido en 1948 en Lobè (Kribi) en la costa atlántica del sur de Camerún, de la etnia Batanga, con estudios primero en Santa Isabel (Malabo), luego en Valencia y Barcelona, es el autor hispanocamerunés más prolífico, con obras de teatro, narrativa y ensayo (cfr. <https://inongovimakome.com/>). En su primera novela, *Rebeldía* (Barcelona, Biblèria, 1997), el protagonista, Essopi, viaja a África de vacaciones, después de veinte años en España. El golpe es muy duro. Al regresar a su pueblo en Camerún, siente toda la distancia que se ha creado entre él y los demás, a pesar de haberse criado allí. Después de tantas ofensas y tanto rechazo que recibió en Europa, ahora hasta en su casa está fuera de lugar. El refugio espiritual de la vida africana no existe. Se ha creado otra frontera inexpugnable:

Essopi sintió que esa herida sangraba y le dolía. Los suyos le discriminaban. Le situaban en otro bando, lejos de ellos. En su propia familia y en su África natal, era un *ntangani* (blanco). En la tierra de los *metangani* (blancos) era un negro. Un sucio negro. ¡En todas partes era un extranjero!<sup>2</sup>

Y con su aguda conciencia política, Essopi percibe impotencia y desánimo frente al fracaso del desarrollo africano. El África negra camina, lenta y con dificultades. Pero va en la dirección indicada por Occidente, así llegará a un destino que no es el suyo. Essopi concibe entonces una “rebeldía” como “cultura de la renuncia”: renunciar a todo aquello que los vuelve esclavos, a las cosas de los blancos, para no seguir consintiendo que el negro sea pisoteado, ralentizar el tren del desarrollo para llegar con seguridad, sin intentar engancharse al vagón de cola del hombre blanco: «Enseñar a todas las generaciones actuales de africanos, y a las venideras, a amar lo que son y de donde son, para evitar de ser esclavos eternamente en un mundo donde nacieron libres»<sup>3</sup>.

No es un proyecto solitario, Essopi lo comparte con muchos otros intelectuales africanos, aprovechando que las fronteras reales, es decir étnicas y culturales, no son las trazadas por la colonización. Encuentra apoyo en Gabón, dove vive un amigo ecuatoguineano, Obama Ecoro. Él también vivió el exilio en Europa en espera que los tiranos negros desaparecieran del mapa. Pero siguen allí, en perfecta salud, y protegidos por los blancos. Entonces hay que volver a África y decir “¡basta!”:

La huida y el exilio forzoso en Europa son como una bala alojada en una columna vertebral. Te paraliza medio cuerpo. [...] No te mata del todo pero tampoco te deja del todo vivo. [...] El desprecio, las burlas y las humillaciones te matan el lado del cuerpo donde te consideras un ser humano, un hijo de alguien<sup>4</sup>.

Las acciones pacifistas (con radio y octavillas subversivas) en Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial perfilan una revolución panafricana, una utopía de comunicación liberadora, de orgullo y de denuncia. Los revolucionarios se “protegen” a la manera tradicional, invocan a sus antepasados para que los guíen, desean restablecer la realidad y diversidad tribal, y con ella la autoridad tradicional. Con varios ejemplos en el campo de la religiosidad o de la medicina, estos africanos necesitan una estrecha relación con su pasado. Según Inongo-vi-Makomè, el negroafricano tiene una concepción retroactiva del tiempo, que va hacia atrás, comienza en el presente y se pierde en el pasado. Así los valores ancestrales como la proximidad en la cultura material y lingüística más allá de cualquier frontera se convierten en herramientas de entendimiento y de unión.

Si la utopía en la novela triunfa y los presidentes y militares corruptos de las “falsas democracias” abandonan el poder, en la realidad no pasó así (en Guinea Ecuatorial, Teodoro Obiang está en el poder desde 1979, en Camerún Paul Biya desde 1982; en Gabón, Omar Bongo gobernó hasta su muerte en 2009 y luego tomó su lugar el hijo Ali Bongo) y en la propia novela *Rebeldía* hay un final inquietante, cuando Essopi regresa temporalmente a Barcelona para eludir su captura y le disparan en la calle. Los periódicos hablan de una posible venganza por los acontecimientos de África, pero sugieren también que podría tratarse de un ajuste de cuentas entre traficantes de droga. Vuelve aquí otra polémica del

---

<sup>2</sup> Inongo-vi-Makomè, *Rebeldía*, Barcelona, Bibliària, 1997, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 191.

libro, en contra de una España que dice no ser racista, pero «señala a los jóvenes negros solamente los caminos que conducen a la prostitución o a los trabajos del hogar»<sup>5</sup> o a la delincuencia. Una vez más (y se ve también en la actuación de los políticos españoles imaginarios retratados en el libro), Europa y África parecen no entenderse. Lo mismo acontece en otra novela de Inongo-vi-Makomè, *Nativas* (Barcelona, Clavell, 2008) en la que dos burguesas catalanas compiten en la explotación sexual de un africano recién llegado a Barcelona.

Ambas novelas narran la historia de la primera generación de migrantes, los exilados políticos o los prófugos económicos, pero Inongo-vi-Makomè, en su ensayo *Población negra en Europa. Segunda generación. Nacionales de ninguna nación* (Donostia-San Sebastián, Gakoa, 2006) reflexiona también sobre la segunda generación de africanos, nacidos y criados en Europa, una generación legal pero marginada culturalmente, “ni africana ni europea”, que sacrifica su propia identidad para una supuesta integración, frustrada por el odio racista.

Le preocupan unos jóvenes que «viven de espaldas a la sociedad de ambos continentes», «en el limbo de los guetos», «se esconden de ellos mismos, se avergüenzan de su raza y de lo que son»<sup>6</sup>. Cuenta a este propósito una anécdota reveladora:

Llevo más de una década narrando cuentos en las escuelas e institutos a lo largo y ancho de la geografía española, y sé muy bien lo incómoda que suele resultar para los alumnos negros mi presencia. La presencia de un negro viene a recordarles a sus compañeros blancos que ellos también son negros. De hecho, cuando entro, las miradas de los demás compañeros se dirigen inmediatamente hacia el muchacho negro, como para identificarle conmigo. Es por lo tanto natural que el pobre chico me tome manía y me guarde rencor en su interior. Represento en ese momento un intruso o un traidor que ha venido a delatarle, a sacarle de su escondite<sup>7</sup>.

La primera generación tiene sus fantasmas, y la segunda un doble rechazo, apenas atemperado por sueños afro-estadounidenses:

Los mayores llevamos años viviendo en Europa, pero solo nuestros cuerpos residen aquí. Nuestra mente y nuestro espíritu continúan en África. Nuestros hijos nacen y viven en Europa, pero se identifican con patrones afroamericanos<sup>8</sup>.

Rechazan y desprecian a esa África que les queremos inculcar a fuerza de idealizarla, y rechazan al mismo tiempo a la sociedad europea porque ésta les ignora y les niega la promoción social deseada<sup>9</sup>.

Aquí está el desafío, el cruce de fronteras para la sociedad del futuro. ¿Sabremos apreciar los dones y bellezas del mestizaje? ¿Sabremos aprobar un examen de convivencia, hacia una Europa multirracial y multicultural?

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>6</sup> Inongo-vi-Makomè, *Población negra en Europa. Segunda generación. Nacionales de ninguna nación*, Donostia-San Sebastián, Gakoa, 2006, p. 54.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Inongo-vi-Makomé, *Rebeldía*, Barcelona, Bibl'ria, 1997.  
—, *Nativas*, Barcelona, Clavell, 2008.  
—, *Población negra en Europa. Segunda generación. Nacionales de ninguna nación*, Donostia-San Sebastián, Gakoa, 2006.



## Algo más que una invitación a la lectura. En defensa de una posmodernidad progresista

**JUAN CARLOS ABRIL**

Universidad de Granada

[jca@ugr.es](mailto:jca@ugr.es)

El pensamiento literario de un escritor se va formando con los años, desarrollándose y ofreciendo a sus seguidores y exégetas las pistas de su poética. Luis García Montero ha ido desplegando en múltiples artículos, libros y volúmenes información de lo que para él es la literatura y, más concretamente, la poesía, género en el que ha ocupado un lugar preeminente en las últimas décadas en España, extendiéndose su influencia y recepción en Hispanoamérica. Uno de sus libros de ensayo clave, y quizá no todo lo valorado que debería, es *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*, publicado en la editorial madrileña Visor, en su colección Visor Literario, a finales de 2014.

Concebido explícitamente en su subtítulo como “defensa”, *Un velero bergantín* es desde sus inicios, además de una apología, una invitación a la lectura de poesía y, por ende, la literatura, pero también a la lectura en general. Asistimos a un ofrecimiento para leer ensayo, teatro o crítica literaria, presentes en todo el libro, con su repertorio de autores y obras, citados a propósito de explicaciones y lecciones sobre diferentes asuntos, como veremos, empezando por los clásicos de cualquier época y tradición. Y nos lo indica a través de este «consejo literario: la mejor forma de estar al día es leer cuatro clásicos por cada novedad»<sup>1</sup>. Luis García Montero elige como título un verso de Espronceda, pues ocupa recuerdos sentimentales en su memoria, ya que su padre le leía la «Canción del pirata» en voz alta cuando era pequeño, y eso supone un punto de partida. Pero como veremos, la verdad de la poesía se concibe como un punto de llegada, un lugar de encuentro entre el autor y el lector a través del espacio público que encarna el poema. Ese lugar de encuentro, ese lugar de llegada, debió atravesar una determinada educación sentimental y una serie de decisiones personales –asimismo circunstanciales– con los años, para que el poeta Luis García Montero se decidiera a ser quien es. *Un velero bergantín* da cuenta de ese recorrido, al menos de las calas más importantes y sugestivas que conformaron primero como lector a Luis García Montero, y después como autor.

---

<sup>1</sup> García Montero, Luis, *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*, Madrid, Visor, col. Visor Literario, 2014, p. 84.

El volumen se articula en 31 capítulos, todos ellos breves, y un corolario final titulado «Un decálogo más... (¿qué importa al mundo?)», que funciona a modo de resumen y profundización de algunas de las ideas aportadas a lo largo del libro, siendo además un texto que se puede leer de manera independiente. De hecho, todos los capítulos podrían leerse como autónomos, a modo de lecciones poéticas, aunque hay varios hilos conductores que los agrupan, y eso habla de la pericia compositiva de nuestro autor. Algunos de estos textos aparecieron de manera independiente, sobre todo en prensa u otras publicaciones, pero la elaboración final del conjunto responde a un proceso concienzudo y organizado con voluntad de unidad.

Dicho esto, esa invitación a la lectura es algo más, diríamos que mucho más, ya que lleva pareja una propuesta didáctica y ejemplos para leer poesía, esbozando sucintos comentarios sobre algunos de los autores dilectos para García Montero, con aquellos poemas que poseen un valor especial, acompañados de un repertorio bibliográfico que ayuda a comprender el mundo del poeta. Por cierto, Diana Esteba Ramos se ha encargado asimismo de señalar la capacidad didáctica de la poesía de nuestro autor<sup>2</sup>, puesto que su obra se pliega también al didactismo, el cual proviene de ese compromiso con los lectores que plantea el contrato social como una responsabilidad cívica de los individuos, la creación de un espacio social y público donde encontrarse. De la misma manera, el contrato pedagógico extiende el concepto de contrato social y lo lleva al terreno de la educación. A partir de un merecido homenaje al profesor y crítico literario Darío Villanueva (capítulo 21), García Montero contempla la literatura como una responsabilidad para con los demás, pues transita el territorio del oficio y debe huir, en aras de una efectividad positiva, de la profesionalización, convirtiéndose así en el mejor exponente del compromiso que supone la enseñanza: «El contrato social siempre ha buscado su raíz en un contrato pedagógico»<sup>3</sup>, argumentará. Y un poco después: «Por eso definiendo lo que sucede en el aula, la responsabilidad de cada uno en lo que sucede, y por eso creo que el saber encuentra no ya espacios deseables de rebeldía, sino lugares para la vinculación humana»<sup>4</sup>.

Así, García Montero elabora una genealogía literaria personal por la que discurren algunas de las voces más importantes en su trayectoria, no todas, una especie de extracto de sus preferencias literarias, o aquella selección –por ejemplo, no se dedica ningún capítulo a Rafael Alberti, del que sabemos que nuestro poeta es muy devoto, y podríamos citar más autores– que le ha servido en esta ocasión para llevarnos hacia donde él quiere, que es esa invitación y esa defensa de la literatura, explicándonos su significado, cuya reflexión ha ido atesorando durante décadas. Por citar solo *en passant* algunos de los autores u obras a los que se les dedican –primordialmente– capítulos, y no solo poetas, recordemos *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson, Luis Cernuda, Francisco Brines, Federico García Lorca, Jaime Gil de Biedma, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas... A esa genealogía, encabezada por José de Espronceda, y que a la postre resultará el libro, le sigue una meditación en torno a la importancia de la lectura para fomentar la conciencia crítica, y a propósito de una cita de Edward W. Said, nos dice: «Reduccionismo, cinismo y marginalidad, tres palabras que definen nuestro presente. Pensar en la lectura como una alternativa supone,

---

<sup>2</sup> Esteba Ramos, Diana, «Luis García Montero: su utilidad en la didáctica de la poesía», en Asociación Andaluza de profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”, *Actas del VIII Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura (Málaga, 7-10 de febrero de 2002)*, Málaga, Diputación Provincial, 2003, pp. 175-179.

<sup>3</sup> García Montero, Luis, *Un velero bergantín*, p. 97.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

en efecto, un acto de emancipación»<sup>5</sup>. Finalmente, Luis García Montero se adscribe a esa tradición de poetas y engasta su poema «Mujeres», perteneciente a *Habitaciones separadas* (1994), para explicar la mercantilización de los cuerpos de la sociedad posmoderna, su banalización, los conflictos posmodernos de la anorexia, las diferencias entre los cuerpos virtuales y perfectos, y los reales e imperfectos, y por último realizar algunas confesiones y curiosidades de taller que siempre se agradecen. Además, en la primera parte del volumen, en los primeros capítulos, habría que señalar que una filósofa que leemos en repetidas ocasiones es Martha C. Nussbaum, para denunciar «el lado carnívoro y avaricioso del ser humano, en vez de cultivar la imaginación moral que nos ayuda a comprender el dolor ajeno»<sup>6</sup>. No podemos olvidar que el siglo XX nos ha dado la imagen de

[...] muchos asesinos escuchando a Wagner en un campo de concentración, mientras los científicos resolvían problemas matemáticos para sus armas de destrucción masiva. [...] Pero también es verdad que el arte educa nuestra sensibilidad y nos ayuda a mirar a los ojos, a descubrir una vida propia [...]. Nos ofrece la imaginación moral necesaria para hacernos responsables de nuestra barbarie y comprender el dolor ajeno. El arte es un aliado eficaz de la experiencia de la vida para salvarnos del analfabetismo ético. Si hay un lado carnívoro en el ser humano, existe al mismo tiempo una parte compasiva que convierte la realidad en una conversación y al individuo en un lugar hospitalario<sup>7</sup>.

La reflexión de Adorno, tras el holocausto de Auschwitz, está servida, y también el relativismo contemporáneo. Nuestro autor lo enfrenta sin ingenuidades, como vemos, y a partir de aquí podríamos conectar algunos de los aspectos más decisivos que se tratan en *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*, a propósito de la defensa de una individualidad crítica, no homologada, en contra de la homologación de las conciencias del capitalismo avanzado, que diría Fredric Jameson, o tardío, en la época de la reproductibilidad tecnológica, que escribió Walter Benjamin.

Frente al relativismo del reduccionismo, el cinismo y la marginalidad citados anteriormente, el poeta granadino señala que «Es estéril mantenerse al margen. Una versión más del individualismo posesivo, una nueva sacralización del egoísmo como perspectiva única para fundar la subjetividad»<sup>8</sup>. El blindaje neoliberal y conservador del sujeto contemporáneo, que por una parte lo “disuelve” o fragmenta, se debilita, pierde entereza o entidad, para luego proponerlo como intocable y desligado de sus vínculos sociales, será uno de los argumentos sobre los que se articule esta invitación a la lectura, como propuesta de encuentro o diálogo de dos conciencias, la del autor y el lector a través del espacio público que representa el texto, esto es, el poema. La propuesta de García Montero realiza una apología de la lectura como espacio de encuentro entre dos conciencias, la del autor y la del lector a través del espacio público que supone el poema, el texto como lugar de intermediación donde se pone en marcha ese diálogo decisivo, crucial para fomentar el pensamiento crítico. Partimos de la base de una proposición que tiene en cuenta en sus fundamentos el materialismo histórico, pero no una visión roma y teleológica, idealista y totalitaria, sino una concepción althusseriana que plantea el materialismo del encuentro

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 19.

para articular ese diálogo. Materialismo también llamado del azar o aleatorio<sup>9</sup>. No citamos al filósofo marxista francés en vano, pues como es sabido forma parte de la educación filosófica de Luis García Montero desde sus inicios, ligado estrechamente a la corriente “La otra sentimentalidad”<sup>10</sup>, esa tendencia que nació en Granada, pero que con los años se fue cumpliendo en la poesía de la experiencia<sup>11</sup>. “La otra sentimentalidad”, recordemos, fue fundada por Javier Egea, Álvaro Salvador y el propio Luis García Montero en 1983, y las fechas no serán un dato baladí. Esto es solo el inicio. El poeta no participa de una ilusa o ingenua visión idílica del futuro, un progreso al que obligatoriamente camina la humanidad, sino que sabe muy bien y asume los fracasos históricos que la izquierda ha vivido como auténticos batacazos ideológicos, y la falta de lenguaje ulterior y palpable de las últimas décadas.

En este sentido, deberíamos remontarnos a la publicación en 1979 de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, traducido al español en 1987 –y reeditado en múltiples ocasiones– como *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, de Jean-François Lyotard, ensayo que puso en el disparadero las problemáticas y conflictos que afrontaba el último tercio de siglo XX respecto a la utopía progresista, y cómo encarar el desmoronamiento de aquellas ideas que habían configurado la izquierda desde el siglo XIX. Aunque los inicios del concepto de posmodernidad se pueden rastrear algo antes, este libro ha servido como base filosófica para justificar el pensamiento neoliberal economicista de los últimos cincuenta años, que comenzaron justamente coincidiendo su publicación, en 1979, con el gobierno de Margaret Thatcher en el Reino Unido, y que continuaron dos años después, en 1981, con la primera legislatura de Ronald Reagan. Lo demás es historia recentísima, hasta los días del infausto Donald Trump. Una década, la de los ochenta, marcada por una fuerte impronta neoliberal, y que entre 1990 y 1991 desembocó en la disolución de la URSS, con lo que eso significó para desarbolar el pensamiento de izquierdas y cualquier atisbo de conciencia colectiva.

Como es bien sabido, Lyotard propone el archiconocido «fin de la Historia», la Historia con mayúsculas, esa historia que había guiado al pensamiento de izquierdas desde sus orígenes marxianos. Con el fin de la Historia se aceptaban las leyes del mercado y su desregulación, en pro de un supuesto y futuro reparto de la riqueza –según Adam Smith– igual de quimérico que el paraíso comunista, pero eso, claro, no se advertía. Resultado: en contraposición a la Modernidad, la posmodernidad es la época del desencanto. Se renuncia a las utopías y a la idea de progreso de conjunto. *Utopía y desencanto*, ratificaría Claudio Magris. Se apuesta por el progreso individual, la desvinculación, la desmovilización social, la pérdida de las ideologías, y por tanto los individuos solo querrán vivir el presente, de ahí el capitalismo de consumo: el futuro y el pasado pierden importancia. Hay una búsqueda de lo inmediato, un proceso de pérdida de la personalidad individual mediante un procedimiento contradictorio, ya que se busca diferenciarse de los demás emulando modas sociales, y la única revolución que el individuo está dispuesto a llevar a cabo es la interior. Se rendirá culto al cuerpo y la liberación personal, si es que eso

---

<sup>9</sup> Véase Althusser, Louis, *Para un materialismo aleatorio*, ed. y con un ensayo de Pedro Fernández Liria, trad. Pedro Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez, Madrid, Arena Libros, 2002 [1982].

<sup>10</sup> Véase Rodríguez, Juan Carlos, *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros escritos fechados de poética)*, nota editorial de Francisco Díaz de Castro, Madrid, Hiperión, col. Dicho y hecho, 1999 y Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia/Fundación José Manuel Lara, 2003.

<sup>11</sup> Véase Iravedra, Araceli (ed.), *Poesía de la experiencia. Antología y estudio*, Madrid, Visor, 2007.

existe. El concepto de verdad universal se desmoronará de igual modo. De manera paralela, Lyotard expone también el final de los grandes relatos, *grand récit*, o metarrelatos (también las ideologías transformadoras y, en general, cualquier tipo de idealismos), en virtud de la cultura popular *kitsch*, esa estética pretenciosa, de mal gusto y pasada de moda (la década de los ochenta), para refugiarse en el pastiche, el *collage* y la parodia, recordándonos de algún modo al sujeto ironista de Richard Rorty, dejando de importar el contenido del mensaje y revalorizando la forma en que es transmitido, el grado de convicción que pueda producir. Esto es, la publicidad, que vive su auge desde los *mass media* y los mecanismos de control mediáticos –que exhibiera Deleuze– de las grandes corrientes de pensamiento supeditadas a intereses macroeconómicos, *holdings* empresariales o sociedades de cartera, y mucho más hoy desde la realidad virtual a la que asistimos... Por consiguiente, la disolución de las fronteras entre la alta y la baja cultura –esas dos culturas tipificadas por Charles Percy Snow– se plantea como uno de los grandes logros de la posmodernidad, que posee en el *pop art* uno de sus icónicos exponentes, pero que podría trasladarse a casi todos los géneros y disciplinas. Aunque no sin sus contradicciones. El arte como consumo necesita productos culturales fáciles de digerir por las masas. Excepto en pocos casos, el arte que ha llegado a más gente ha conllevado un rebajamiento de calidad estética, fruto de su mercantilización, situándolo en el estrato más bajo, en el noveno círculo o anillo. Cultura para todos, sí, es cierto, pero de menos nivel. Por el contrario, la transversalidad y discursividad de disciplinas y géneros, la intertextualidad y la hibridación han ofrecido muestras artísticas abiertas, en continuo diálogo con el pasado y las corrientes más importantes, interesantes o del propio gusto de los autores y artistas, en otra de las facetas más características de la posmodernidad, su eclecticismo. Pero no nos confundamos. Frente a la reacción conservadora, que degrada la cultura desde abajo, Luis García Montero reivindica una cultura popular digna de sus raíces y orgullosa de sus conexiones con la tradición, como en el capítulo que homenajea al cantaor Enrique Morente, quien como sabemos mantuvo una relación fértil con la investigación constante con la vanguardia y la fusión, dentro del flamenco:

Vivimos malos tiempos para la cultura. Pero nos equivocamos al preocuparnos sólo de la falta de inversión pública y de las trabas e impuestos que cargan con voluntad agresiva las cuentas del teatro, el cine, la música, los libros y las demás actividades que suelen englobarse en la Cultura con mayúscula. La agresión más desoladora está produciéndose sobre la cultura popular, ese sedimento de comunidad y de saberes que ha sostenido durante tantos años la sensualidad, el respeto y las relaciones de la gente con la vida. La telebasura, la humillación todopoderosa a la zafiedad y el mercantilismo, están dejándonos sin arraigo más allá del rencor y la sospecha generalizada. Junto a la desaparición de los oficios, la conversión de la gente en audiencia es uno de los mecanismos más graves de perversión de la realidad. El tradicionalista pervierte la tradición, el puritano la pureza y el populista la cultura popular<sup>12</sup>.

Observamos que nuestro autor comparte, con lucidez y en buena lógica, la discusión de la izquierda (Jameson, Said, Vattimo, etc.) sobre esta concepción ultramontana de la posmodernidad, pues si bien se entiende que el concepto de posmodernidad marca una ruptura con algunas de las ideas más conflictivas de la Modernidad, con sus grietas, explicando los cambios sociológicos, económicos y de otros órdenes, producidos en Occidente

---

<sup>12</sup> García Montero, Luis, *Un velero bergantín*, pp. 56-57.

a partir sobre todo del final de la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que lleva pareja un refuerzo de las nociones más duras del pensamiento neoliberal. Por eso uno de los hermeneutas más importantes del último medio siglo, Jürgen Habermas, no terminará nunca de aceptar el término, y seguirá peleando por el proyecto inconcluso de la Modernidad. El filósofo alemán participará en un volumen emblemático en 1983, y junto a otros críticos y pensadores de la izquierda del panorama internacional se reunieron en torno al libro *The Anti-Aesthetic: essays on Postmodern Culture*, traducido al español en 1985 como *La posmodernidad*, en edición a cargo de Hal Foster. La aportación de Habermas, no obstante, recoge una conferencia que inicialmente se dictó en 1980 con motivo de la recepción del premio Theodor Adorno. Así que, como vemos, poco tardó el pensamiento de izquierdas, que sin embargo veía ya entonces venir el batacazo y fracaso de la URSS, en armarse ante lo que estaba por suceder, es decir, la pérdida de lenguaje, para tratar de contener en el plano privado el empuje de ese individualismo salvaje –en el plano público, los *Podere salvajes*, según Luigi Ferrajoli– al que estábamos desembocando.

Luis García Montero participa del relato de estas preocupaciones, involucrándonos en su narrativa, y nos impregna con sus deliberaciones en un mundo donde la imaginación moral sustituye a la utopía, desplazándola con sutileza, de igual modo que la admiración hace lo propio con la esperanza. Sin ingenuidades, repito, sin falsos entusiasmos, pero con la tenacidad de la razón, y con la voluntad de la pasión («se trata de la voluntad de crear la dimensión de un tiempo habitable y compartido»<sup>13</sup>), porque el panorama de las humanidades y la lectura resulta demasiado pantanoso como para no andarse con mucho cuidado a la hora de realizar cualquier afirmación con atisbos de verdad totalizadora. Otro de los caballos de batalla de la posmodernidad, el consumismo y la deificación del presente, dejando a un lado el pasado –en consonancia con el fin de la historia– y el futuro, tiene mucho que ver con «la deriva mercantilista de la ciencia, la política, la educación y las instituciones»<sup>14</sup>. El utilitarismo y la instrumentalización de cualquier faceta de la vida o asunto, posándose en nuestro inconsciente colectivo y libidinal, dotándolo en última instancia de perspectivas economicistas, nos gobiernan como en un mal sueño donde el fin justifica los medios. Por eso se es consciente del mundo que habitamos, y la realidad que plantea la posmodernidad es irrefutable, en términos de Fredric Jameson, nos guste o no. El profesor y crítico literario Andrés Soria Olmedo ha indicado y contextualizado la condición posmoderna de nuestro tiempo y de nuestro autor de este modo, un «moderno» a lo Habermas, luchando por el proyecto Ilustrado:

Y, en efecto, para un poeta de formación marxista a quien le toca históricamente afrontar la condición postmoderna que en este fin de siglo impone la desconfianza en los «grandes relatos», es casi inevitable volver a la Ilustración y entenderla como un proyecto inacabado (Habermas, con un grano de sal), digno de ser proseguido con la ironía (Umberto Eco) que imponen los tiempos, más que considerarla (con varios franceses) como una empresa exhausta<sup>15</sup>.

En cualquier caso, y no por nada, el propio García Montero zanjó su adscripción a la posmodernidad cuando se definió a sí mismo como un «romántico ilustrado»:

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>15</sup> Soria Olmedo, Andrés (ed.), *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación Provincial, 2000, p. 166.

Recuperar el futuro [...] tiene más que ver con unos ojos ilustrados capaces de aprender las enseñanzas del romanticismo que con unos ojos románticos empeñados en acabar con la Ilustración. En la llamada poesía de la experiencia se produce una lectura precisa de la postmodernidad<sup>16</sup>.

Adscrito a una óptica crítica que reivindica en cualquier caso leer la posmodernidad con ojos modernos, la recuperación de algunos de los ejes de la modernidad se plantea como clave para comenzar a pensar. Y quizás actuar. Así, por ejemplo, con el tiempo, que como ya hemos explicado en la posmodernidad solo piensa en el presente, borrando el pasado, las huellas y la tradición que nos precede, leyendo solo de él lo que nos interesa para el pastiche, y desentendiéndonos del futuro, por inalcanzable. El hilo de la Historia vuelve a tenerse en cuenta desde una posmodernidad progresista, crítica, subversiva o de resistencia, que diría Hal Foster<sup>17</sup>:

Las utopías han trazado un camino lleno de trampas y de infiernos. En nombre de un futuro perfecto, los comisarios borraron el presente, las víctimas se convirtieron en verdugos y se negó cualquier límite propuesto por la ética. Fue entonces necesario sospechar del discurso de la Historia, de las coartadas sugeridas por el porvenir, y recordar que el presente era el espacio de la decisión, el campo moral en el que nos definimos como individuos. Frente a los pragmáticos, los profesionales del futuro y los nihilistas, hizo falta volver a hablar de valores. Aún a riesgo de ser desacreditados como moralistas o buenistas, pareció imprescindible recordar que el fin no justificaba los medios<sup>18</sup>.

Como vemos, nuestro autor asume la crítica a las ingenuidades del marxismo teleológico, y los idealismos que desembocaron en totalitarismos, destruyendo la utopía. Pero no significa que se renuncie a un sentido crítico de la realidad. Por eso, y ante este panorama tan negro y tan poco alentador, un individuo sacralizado hasta la médula, una confianza ciega en la tecnología, los *mass media* y la virtualidad, una sociedad desvinculada, vueltos células independientes los seres humanos, desconectados entre sí, una despolitización y desideologización galopantes, la ausencia del sentido de justicia y compromiso, la incredulidad más absoluta, ¿cómo podemos reaccionar? Y más de un siglo después se repite la pregunta ¿Qué hacer?, que se formularía Vladímir Ilich Uliánov, alias Lenin, retomando el título de la novela homónima de Nikolái Chernyshevski.

Recordarles a los medios que no pueden desprenderse de su fin supone recuperar la voluntad de relato, destacar de nuevo la importancia de la imaginación moral y las ilusiones históricas. La experiencia obliga a no desentenderse de la realidad, a no descuidar los valores, a no separar el futuro del presente. Pero en tiempos de descrédito y de protocolos huecos, es imprescindible apostar por la ilusión, volver a la historia, quizás a aquello que Albert Camus llamó las utopías modestas. Quitarles grandilocuencia a las promesas supone vincularse éticamente con la realidad<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> García Montero, Luis, «La poesía de la experiencia», *Litoral*, 217/218 (1998), p. 16.

<sup>17</sup> Véase Foster, Hal, «Introducción al posmodernismo», pról. a Habermas, Jürgen *et alii*, *cit.*, 2002 [1985], pp. 7-17.

<sup>18</sup> García Montero, Luis, *Un velero bergantín*, p. 148.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 149-150.

Tal vez no estemos en tiempos de revoluciones, pero sí de reformulaciones. No de grandes cambios, pero sí de reformas. Y con esto concluimos, no sin antes insistir en la idea de que nos encontramos ante una posmodernidad cargada de un nuevo sentido, en la cadena semiótica de enunciados culturales, actualizada o reformulada a través de la mirada que nos otorga la literatura, y puesta en otra dirección semántica al haberse liberado de los lastres del academicismo, el profesionalismo de los profesores científicos, y la *tabula rasa* que supone la desvinculación de los individuos en una sociedad sin nexos ni futuro. No podemos renunciar...

Considero precisamente la literatura como un antídoto contra la versión estrecha y contaminadora de la idea productivista del progreso. La palabra poética, con su lentitud y su merodeo, se opone a la superstición tecnológica. Ilumina el lado humano, poético, de la tecnología y de la ciencia<sup>20</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis, *Para un materialismo aleatorio*, ed. y con un ensayo de Pedro Fernández Liria, trad. Pedro Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez, Madrid, Arena Libros, 2002 [1982].
- Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia/Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Egea, Javier – Salvador, Álvaro – García Montero, Luis, *La otra sentimentalidad*, Granada, Ed. Don Quijote, col. Los pliegos de Barataria, 1983.
- Esteba Ramos, Diana, «Luis García Montero: su utilidad en la didáctica de la poesía», en Asociación Andaluza de profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”, *Actas del VIII Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura (Málaga, 7-10 de febrero de 2002)*, Málaga, Diputación Provincial, 2003, pp. 175-179.
- Foster, Hal, «Introducción al posmodernismo», pról. a Habermas, Jürgen *et alii*, 2002 [1985], pp. 7-17.
- Habermas, Jürgen *et alii*, *La posmodernidad*, ed., selec. y pról. de Hal Foster, trad. de Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 2002 [1985].
- García Montero, Luis, «La poesía de la experiencia», *Litoral*, 217/218 (1998), pp. 13-21.
- , *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*, Madrid, Visor, col. Visor Literario, 2014.
- Iravedra, Araceli (ed.), *Poesía de la experiencia. Antología y estudio*, Madrid, Visor, 2007.
- Lytard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, trad. al español como *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, col. Teorema, serie mayor, 1987.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros escritos fechados de poética)*, nota editorial de Francisco Díaz de Castro, Madrid, Hiperión, col. Dicho y hecho, 1999.
- Soria Olmedo, Andrés (ed.), *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación Provincial, pp. 165-172.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

# RECENSIONI

---

LORETTA FRATTALE  
DANILO MANERA  
SIMONE CATTANEO  
ALEJANDRA LEONOR PARRA  
JUAN CARLOS ABRIL

*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 10 (2021), pp. 187-207.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>





*Poesía e imagen*

ELIDE PITTARELLO

Murcia, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2018, 232 pp.

*reseña de* Loretta Frattale

El volumen reúne doce valiosos ensayos de Elide Pittarello dedicados a uno de los temas que la autora, profesora emérita de la Universidad Ca' Foscari de Venecia, ha abordado y sigue abordando con especial ahínco en su trayectoria investigadora: el de los cruces, interacciones, enlaces entre imágenes y código verbal en las creaciones literarias en general, y, en este caso concreto, en las poéticas. Pittarello es una estudiosa especialmente dotada para la reflexión en torno al dialogismo constitutivo de lo literario, a las relaciones y conexiones entre distintos autores, obras, géneros. Su capacidad para detectar en los textos factores intermediarios, interferencias e influencias es extraordinaria. Su último trabajo, la edición de *Jardín concluso* (Madrid, Cátedra, 2020), donde se recogen las cuatro obras de Guillermo Carnero publicadas entre 1999 y 2009, ofrece –entre otras agudezas más estrictamente filológico-hermenéuticas– un docto y brillante compendio de aquel crisol de poéticas y estilos expresivos antiguos y modernos del que sacó sus mejores energías la creatividad artístico-literaria “postmoderna”.

En la «cuestión de la imagen» Pittarello se dice particularmente interesada desde que empezó a ocuparse «del funcionamiento del texto poético» (p. 9). «La imagen –advierte en la nota introductoria– ahonda en la experiencia, saca a relucir lo impensado, irradia símbolos» (p. 9); trae a la presencia –específica– lo que no está, abre grietas en la representación unívoca de la realidad,

contrastando la tendencial propensión a la linealidad de la expresión verbal. Aunque es verdad, como la misma autora puntualiza, que los estudios sobre la imagen y su involucración en los textos literarios «han ido progresando en lo que va de siglo» (p. 11), los escritos aquí confluídos, publicados en un arco temporal de casi veinte años, desde 1997 hasta 2014, tienen absoluta vigencia por restituir las bases de una gramática verboicónica lúcidamente inspirada en los principios y métodos de la escuela filológica, de la semiótica, de la comparación interartística y ya en sintonía con el enfoque intermedial hoy en auge. En ellos se analiza una selección de textos poéticos publicados en España a lo largo del siglo XX y a principios del XXI, en los que el juego especular potencialmente infinito entre las palabras y las imágenes acaba iluminando zonas de otro modo oscuras.

Una buena parte de los poemas examinados brotan de la visión o la memoria de un lienzo, como expresión de la emoción suscitada por su contemplación («“Las meninas” de Vicente Aleixandre», «“Ninfa y pastor, por Ticiano” de Luis Cernuda», «“Van Gogh” de Rafael Alberti», «“Plaza de Italia” de Guillermo Carnero» y «“Tempestad” de Guillermo Carnero»): «figuras sobre figuras» (p. 28), «imágenes de imágenes creadas por los poetas» –así los define la autora– para expresar «la vivencia de una representación artística que los involucra como si fuera un fenómeno en lugar de un objeto» (p. 10).

En el siglo pasado, la relación entre poesía y pintura en ese aspecto de la poetización de un cuadro o en cuanto verbalización de un arte espacial es un asunto que cuenta con interpretaciones memorables, bien en forma de poemas (los arriba citados son muestra suficientemente representativa de ello), bien en libros enteros, a partir de *Apolo* de Antonio Machado (1911) y *Cristo de Velázquez* de Unamuno (1920) hasta llegar a poemarios más recientes como *Exposición* de Olvido García Valdés (1990), *En pintura* de Aníbal Núñez (1992-1993), *El final de la contemplación* (1992) o *Paisajes en el Prado* (1997) de Luis Javier Moreno, pasando por una de las obras maestras del género como *A la pintura* (1945-1948) de Rafael Alberti. Pittarello ilustra unos momentos de esa importante tradición lírico-plástica hispánica, sin perder de vista el conjunto de las poéticas, el arte, la filosofía y la historia. Maneja con maestría los registros filológico, histórico, filosófico y artístico, realizando una contextualización y una exégesis siempre muy rigurosas y enriquecedoras de los diferentes problemas literarios examinados.

Lo que llama principalmente la atención de la estudiosa es la calidad del diálogo que unos poetas entablan «con la imagen artística que los interpela sin echar mano de ninguna éfrasis, sin acudir a marcos conceptuales de tipo histórico-filológico o estético», mostrando mayor interés «en lo invisible que late» que en «la superficie pintada» (p. 10). Esa misma actitud y sensibilidad por lo invisible se registra también en dos poemas que se inspiran en otras formas de arte espacial como la escultura («Escultura inacabada. David-Apolo de Miguel Ángel» de Cernuda) o el collage («Une semaine de bonté» de Carnero). De esa manera, es decir por imágenes pictóricas o formas plásticas y escultóricas, los poetas aquí estudiados piensan la trascendencia (p. 40).

La puesta en tela de juicio del potencial heurístico de la mirada humana es uno de los hilos conductores de esos ensayos. En cada uno de ellos se ofrece un ejemplo de cómo los cuadros, las esculturas, las artes

visuales no se miran sino que nos miran. Así el poeta Vicente Alexandre, frente a *Las meninas* de Velázquez, nos viene presentado como espectador que se transforma en espectáculo a través de la espectacularización poética del cuadro. Lo mismo le sucede a Cernuda, al descubrir, ante la visión de *Ninfa y pastor* de Ticiano, «una alteridad íntima que enlaza oblicuamente con el movimiento del deseo a través de la *poiesis* de su representación» (p.89).

En el segundo ensayo dedicado a un texto cernudiano («Escultura inacabada. David-Apolo de Miguel Ángel»), uno de los más recientes entre los confluídos en el volumen (fue publicado en 2012), Pittarello reconstruye el largo, lento y constante acercamiento del poeta a la obra –también poética– del genio del Renacimiento italiano, Miguel Ángel, evidenciando toda una compleja y semióticamente fértil estratificación de “miradas” (estilemas, ideogramas, media) que se han interpuesto entre la creación original y su poetización contemporánea. Cernuda no vio nunca la escultura. El poema nació por intermediación de una foto, cuyos límites y puntos de fuerza perceptivos/expresivos la estudiosa muy sagazmente declina a través del filtro teórico de unos importantes maestros de la filosofía de la visión contemporáneos (Barthes, Deleuze, Didi-Huberman).

El proceso de poetización activado por Rafael Alberti en su libro *A la pintura*, y más específicamente en el poema dedicado a Van Gogh, incluido en la obra desde su segunda edición (1948), sigue otro rumbo. En el ensayo correspondiente, Pittarello orienta el foco de su análisis hacia la tensión icónica que despliega la versificación albertiana en su intento de reproducir textualmente «el gesto real y la intención trascendente» (p. 106) del pintor holandés. La autora hace notar cómo a través de una versificación extremadamente concisa –caracterizada por el uso reiterado de versos constituidos por un solo lexema o frases nominales y por la ininterrumpida secuela de encabalgamientos que todo ello provoca– y potenciada en sus efectos visuales por el denso entramado de isotopías de

alto potencial icónico que la vertebra –entre las muchas magistralmente detectadas la de fuego y la del agua en cosmogónica oposición– el poeta consigue objetivar, materializar, la actitud desgarrada del pintor (p. 109), así como la «galaxia de causas que convergen hacia una pintura tan singular y lacerante» (p. 111). A través de su enunciación desarticulada, abrupta, Alberti busca equivalencias entre su escritura y los signos distintivos de la irreplicable belleza de la pincelada y la técnica expresiva de su modelo. No necesita ponerse delante de uno de sus cuadros para poetizarlo. Se los lleva todos imprimidos dentro. El poema le sale intensamente lírico y vívidamente plástico. Es más que una éfrasis. Es un *re-trato* del atormentado perfil humano-artístico del holandés y a la vez una *re-presentación* dinámica de su estilo y de su obra total.

En los ensayos sobre unos poemas del primer Carnero, «Plaza de Italia» (uno de los diferentes cuadros realizados por Giorgio de Chirico con este título) y «Tempestad» (el famoso lienzo de Giorgione), ambos publicados por primera vez en 1967, Pittarello introduce un filtro ulterior. Descubre un tercer ojo en el juego de miradas que ha venido registrando entre poetas y cuadros, el de la máscara culturalista. Una máscara que el mismo poeta reconoce como dispositivo propio, interno, nunca arbitrario ni decorativo sino impuesto «por la imaginación en términos de identidad vital y emocional» (p. 184). Esa máscara funciona como un amplificador de las potencialidades perceptivas y emotivas del poeta. Le permite adoptar más puntos de vista y más códigos culturales simultáneamente, manejar en gran libertad símbolos codificados en otras épocas hibridándolos con los de su personal universo de creación. Con gran sensibilidad exegética Pittarello enlaza la riqueza y la variedad rítmico-sonora del tejido verbofónico con las imágenes y demás elementos poemáticos de la textualidad carneriana, tratándose de factores absolutamente inseparables. El pensamiento riguroso y punzante de la estudiosa se desarrolla, como ya nos ha acostumbrado, a partir de una red heterogénea de datos históricos, bibliográ-

ficos, lexicográficos, documentos epistolares, catálogos, textos críticos de literatura y de historia del arte, para dar debida cuenta de las profundas y polisémicas connotaciones inscritas en y entre los diferentes órdenes de expresión. El panorama explorado en estos dos ensayos es muy amplio, desde los autores y modelos de la Antigüedad clásica al Renacimiento de Giorgione, a la posmodernidad carneriana, con una significativa desviación hacia el nihilismo de la baja Modernidad (interpretado con categorías fundamentalmente benjaminianas y derridianas).

Los restantes artículos se centran en experiencias visionarias cuya poetización supone una mediación constante entre el decir y el escribir, el declamar y el dibujar, el evocar y el representar («Jorge Guillén: “El manantial”»; «Federico García Lorca: “Nueva York en un poeta”»; «José Ángel Valente: “Oscuro es como la noche el canto”»; «Claudio Rodríguez: “Revelación de la sombra”»; «Juan Vicente Piqueras: “La habitación vacía”»). La autora ahonda ahora en la poética del vacío y en su correlativa retórica de la omisión, tan estrictamente vinculadas con esas escrituras «del límite, del borde o de la inminencia» en las que –según el mismo Valente– «la palabra poética no es propiamente un *decir*, sino un *aparecer*» (p. 122). De ahí que la presencia de las imágenes alcance, justamente en esos textos que tenderían a expresarse por subtracciones y ocultamientos, un nivel de frecuencia e intensidad incomparable.

Sabemos que los artículos de este libro están ordenados siguiendo la cronología de los manuales. Cuando no solo se analizan textos sino que se aspira a la descripción y a la definición de fenómenos más globales, la lógica temporal y la coherencia discursiva viajan en paralelo. El libro de Pittarello, con sus doce calas en las obras de algunos de los más ilustres poetas contemporáneos, cumple con esta aspiración. Reconstruye con minucia filológica y agudeza teórico-conceptual un específico fenómeno literario, el de la progresiva implicación de lo “imaginario” y lo figurativo en la poesía española del siglo XX: un fenómeno en apariencia “mar-

ginal” –en cuanto fronterizo, intersticial– y al mismo tiempo uno de los más fértiles de consecuencias estéticas y poetológicas para el futuro.

El enfoque temático de los ensayos, la variedad de las perspectivas teóricas y la

fluidez de una prosa que une elegancia y perspicuidad con un sustento académico-bibliográfico firme y riguroso, hacen de este volumen un acercamiento versátil y certero a la movediza urdimbre de las textualidades españolas contemporáneas.

La Lapa y otros relatos seleccionados

ÁNGEL GUERRA

Selección y prólogo de Zebensuí Rodríguez Álvarez Lanzarote,  
Ediciones Remotas, 2020, 224 pp.

*reseña de* Danilo Manera

José Rafael Betancort Cabrera (1874-1950) nació en Teguise, en la isla de Lanzarote, empezó en Gran Canaria su fecunda actividad de periodista medio autodidacta y en 1900 se trasladó a Madrid, donde trabó profunda amistad con Benito Pérez Galdos y vivió inmerso en la vida cultural de la corte. Escribió muchísimo en numerosos periódicos. Recordemos al menos *La Correspondencia de España*, diario del que fue corresponsal en París y luego director. Galdosiano es el seudónimo que popularizó, “Ángel Guerra”. Fue hombre político: representó en el Parlamento su isla natal varias veces consecutivas, como diputado de la izquierda monárquica, hasta la llegada al poder de Primo de Rivera. Entre 1930 y 1931 fue Director General de Prisiones. Después de la guerra civil, su producción periodística y literaria cesó y ya no volvió nunca más a su amado archipiélago.

Poeta y dramaturgo de género chico en la juventud, siempre trabajó como crítico literario y traductor, pero lo mejor de su arte vino con la novela corta y el cuento. Zebensuí Rodríguez Álvarez describe su trayectoria literaria como una evolución que va de una etapa tardorromántica, preciosista y de idealismo costumbrista, a una etapa más modernista atenta «a las raíces identitarias y a los temas sociales y políticos» (p. 16). Se podría añadir que su actitud ética y cierto carácter reivindicativo de su regionalismo canario tienen a veces tintes noventayochistas. Rodríguez Álvarez elige con razón las cuatro narraciones más logradas y di-

vulgadas (que constituyen el grueso de su edición), es decir *Al jallo* (1907), *La Lapa* (1908), *Tierra seca* (1911) y *A merced del viento* (1912). Y, en efecto, leídas una tras otra, las cuatro historias pintan un cuadro sombrío de la tragedia desesperada de los campesinos y pescadores canarios, vidas hechas de soledad, amargura, cansancio, sufrimiento, rencores y venganzas. Incluso el paisaje reseco y hostil nos habla de sed, pobreza y abandono. Y el mar que rodea esta tierra inhóspita no se convierte en un símbolo de libertad, sino en una furia. Son los “mares salvajes” que los campesinos nunca han visto y que de noche parece que amenazan con invadir el llano, como lo hicieron en los siglos las erupciones volcánicas.

Tómense como ejemplo las dos hermanas de *A merced del viento*. Una, Dolorcitas, avispada y atrevida, se las arregla para ser la criada en el cortijo del amo, y luego niega hasta la limosna a su hermana Salomé. Ésta busca estiércol de camello para el fuego en el arenal ardiente (el desierto llamado *jable*) y allí la viola despiadadamente el otro criado del amo. Desamparada y angustiada, Salomé se arroja a un aljibe, en cuyo fondo misterioso acaso «pudiera esconderse la afrenta y hallar una paz perdurable, en la vida ya imposible» (p. 188). El agua oscura se remueve con un ruido extraño, con «un murmurio de rezo o de llanto» (p. 190) y luego recobra su dulce quietud nocturna. Ángel Guerra sabe mitigar las asperezas con frases rápidas o toques sentimentales

de los que emerge toda su compasión. Por supuesto, las de sus relatos son unas Canarias enormemente diferentes de las de ahora, con un turismo que ha traído desarrollo y prosperidad evidentes, aunque no exentos de defectos. Y precisamente por eso el Lanzarote de Ángel Guerra sorprende por su contundencia. Tal vez la infinita tristeza de estas historias canarias de antaño hable de una experiencia autobiográfica dolorosa, de una distancia ya insalvable, de un territorio perdido en una memoria irrecuperable.

En los relatos felizmente añadidos y casi redescubiertos para esta edición, *Al son del remo* (1915), *Detrás del camello* (1917), *Las paces* (1920), adquiere aún más entidad el protagonismo de la mujer canaria, víctima de la violencia, el maltrato, el menosprecio. Y una vez más apreciamos el uso sistemático del léxico vernáculo, que hace de los escritos regionalistas un tesoro del idioma. En *Las paces*, se narra una riña entre dos de las orchilleras que trabajan en el cantil de Famara, con los niños pequeños dejados a la custodia de los perros en un rincón. Pero cuando una casi precipita al abismo y hay que rescatarla, los grupos enemigos olvidan todas las ofensas y actúan juntos. La desdichada mujer se salva, pero se le seca la leche

por el susto, y la que amamantará y acunará a su hijo será la rival con la que se había peleado.

Hasta ahora el estudio de Ángel Guerra y la reedición de sus obras había sido una tarea casi solitaria de Antonio Cabrera Perera, gran bibliotecario y profesor emérito de la Universidad de las Palmas. A su desvelo y compromiso debemos el estudio pionero *Ángel Guerra, narrador canario* (Cátedra, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1983), y las ediciones de *La Lapa* (Cátedra, Letras Hispánicas, 1978), de *Cariños* (Ayuntamiento de Tegui, 1989) y de la antología *La Lapa y otros cuentos* (Biblioteca Básica Canaria, 1989). Y todos sus trabajos dedican una atención específica a las voces populares canarias y a los giros dialectales. En 1989, se realizó también un documental para la televisión sobre Ángel Guerra, dirigido por Antonio Casanova, en la serie “La historia en persona” de RTVE. Ahora, este nuevo libro de agradable y cuidado aspecto vuelve a llamar la atención de los lectores (y no solamente los canarios) sobre un autor sólido e inspirado, que merece una definitiva recuperación, como les está tocando a muchos escritores de la asombrosa cosecha de la Edad de Plata.

*Centroeuropa*

VICENTE LUIS MORA

Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, 181 pp.

*reseña de* Simone Cattaneo

Si algo se le podría reprochar al Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) novelista es su exceso de cálculo y su inteligencia de ensayista polifacético que le llevan a plantearse cada narración como un desafío consigo mismo para sondear hasta qué punto domina los resortes de la escritura. El resultado hasta ahora habían sido un par de novelas –*Alba Cromm* (2010) y *Fred Cabeza de Vaca* (2017)– planeadas con una lucidez asombrosa y realizadas con un rigor tan absoluto que se prestaban a las mil maravillas a ser diseccionadas por críticos y académicos, pero que corrían el riesgo de hacer que el lector de a pie se sintiese incómodo frente a un derroche de cerebralismo que estaba demasiado a la vista. El efecto hubiera podido ser parecido al de habitar un espléndido edificio racionalista donde todo está tan pensado de antemano por el arquitecto que quien vive allí se ve constreñido a someterse a la funcionalidad de aquellos espacios asépticos, sintiéndose en falta a la hora de dejar un plato sucio en el fregadero. En *Centroeuropa* –Premio Málaga de Novela 2019– el autor no renuncia a esa autoexigencia, sino que incluso, como revela en su blog *Diario de lecturas* (<http://vicenteluismora.blogspot.com/2020/12/como-esta-escrita-centroeuropa.html>), la extrema, habiéndose impuesto oulipianamente en la redacción del texto una «progresión geométrica de razón=2» que determina que cada capítulo tenga el doble de palabras que el anterior, así como el doble de cadáveres, de personajes, etc. Sin embar-

go, en esta ocasión logra la cuadratura del círculo porque, pese a dicho despliegue de racionalidad aritmética, los recuerdos de Redo Hauptshammer afloran y se deslizan por las páginas con una naturalidad admirable, encajando impecablemente entre sí –si bien con pequeñas forzaduras o contradicciones que delatan su condición de narrador falsamente ingenuo– para relatar con un lenguaje del siglo XIX, pero tan pulido que suena actualísimo, sus andanzas de primer agricultor libre de Szonden, un pueblo –imaginario– en la comarca –real– del Oderbruch, en la frontera con Polonia.

El centro de las preocupaciones de Redo parece ser el extraño fenómeno que observa en su terreno a la hora de intentar cavar un hoyo para sepultar a su difunta esposa, Odra, muerta en Maguncia por una bala perdida disparada por un soldado francés huido de prisión: cada vez que excava en profundidad, de la tierra surgen los cuerpos congelados de soldados de diferentes épocas históricas, desde legionarios romanos hasta nazis perfectamente conservados. La idea le vino a Mora, sin duda alguna, de unos versos de Leopoldo María Panero –aunque también Pere Calders, en su cuento “Un estrany al jardí”, escribiera algo parecido–: «y surgen cabezas de la tierra helada: / cabezas, yelmos, corazas, espadas / es el fruto que cosecha la tierra en este año / que tanto recuerda al último, / al siguiente [...]» (*Poesía Completa 1970-2000*, Madrid, Visor, p. 186). Se trata, obviamente, de una alegoría que resume los fundamentos de

la sociedad, como declara el mismo Redo: «*Estos cuerpos son los cimientos sobre los que se construyen los imperios y, como los cimientos de un edificio, alguien ha decidido que deben estar bajo tierra. Si no los vemos, no existen. Si el horror no es visible, no existe el horror. Eso es todo*» (p. 157). No por nada, todo acontece en el corazón geográfico de Europa, punto neurálgico desde el que se irradia nuestra civilización, y en plena transición del Antiguo Régimen a la Modernidad, período del que emana la cultura que nos alimenta y aún condiciona. De hecho, esos cadáveres vitrificados por el hielo son una suerte de MacGuffin que sirve para atraer la mirada de quien lee, pero detrás de su espectacularidad admonitoria se oculta una red mucho más sutil y amplia de referencias y guiños que aspiran a restituir toda la complejidad, filosófica y social, de una época decisiva para el presente que convierte el misterio de la verdadera identidad del protagonista y su camino de aprendizaje, desde un burdel de Viena hasta un

campo de remolachas en Szonden, en un símbolo del hombre moderno y de la mujer contemporánea. Además, Mora, logra crear un agudo juego de refracciones entre el debate epistemológico de aquel entonces y las perspectivas desde las que es posible interpretar y contar la que consideramos la realidad: Redo tiene una mente científica que confía en los números, su amigo y mentor Jakob Moltke es un historiador que razona según los hechos y, por fin, Ilse ve más allá de las apariencias por medio de la irracionalidad de la magia, todas aproximaciones sesgadas que por sí solas no son suficientes y han de complementarse entre ellas. Es precisamente esa transparencia geométrica de prisma la que ilumina *Centroeuropa*, una «novela arqueológica» —que no histórica—, según definición del propio autor, capaz de escarbar a fondo en el humus y en las capas que configuran nuestro pasado reciente para decirnos quiénes somos o quiénes podríamos ser.



*Una sola muerte numerosa*

NORA STREJILEVICH

Madrid, Sitara, 2018, 271 pp.

*reseña de* Alejandra Leonor Parra

En las dictaduras del Cono sur y durante el «Proceso de Reorganización Nacional» en Argentina (1976-1983), uno de los mecanismos de deshumanización utilizado por el sistema genocida fue el silencio. Silencio impuesto en el momento de la experiencia que se propagó como un virus sobre la memoria de lo sucedido. *Una sola muerte numerosa* quiebra ese silencio impuesto y dota de voz no solo a quien sobrevive, en este caso Nora Strejilevich, sino que se abre en una polifonía donde resuenan las voces de quienes fueron secuestrados y asesinados en un llamado que se erige por delegación. El lenguaje transmuta en arma, rasga ese manto de silencio y encuentra formas para decir lo indecible, ponerle nombre a la tortura, al aislamiento y secuestro pero también a esa segunda condena que se perpetuó más tarde y se extendió con un efecto dominó: la desaparición, muerte de seres queridos, el exilio y la impunidad.

En esta narrativa de fractura, la escritura se torna acto de persistencia frente a la necesidad de armar un relato de la experiencia, ponerle nombre a esa «posibilidad humana que es la autoaniquilación», en palabras de Günter Grass (*Escribir después de Auschwitz*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 55). Strejilevich construye su palabra como un ritual de salvación, casi como un acto de fe, ya que escribir es la «palanca que quizás le permita mover su mundo» (Nora Strejilevich, *Un día, allá por el fin del mundo*, Santiago de Chile, Lom, 2019, p. 251). Una escritura que funciona como aproximación al dolor pero que a su vez ad-

quiere peso como relato testimonial. De esta forma, *Una sola muerte numerosa* deviene en mapa, fuerza las costas hacia una nueva cartografía que nos permite abordar una historia que no cierra en la que se resumen tantas.

Cuando Strejilevich dedica este texto: «A ustedes tres, que al irse me dejaron con la palabra en la boca» (p. 21), define el sentido de esta escritura de duelo y justifica su estar en el mundo. Esa palabra pendiente halla ecos en múltiples escenarios y se plasma en un itinerario de géneros híbridos que se entrelazan fragmentados con la misma contumacia con que se construye la identidad del exiliado. En la figura de Strejilevich se condensa la sobreviviente, la exiliada, la testigo pero también la hermana, la hija, la mujer. Tras ser secuestrada en el CCD conocido como «Club Atlético» en 1977, la autora transita por numerosos países como Israel, España, Italia, Brasil, Inglaterra y Canadá hasta establecerse en Estados Unidos. Allí, en 1996, *Una sola muerte numerosa* gana el Premio Letras de Oro a la literatura hispánica y se publica por primera vez. En 2002 es traducida al inglés y adaptada al teatro (Premio del Centro Kennedy, 2002) y recién aparece en Argentina en 2006/2007, por Acción Editora de Córdoba. Posteriormente es traducida al alemán (2015), reeditada en España (2018) y traducida por Irina Bajini al italiano (*Una sola morte numerosa*, Salerno, Oèdipus, 2018) en una edición que cuenta con una introducción de Rosa Maria Grillo, editora de la colección *A sud del Río Grande* quien ubica este texto en el con-

texto de Literatura Latinoamericana testimonial. Acompaña también esta edición, un comentario del cineasta Marco Bechis, también secuestrado en el Club Atlético y director del film *Garage Olimpo* (1999), en el que plantea el dilema sobre la dificultad de representación del horror (qué mostrar y qué esconder) y profundiza en la importancia del aporte subjetivo y experiencial en la reconstrucción de los hechos históricos.

Esta novela experimental, de difícil taxonomía, desarrolla en torno a la memoria una dicotomía similar a la que expresan otros sobrevivientes de la dictadura como Juan Gelman (*Carta Abierta*, 1980) o Mauricio Rosencof (*Memorias del calabozo*, 1986). A lo largo de la obra se percibe una tensión permanente que halla su anclaje en el binomio memoria/olvido. Mientras para subsistir a la tortura es necesario deshacerse de la memoria «Lo logro gracias a una técnica que mata la memoria. La memoria debe coagularse y vivir su vida aparte, lejos de aquí, entre sus propios personajes y paisajes» (p. 71), para hacer justicia se impone un tortuoso ejercicio de memoria, donde las fechas saltan confusas y se busca rescatar los pedazos de una historia oculta entre escombros: «No sé qué me pasa, me duele la memoria. Sube la marea de voces que me piden algo, al unísono» (p. 197).

Strejilevich siente la urgencia de reconstruir su historia individual con plena conciencia de que representa al sujeto social y a la memoria colectiva de una generación. Para contarla, entreteje testimonios propios y de otras experiencias de tortura y pérdida, indaga, habla con sus seres muertos, recupera cartas, noticias, construye una trama fragmentada que avanza inefable reclamando justicia. Aparecen elementos que desde el exilio evocan ese sitio seguro donde hacer pie, que es la infancia. La identidad fragmentada se reconfigura a partir de expresiones orales y escritas, rondas infantiles, anécdotas, canciones patrias, estrofas de tango. Esquirlas de un ayer que se disponen alternadas con una cuota de ternura e ironía. Esto hace posible ubicar el texto allí, donde duele, soportar el peso absoluto de cada muerte, y rescatar datos de la memoria

y de documentos (migración, juicios, comunicados oficiales artículos de prensa, *Nunca más*) para armar el rompecabezas que se ha querido silenciar. Es importante señalar que el texto original fue escrito en los noventa, tiempo de amnistía, y que los juicios por crímenes de lesa humanidad argentinos se iniciaron recién en 2003, lo que marcó una era de memoria que sigue hasta el presente.

En ese marco, Strejilevich compone un testimonio que despega completamente de lo que la tradición del género indica, pleno de giros líricos, figuras retóricas y elementos formales que lo alejan de lo obvio y digerido para dar luz a una trama híbrida, no por polifacética menos contundente. A través de esta construcción de mundos que es la literatura, la autora se instala frente a cada vacío: «trato de rellenar la incertidumbre escribiendo» (p. 166) y nos deja en plena orfandad, sumergidos en un cuadro de época que nos compromete como lectores-testigos.

*Una sola muerte numerosa* rescata la condición humana como primer paso para alzar la voz y sacar de la clandestinidad una historia, la de la autora, la de su hermano Gerardo, secuestrado y desaparecido en los “vuelos de la muerte”, la de su novia, Graciela Barroca, sus primos, Hugo y Abel y los ecos de esas muertes que causaron otras, como las de su madre y padre. En el diálogo que se establece con todos ellos la autora habilita una intimidad que funciona como desvío para volver a sí misma. Cada palabra parece un boomerang que golpea a cielo abierto, reclama, pone paz entre sus muertos, que son los muertos de todos y retorna para armarla, para rearmarnos.

Esta travesía de exilio realiza también una vuelta al origen, ya que Nora viaja a sus raíces y se proyecta en Kaila, su abuela judía quien también conoció el peso del destierro: «La veo amasar su pasado en la estrecha cocina de madera que da al patio solitario» (p. 59). De esta forma, sus propios laberintos repasan rincones y asisten, sin saberlo, a una réplica genealógica del destierro y la persecución. Strejilevich carga desde su secuestro una doble desgarradura sufrida por sus ideales y por su origen judío: «Judía de mierda, vamos a hacer jabón

con vos» (p. 29), «el interrogatorio lo centraron en cuestiones judías» (p. 49).

Tras el primer impacto de su secuestro, Nora parece desplazarse a la deriva entre lugares y tiempos, presentes y heredados. Circula liviana de equipaje pero anclada al sur, inventa un habla para superar el sinsentido del lenguaje autorizado y comienza a escribir cartas, mensajes «en soufrance» para, a partir de restos, construir un mundo posible. Carga el peso de una historia desmembrada, una memoria múltiple que intenta devanar como patrón de regreso: «guardamos la ropita en el ropero pero no hemos deshecho las valijas del alma» (p. 227).

Hablar pareciera ser la clave: «Desde que salí empecé a hablar. Y hablé, hablé sin parar, hasta hoy» (p. 143), recuperar la humanidad, testimoniar en contraposición con el infierno vivido: «Ahí uno no podía hablar, uno no podía mirar, uno no podía caminar» (p. 86). Esta escritura que se inicia como un balbuceo, catálisis del dolor, se energiza línea a línea, en «cada decir del horror» y opera en el campo de batalla donde se define la Historia. La subversión del lenguaje y de los recursos formales se extrema, exigida por la experiencia traumática, en palabras de Günter Grass, para «celebrar la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris con un lenguaje dañado» (*Escribir después de Auschwitz*, cit., p. 55). Nora construye su propio decir en oposición al glosario de palabras adquiridas y legalizadas: «chupar», «tubo», «quirófano», «subversivo», «tabique», «desaparecido». Surgen así sus «palabras guturales», «sonidos vicarios», «las palabras saltan de la página para escurrirse por la ventanilla» (p. 173), «palabras destejidas» (p. 212), «palabras que hacen ruido de lágrimas contra muros de silencio» (p. 248), un alfabeto que desangra.

En lo formal, el texto se divide en tres partes que intentan completar el rompecabezas identitario. Cada una de ellas, inicia con fragmentos de un mismo poema atravesado por esa búsqueda que persigue la autora. En

la primera parte hay una desaparición de voces, rostros, memorias, palabras, podríamos decir que se halla dominada por la carencia: «Cuando me robaron el nombre/ fui una fui cien fui miles/ y no fui nadie» (p. 25). La segunda, en cambio, se repliega en un intento por nombrar lo sucedido, re-nombrar las cosas y a sí misma pero en un contexto adverso, «absurdo», donde lo nombrado permanece ajeno como el propio desterrado frente a «máscaras» y «perfiles adormecidos» (p. 150). Sobre la última parte, se libera la escritura como única posibilidad de pronunciar, conjugar un pasado de muerte. La palabra es ese «látigo negro» que puede hacer justicia. Luchar contra la impunidad es el imperativo categórico que domina cada línea, revolver los ayer de una historia individual y colectiva. Resistir «con nombre y apellido el descarado lenguaje del olvido» (p. 243).

Es notable reparar que a partir de la primera edición argentina, esta novela testimonial se ha actualizando con la incorporación de una carta y documentos que dan cuenta del rumbo que toman ciertos reclamos realizados, ya que durante los años de exilio la autora vuelve a la Argentina en varias ocasiones y se presenta como testigo frente a la CONADEP, realiza declaraciones e innumerables denuncias. «Las lágrimas no abren candados» (p. 56) decía Kaila, acostumbrada a la intemperie y, lejos de llorar, Strejilevich se rearma una y otra vez para seguir descubriendo los disfraces del exterminio. Por este motivo, no es este un texto estático sino que se trata de una historia viva, el relato en tránsito de un éxodo donde cada palabra indica el camino para volver de la desolación.

Con su trazo indispensable, Nora Strejilevich escribe palabras al margen de la historia que nos contaron, aproxima su cursiva y desbarata los discursos oficiales, habilita su coro de voces que resuena implacable y se resiste al monólogo armado que «transformó tanta vida en una sola muerte numerosa» (p. 259).





*Hijos de la piedra*

GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO

Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2018

Madrid, Devenir, 2018, 72 pp.

**reseña de** Juan Carlos Abril

Realmente impresionante, *Hijos de la piedra*, del jiennense Guillermo Fernández Rojano (1957). Su autor cuenta con una trayectoria ya reconocida de premios y libros, con bastantes títulos publicados, y otros tantos inéditos, si bien este *Hijos de la piedra* puede decirse que es uno de sus volúmenes destacados.

*Hijos de la piedra* toma título de la obra dramática de Miguel Hernández, pero quizá solo sea eso, un homenaje para situar en otra dirección semántica el símbolo que encarna. No es poco, desde luego, puesto que el reto que encara Fernández Rojano tiene más que ver con la filosofía de la naturaleza de Demócrito, que con otra cosa. Demócrito de Abdera aparece citado en el poema «Vuelo» (p. 18) para recordarnos que de un modo u otro la mirada matérica del poema –lenguaje al fin y al cabo– está más allá del aquí y ahora, y se hunde en los contrastes paradójicos de la Historia con mayúsculas. No podemos ni debemos olvidar que Marx realizó su tesis doctoral sobre la *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro*. Ahí dejamos el dato. Ahora, Fernández Rojano, recogiendo el testigo de la antigüedad, nos trae radicalmente hasta el presente y actualiza la caída de los átomos y la arbitrariedad de los signos, el jardín de Epicuro, el Pórtico de Zenón de Citio, y la Academia de Platón, entre otros... dándole una vuelta, invirtiendo sus términos y, por tanto, resignificándolos.

El sujeto verbal que deambula por estos textos concienzudamente híbridos –en

prosa y en verso, imbricados de tal manera que lo que más importa es la fuerza que los une e impulsa– de *Hijos de la piedra*, se halla envuelto en la estupefacción, analizando pormenorizadamente su lugar en el mundo y su extraña identidad, los vínculos con la sociedad globalizada en la que vivimos y los deseos y aspiraciones, los sueños, las frustraciones y las renunciaciones. En cada uno de los personajes que aparecen en este poemario asistimos a una experiencia única y contradictoria como la de cualquiera, trabada de motivaciones e, incluso, aburrimiento.

La poética –sin duda y sin paliativos, en la estirpe de la vanguardia– de nuestro autor podría resumirse con sus propias palabras: «Yo quiero escribir así, quiero decir “moho” e instalarme en un grano de soja y acomodarme de por vida en un tejido adiposo de alguien que come vaca de Kansas, y leer pacientemente a Thomas Bernhard» (p. 62, de «Establo»). Dicho de otro modo, y siguiendo a Fernández Rojano en una de las composiciones más breves del libro, «Telaraña»: «Algo está ahí más allá de las categorías. / Toda palabra que intenta desclasificar, / clasifica» (p. 54). La problemática del lenguaje, cómo no, se halla impregnando nuestras reflexiones, igual que las del poeta. Se trata obviamente de una poética del encuentro, de una propuesta aleatoria –etimológicamente– en la que el autor va manejando con sumo cuidado su repertorio léxico, rompiendo con la sintaxis clásica en ocasiones, cuando hace falta, dejando-

se llevar en aras de crear una atmósfera de sentidos o «Variables» (p. 53) que trasciende a las propias palabras, en una semiosis encadenada a través de la cual el lector participa de pleno derecho en el discurso lírico. Un discurso que, hace falta decirlo, no es para iniciados, ni se adscribe a ningún tipo de realismo, ni busca complicidades o facilidad, sino que se sitúa en la ilogicidad y la concatenación a través de asociaciones agudas, aparentemente inconexas, en la superposición de planos e imágenes, en esas correspondencias subterráneas que están ahí, presentes aunque no las podamos ver, que están ahí, en esas capas profundas del lenguaje, que habitualmente no visitamos, y no aptas para cualquier lector. De hecho, la desviación «lógica» de los sentidos se halla al alcance de la mano, y no hablamos de inteligencia o no, sino de un lenguaje tensado y afinado hasta el extremo, una música extremada, que diría fray Luis de León en su mítica «Oda a Francisco Salinas». Es por esto y por todo lo que intentamos expresar, que la poesía de Fernández Rojano no dejará incólume a ningún lector, y la experiencia de su lectura es una aventura emocional siempre arriesgada.

En efecto, Guillermo Fernández Rojano nos ha entregado un libro osado y rabiamente lírico, arrebatadoramente lúcido, que no debería pasar por el alto el lector en lengua española. En el panorama tanto peninsular como hispanoamericano de nuestras letras debería este libro circular con nombre propio, mucho más allá incluso de ese prestigioso premio del que se hizo justamente merecedor. Su fascinante poética es por momentos espectacular, como en estos fragmentos: «Elena estercola la tierra de los geranios con mantillo de lombriz roja el dieciocho de junio de 1997. // Llovía torrencialmente sobre las calles de Moscú. // Una larga fila de paraguas espera paciente pasar el féretro de Bulat Okudzhava» (p. 63, de «Solo sé que soy todo»). Quizá este título del poema pueda darnos una pista de por dónde circula su propuesta, que va de lo local a lo universal, de lo alto a lo bajo, de lo frío a lo caliente, de una punta a la otra del planeta (y viceversa). Etcétera.

La realidad está cambiando constantemente, se muestra «rara», como en el poema «Mediodía», que dice en su final: «Nada nunca está quieto» (p. 39). ¿Cómo apresar las cosas, si no dejan de moverse? Desde el inicio del poemario, de manera gestáltica, la abstracción de la «Teoría» (p. 12) se convierte en la concreción de un «Ejemplo» (p. 13), precisamente a través del movimiento infinito, de la continua mutación de la materia, del incesante devenir del pensamiento, de la actividad proteica e inapresable de las cosas. Como en «El hombre que carraspea a orillas del Misisipi mientras rebobina el hilo de la caña de pescar, chupa un cigarrillo y escucha a “Chocolate Carolina Drop”». Esos movimientos, proyecciones de movimientos idénticos, al igual que irrepetibles, no son semejantes a los del hombre que carraspea mientras muerde un cigarrillo y rebobina el hilo de la caña de pescar a orillas del Misisipi» (*ibid.*)

La perplejidad a la que nos enfrentamos en este mundo loco, desde nuestra pequeña subjetividad (véase el excelente «La vida no pesa», p. 47), roza en muchos casos la ironía, pero también el asombro, enfado que es aliviado por el arte, el cual ejerce como palanca suavizadora no ya para asentir o consolarnos, sino al menos para comprender la complejidad ante la que poco podemos hacer. Nuestro dominio es relativo. «Cada vez hay menos luz en el mundo / y más muertos rodando hacia la superficie», concluye en el estremecedor poema «Huerto» (p. 17). No exento de conciencia de nuestra finitud, como en «Limpieza» (p. 32), podríamos argumentar que en este límite tanático se halla también la Historia con mayúsculas.

Los personajes anónimos que observamos aparecen y desaparecen como muestra de nuestro breve paso por el mundo, al igual que en el poema «Huellas» (p. 14). Hay pocas realidades tangibles, y la verdad se resume a «Conjeturas» (p. 29), a «destellos estáticos que parecen trasladarse, / un vacío fracturado en movimiento» (*ibid.*), porque «¿qué realidad nos imagina?» (*ibid.*). ¿Somos nosotros o somos simulacros? En «Nocturno» (p. 37), «Alguien hurga entre

herramientas en un cobertizo del callejón de atrás. El motor de una camioneta espera al ralenti. // Alguien frota un cepillo de púas metálicas contra el cemento. Se oye un chorro de agua a presión. // Así será la noche. // Solo respirando bajo la densidad es posible atenuar el ruido que produce la vida al irse» (*ibid.*). Son seres anónimos, es cierto, pero se combinan con otros nombres históricos que aportan el punto de inflexión para la meditación, desde el pinzamiento que nos produce esta poesía ácida y dulce, amarga suavemente como el aceite de oliva virgen extra de primera cosecha, y que no todos los paladares soportan...

Por último, quisiera señalar la crítica sociopolítica implícita y explícita en múltiples pasajes, desde –entre otros– el homónimo del libro, «Hijos de la piedra» (p. 15), hasta «Parásitos» (pp. 30-31), cuando dice por ejemplo: «Las pirañas pespuntean los pantalones de los naufragos: el hundimiento de refugiados en las aguas del Mediterráneo se consolida como espectáculo turístico de primer orden en la Europa civilizada» (p. 31). Se trata de una crítica al tácito acuerdo de las democracias europeas neoliberales para mantener el *statu quo* imperante, dando imagen de ser países con preocupaciones sociales, pero resultando a la postre muy hipócritas. En el poema «Luna»

(p. 42), por otra parte, se concluye de la siguiente manera: «Respiremos, / no nos dejemos acorralar por los que habitan los pudrideros del Estado» (*ibid.*), y de «Paseo matinal» (p. 61), dedicado a JMMD, Juan M. Molina Damiani, a quien también se dedica el libro, reza así su final: «Sabemos quiénes conducen la tibieza, cuáles son las herramientas con las que retuercen la carne de la mansedumbre. / Tenemos a la vida agarrada por los cuernos» (*ibid.*). El poeta se sitúa en los márgenes, y su poética periférica se eleva en momentos como este para rebelarse no desde el panfleto, no desde la propaganda o el mensaje burdo, sino desde la belleza de la rabia, desde el vientre. No por nada la primera composición de este *Hijos de la piedra* se titula «Arranca desde el vientre» (p. 11), y sirve como aviso para los lectores.

Sirvan también como aviso estas breves notas sobre este libro que no debería pasar desapercibido en la poesía española de las últimas décadas, de un autor prolífico pero intenso, y conste que dejamos una exégesis más amplia de este volumen que, como puede verse, daría para mucho. Sirvan también estas palabras para darle la enhorabuena al poeta, para que siga publicando poemarios de este calibre.





*La causa di Soledad Luque Delgado*

LUIGI CONTADINI

Roma, Castelvecchi, 2021, 186 pp.

*recensione di* Danilo Manera

Luigi Contadini, già noto, oltre che per i suoi studi letterari sulla Guerra civile spagnola e il franchismo, per aver curato il saggio di Enrique J. Vila Torres *Storie rubate* (Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2014), sceglie ora il formato del reportage narrativo per affrontare il tema del furto di bambini nella Spagna franchista. E si concentra su una vicenda, fortemente emblematica e in grado di toccare tutti i fili che s'intrecciano nel quadro generale. Il 25 gennaio 1965, a Madrid, nascono due gemelli, Soledad e Francisco, ma il bambino viene dichiarato morto poco dopo essere uscito dall'incubatrice. Davanti alle domande dei parenti, i sanitari dicono di aver cremato il piccolo cadavere, anche se le ceneri non compaiono. In quegli anni, medici e suore erano figure indiscutibili, una povera famiglia originaria dell'Andalusia non aveva nessuna possibilità di far valere qualche diritto. "La repressione del franchismo era brutale, brutale, brutale, non era solo una questione di silenzio, di dover tacere, era la paura che ti arrivava fino al midollo" (p. 12). Nel 2010, sentendo alla televisione le notizie sui casi di neonati rubati durante il franchismo, tutti i fratelli Luque Delgado concordano che la sparizione di Francisco, senza che sia mai stato consegnato il cadavere, era troppo strana e valeva la pena di cercare. Per Soledad quella scomparsa aveva sempre comportato una sensazione di dolore irrisolto. È lei il motore principale dell'attività che segue a quella presa di coscienza e non sorprende che il libro sia

soprattutto la storia del coraggio e della perseveranza di questa donna straordinaria, per cui l'unica forma di riparazione è la ricerca della verità. Insieme ai fratelli, trova documenti, che risultano lacunosi e contraddittori. Presentano una denuncia, ma viene disattesa: i tribunali archiviano quasi sempre questi casi come prescritti. Però se ne parla, è un'esperienza terapeutica per molti.

A questo proposito, Contadini si sofferma a considerare cosa significa per una persona scoprire dopo molti anni che un fratello potrebbe essere vivo. E ripercorre le vicissitudini della famiglia Luque Delgado, le difficoltà dei genitori durante la Guerra civile, poi il durissimo dopoguerra, trascorso in baracche e miserrime case popolari, infine il matrimonio e gli studi di Soledad, la sua vocazione per l'insegnamento, la missione in cui ha finito per convertirsi quel suo "specializzarsi" nei furti di bambini. Perché Soledad ha una marcia in più: sa trasformare il suo caso privato in una causa internazionale, unendo molte persone come lei nell'associazione *Todos los niños robados son también mis niños*. Si forma poi la coordinatrice X-24 di molte associazioni consimili, che entrano anche in collegamento con il movimento della Querela Argentina. L'azione di Soledad arriva fino all'Onu e al Parlamento Europeo, mentre varie Comunità Autonome introducono apposite normative e si lavora a proposte di legge statali, pur sapendo bene che la legge può essere solo "un parziale risarcimento,

non potrà mai restituirci le vite perdute” (p. 171).

Ormai i contorni del fenomeno sono sufficientemente chiari: per ragioni ideologiche, repressive o meramente economiche, i bambini venivano sottratti alle madri e venduti a coppie senza figli che poi li registravano regolarmente come figli loro. Alle spalle c'erano le deliranti teorie eugenetiche di Antonio Vallejo Nájera (1889-1960), che avevano portato alla sistematica separazione dalle madri “rosse” di bambini poi dati in adozione o affidati a istituti statali o religiosi. Il tutto va inserito in una prospettiva di genere, considerando il ruolo svilito e subordinato della donna nella società secondo la Sezione Femminile della Falange. Il processo del 2018 al dottor Eduardo Vela, un ginecologo coinvolto in sottrazioni di neonati, nonostante assolva l'anziano medico perché i reati non sono più punibili, riconosce ufficialmente il reato del furto di bambini. Molti vorrebbero che questo segreto celato per decenni venga considerato un crimine del franchismo, che non può cadere in prescrizione, ma le istituzioni sostengono l'intoccabilità della Legge di Amnistia del 1977 anche dopo la Legge della Memoria Storica del 2007.

Un momento importante di questo processo è stato l'assegnazione del premio Goya 2019 al documentario *El silencio de los otros*, di Almudena Carracedo, frutto di un lavoro pluriennale cominciato a contatto con l'associazione di Soledad. Con gran-

de sensibilità e sobrietà, il documentario parla delle violenze franchiste e del furto di bambini e s'allarga sulla Querrela Argentina, le torture e le fosse comuni. Compare anche il *Mirador de la memoria*, inaugurato nel 2009 presso Cáceres, un monumento di Francisco Cedenilla dedicato alle vittime del franchismo. È stato preso a colpi di pistola, ma lo scultore non lo ha voluto riparare, dicendo che i fori dei proiettili completano l'opera. In filigrana, traspare una critica ai “patti dell'oblio”: non si può voltar pagina senza averla prima letta fino in fondo; l'ignoranza del passato impedisce di capire il presente e costruire il futuro. In questo senso, la Transizione va rivista e superata perché ha coperto abusi e ingiustizie e un movimento come questo costituisce una risposta alternativa al *desengaño* seguito appunto alla Transizione.

Contadini ragiona anche su molti aspetti collaterali, come l'ambiguo ruolo della televisione, che amplifica e svela, ma allo stesso tempo teatralizza e banalizza. Si sente nel libro la sua grande vicinanza con la “protagonista” e testimone Soledad. In un epilogo, riflette infine sulla propria scrittura, che insegue microstorie e contronarrazioni rivelatrici, verso la “creazione di una rete di memoria che diviene una risorsa ineguagliabile nella società attuale” (p. 174). Il mistero intorno all'esistenza in vita di Francisco Luque Delgado non si è risolto, ma il suo fantasma ha propiziato una battaglia civile e intellettuale di grande portata.

# CREAZIONE

---

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ  
BASILIO BELLIARD

*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 10 (2021), pp. 207-212.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



**DANIEL**

**FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ**

**La lluvia de hace un rato**

Qué cosa: escribir versos  
para vivir mejor, para entender  
un poco más tal vez la lluvia de hace un rato,  
para estar tristes cuando así conviene,  
o para que nos lean  
justo antes de dormir,  
y todo nuestro amor,  
nuestra alegría y nuestras penas sean  
no más que un mar allá a lo lejos,  
adormilado y familiar y tibio,  
como tormentas de verano en una noche  
desde un apartamento confortable  
con muebles algo viejos y cansados.

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Barcellona, 1988) ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia Spagnola presso l'Universitat Autònoma de Barcelona. Dopo aver svolto la sua attività scientifica e didattica presso l'Université de Neuchâtel ed essere stato ricercatore del programma "Juan de la Cierva", attualmente è professore di Letteratura Spagnola presso l'Universitat de València. I suoi interessi di studio e di ricerca riguardano il teatro del Siglo de Oro e la ricezione della novella italiana in Spagna. Le sue poesie e le sue traduzioni, così come i suoi lavori scientifici, sono stati pubblicati su prestigiose riviste come *Anáfora*, *Anuario Lope de Vega* o *Bulletin Hispanique*. Sul versante creativo, grazie alla sua prima raccolta, *Las cosas en su sitio* (2018), ha ottenuto il IV Premio de Poesía Joven Antonio Colinas. Inoltre è stato finalista del Premio Adonais (2020) e del Premio Loewe di Poesia.

# BASILIO BELLIARD

## Cántico de la luciérnaga

I

En medio del coro  
oigo el silencio de los cuerpos  
Todo me queda grave  
Toco las palabras  
Acudo no al tiempo  
sino al espacio  
Solo la música y los libros  
cicatrizan este pánico  
Abro el aire para no ver  
el cuerpo de un virus  
Nada me apacigua nadie me atormenta  
En mitad del relámpago  
una cuarentena cósmica  
nos reconcilia con la piel  
Frágil el aire Prisionera la mente  
Viajo en un cuento de hadas  
Nos habla la tierra  
¿La oímos?  
Esta tos esta fiebre este escalofrío  
Ya llega el sorbo de agua  
a cada grano de arena  
¡Felices los antepasados!  
Porque de ellos es el reino de la salud  
¡Están envenenando los manantiales!, exclamó Hölderlin  
¿De dónde vino el mal?  
Nos destruirá el aire  
pero el miedo nos salvará

II

Allí

en un átomo de luz

Se vislumbra un destello de luciérnaga

¿Será la palabra del mundo?

Se asoma una *paideia*

en mitad de la tormenta

En medio de un corazón

está la semilla de una luz

Un mundo está herido

y un sueño está enfermo

¡Que los niños entierren a los muertos!

*Alea iacta est.*



Qué casa: escribiendo versos  
para vivir mejor, para entender  
un poco más al vez la lluvia  
para estar mejor cuando así comienza  
o para que sea  
justo ante el de morir,  
y toda su amor,  
nuestra alegría y nuestras penas  
no más, mar allá a lo la  
adormido y familiar y tibio,  
como en una  
desde  
con muebles algo y cansado

QUADERNI DI LETTERATURE  
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 10 (NOVEMBRE, 2021)

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Sezione di Iberistica

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO