

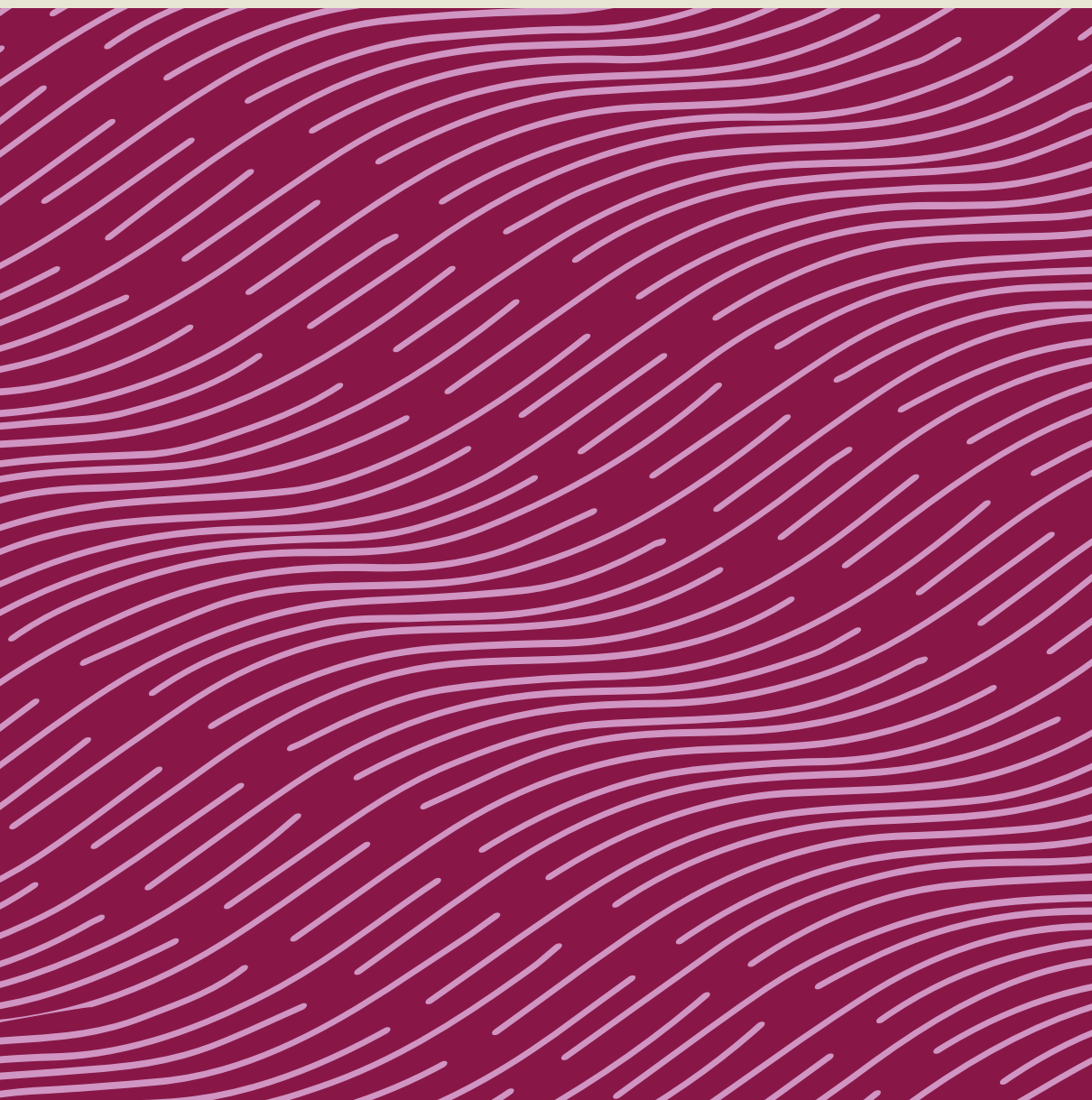
RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Vol. 42 – Num. 112
Dicembre 2019



Edizioni
Ca'Foscari



e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Rassegna iberistica

Direttore
Enric Bou

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

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini †

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

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

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

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

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

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin

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

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

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Borgoricco (PD)

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia

© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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



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

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

Sommario

ARTICOLI

- Estrategias persuasivas
en el discurso nacionalsindicalista: Y (1938-1945)**
Carla Prestigiacomo 267
- La narrativa spagnola del XXI secolo
Una galassia in espansione**
Maura Rossi 289
- La recepción de Emilio Salgari en Argentina**
Alice Favaro 309
- Cotilleo y vanidad: maneras posibles de vislumbrar
la idea de muerte en *Los dos retratos* de Norah Lange**
Mariana Concolino 317
- ‘Bood in the (Queer) Eye’: cuerpos anómalos
y monstruos en la narrativa de Lina Meruane**
Gabriele Bizzarri 335
- «Sogno un ultimo viaggio ispanico».
Sette lettere di Arturo Farinelli a Eugeni d’Ors**
Francesca Suppa 351
- Poesia, architettura moderna e avanguardie
Il poeta catalano J.V. Foix alla V Triennale di Milano del 1933**
Gaspar Jaén i Urban, Marco Lucchini 383
- T.S. Eliot and Josep Carner in Dialogue
Allusions to Eliot’s Poetry in *Nabí***
Margalit Serra 409



DOSSIER MARIA BARBAL

La internacionalització de la novel·la catalana

El cas de *Pedra de tartera*, de Maria Barbal,
i la seva recepció al món germànic

Jordi Jané Lligé 427

Antropologia i literatura: l'ús de *Pedra de tartera* com a material etnogràfic

Montserrat Clua i Fainé 447

Literatura i memòria. *Pedra de tartera*, de Maria Barbal, i la memòria de la Guerra Civil espanyola

Montserrat Gatell Pérez 461

NOTA

Sñar con los ojos abiertos.

**Punteo para una (re)construcción de la poética
de Fernando Birri**

Marco Franzoso 481

RECENSIONI

Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (eds)

Comunicación mediada por ordenador

Giuseppe Trovato 493

Carmen Martín Gaité

El cuarto de atrás

Andrea Toribio 497

Juan José Millás

La vida a ratos

Augusto Guarino 501

Laura A. Arnés et al.

Bisexualidades feministas

Susanna Regazzoni 505

Pubblicazioni ricevute

507

Articoli

Estrategias persuasivas en el discurso nacionalsindicalista: Y (1938-1945)

Carla Prestigiacomio

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract The Francoist Regime aimed to impose a system of inviolable values and norms by carrying out activities of control and self-control with the goal of legitimising and maintaining its power beyond the dictator's death. With this objective, the regime intended to modify the mental attitudes and the dynamic components of individual identity. During this process of "massive and systematic manipulation", the press played a fundamental role, given its capacity to influence the beliefs and actions of all social agents. In this context, feminine identity was of special importance and the *Sección Femenina* intended to re-construct it in the journal Y (1938-1945), influencing the ideas and behaviour of Spanish women during the dictatorship's early years. Using the theoretical framework of linguistic pragmatics, critical discourse analysis and theory of argumentation, this article investigates the persuasive strategies adopted by the journal's institutional enunciator.

Keywords Press. Ideology. Identity. Argumentation. Persuasion.

Sumario 1 Introducción. – 2 Y, Revista para la mujer nacionalsindicalista. – 3 Análisis del corpus. – 3.1 La base ideológica: *el Ausente*. – 3.2 La contraposición exogrupo-endogrupo. – 3.3 La mujer azul. – 4 Conclusión.



Peer review

Submitted	2019-02-22
Accepted	2019-05-27
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Prestigiacomio, Carla (2019). "Estrategias persuasivas en el discurso nacionalsindicalista: Y (1938-1945)". *Rassegna iberistica*, 42(112), 267-288.

1 Introducción

Y, de pronto, amanece el día español en que las españolas cambian. Todos los colores del iris, al girar vertiginosamente, volteados por las fuerzas inmensas de la raza, en lugar de dar el color blanco que nos enseñó la Física, dan un color azul. Surge ese día la mujer azul, ...
(Jardiel Poncela 1938, 37)

Durante sus casi cuarenta años de vida, el régimen franquista, para autolegitimarse en sus inicios y mantenerse con firmeza en el poder, cuando ya el contexto europeo invalida todos los argumentos empleados en justificar la revolución y el derribo de la II República, lleva a cabo una meticulosa actividad de control¹ y autocontrol destinada a suprimir cualquier conato de rebelión o disidencia, incluso en las acciones más intrascendentes de la vida cotidiana, mediante la activación de una serie de medidas de represión² y una auténtica estrategia del terror (Ortiz Heras 2004). En otras palabras, para garantizarse el consenso general, los organismos gubernamentales ponen en marcha un proyecto de «manipulación masiva y sistemática», mediante una minuciosa «actividad de conducir las conductas» (Cayuela Sánchez 2011, I), que se implementa imponiendo un sistema de valores y normas inviolables. Valores y normas que pueden ser aceptados de forma integral solo si se interviene en los cimientos de la sociedad, esto es, si se implican, modificándolos, todos los esquemas mentales y los componentes dinámicos de la identidad de los individuos, a fin de que estos puedan legitimar y sufragar la ideología en la que se apoya el credo franquista.

Para que esto sea realizable, las élites del poder deben acceder a todos los medios de persuasión adecuados, entre los cuales, sin du-

¹ Después de la guerra, el estado recupera el «control absoluto: control económico de los abastos (redes de gobernantes, terratenientes e industriales), control político de la administración (falangistas, tradicionalistas y monárquicos), control y coerción social (ejército, magistratura y órganos de seguridad del Estado), y control ideológico de las almas (por la Iglesia católica, fundamentalmente)» (Rodríguez López 2004, 485).

² «Acabada la guerra una coalición reaccionaria instrumentalizó la represión del nuevo estado franquista con la finalidad de implantar el terror en amplias comarcas, especialmente las agrícolas, que permitiera la subordinación absoluta de la mano de obra que precisaba el proceso de acumulación capitalista reconstruido tras la guerra. Y es que el propósito de la coalición de sangre capitaneada por el general Franco era poner en marcha un 'movimiento depurador del pueblo español', y su objetivo era 'limpiarlo' de todos aquellos que habían hecho posible los avances democratizadores de la Segunda República y que 'representaban corrientes sociales avanzadas o simples movimientos de opinión democrática y liberal'. Lo cual implicaba deshacerse de quienes habían intervenido en tales cambios, incluso en sus niveles más modestos» (Ortiz Heras 2004, 207-8). La reacción a la 'degeneración' de la República representa el eje alrededor del cual, como intentaremos demostrar, se pretende forjar una nueva identidad femenina.

da alguna, desempeña una función privilegiada la prensa, expresión de un discurso perlocutivo, capaz de influir, con cada uno de los elementos que la conforman, en las creencias y las acciones de todos los agentes sociales, tanto de forma legítima, como, más a menudo, ilegítima, puesto que la argumentación llega a desembocar en la falacia (Lo Cascio 1991) y en la manipulación discursiva (Van Dijk 2009).

Víctima, pero, como se verá enseguida, también cómplice, de este plan perverso es la mujer, a la que se asignan exclusivamente funciones de apoyo a los designios de un estado que se fundamenta en el universo masculino, en la unidad inquebrantable del núcleo familiar y en los principios de la religión católica.

Indagar las estrategias persuasivas empleadas por la prensa femenina con el objetivo de legitimar y afirmar la ideología falangista es lo que pretendo investigar en este estudio.

2 Y, Revista para la mujer nacionalsindicalista

‘Hermana menor’ de la Falange, la Sección Femenina³ representa un organismo fundamental para la constitución de la sociedad de la nueva España. Sus afiliadas saben que forjar una nueva identidad, implica una contrarrevolución, esto es, una escrupulosa operación de deconstrucción de la incipiente⁴ emancipación que la mujer había experimentado en los turbulentos años de la II República.

En particular, durante la primera época, sin que aún hubiese terminado la guerra, la organización fundada y dirigida por Pilar Primo de Rivera se encarga de coadyuvar la afirmación de la superioridad política, económica y social del hombre a través de una serie de programas sociales y publicaciones periódicas destinadas a adoctrinar a sus lectoras, proyectando así una realidad positiva – o, como sería más apropiado definirla hoy, una posverdad (Prestigiacomo 2018) – y la imagen de una nueva mujer que se haga portadora de los valores proclamados por el régimen.

Si consideramos que

³ Son numerosos los trabajos sobre la historia y la función de la Sección Femenina y sobre la mujer durante la dictadura. Me limito a recordar aquí solo a Sánchez López 1990, Molinero 1998 y Fernández Jiménez 2008.

⁴ Si bien es innegable que «Las mujeres votaron, las mujeres gozaron de una representación y dignidad ciudadana inestimada hasta entonces, pero las mujeres siguieron siendo hijas, esposas y madres, en el imaginario de la inmensa mayoría de los habitantes de este país» (Rodríguez López 2004, 487), no cabe duda de que de no haber estallado el conflicto civil e implantado una dictadura, la emancipación de la mujer española habría seguido un camino diferente. Sobre la intensa actividad cultural y política de algunas figuras de la República, remito a Tur 2017.

Las primeras integrantes de Sección Femenina eran familiares de los fundadores y dirigentes de la Falange, pero, sobre todo, mujeres de la CEDA y la élite burguesa conservadora, vinculada primero a la Acción Patriótica y luego a la Acción Popular, la Comunión Tradicionalista y a las 'Hijas de María', que tanto criticaban los periódicos anticlericales durante la guerra (Rodríguez López 2004, 487),

es lícito deducir que la revista objeto de este trabajo es un ejemplo fehaciente de aquella interacción entre discurso, cognición y sociedad (Van Dijk 2009, 351), imprescindible para reconstruir los esquemas mentales y la conducta de la mujer española conformes al ideal de 'mujer azul' falangista.

Concebida para un grupo social con características muy bien definidas (la alta burguesía), *Y, Revista para las mujeres nacional sindicalistas*, entre el 1 de febrero de 1938 y el mes de diciembre de 1945,⁵ desempeña una función de extrema importancia en la construcción de la nueva España, en cuanto ejemplo de instrumento de propaganda, catequización y afiliación de la mujer española. En ella se publican textos que abarcan la literatura clásica y contemporánea, reportajes sobre la obra social de la Sección Femenina, informaciones sobre libros, moda y decoración, labores del hogar, salud y belleza, puericultura, pero también espacios dedicados al humor o a pasatiempos y consultorios sobre los temas que, presuntamente, más pueden reflejar los gustos y necesidades de un público femenino de la alta sociedad española de los primeros años del franquismo: grafología, apicultura, consejos sentimentales, matrimonio, cocina, etc.

Entre los autores, además de su fundadora Pilar Primo de Rivera⁶ y de las máximas autoridades de la Sección Femenina, se reconocen los mayores expertos en las materias tratadas en la revista y varios funcionarios del régimen, además de diversos escritores e intelectuales, de alguna manera vinculados al franquismo (Azorín, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Edgar Neville, Jardiel Ponceña, Eugenio D'Ors, Antonio de Obregón.... solo por citar a algunos).

Con estas características, *Y* nos ofrece un material que se presta a estudios de vario tipo, sobre todo debido a su naturaleza multimodal y multimedial de publicación periódica. Sin embargo, aunque la bibliografía sobre las revistas femeninas del franquismo es diversa,

⁵ Se publica inicialmente en San Sebastián. A partir del número de septiembre de 1939, la sede se traslada a Madrid.

⁶ La hermana de José Antonio es autora de numerosos textos, entre los cuales sobresale *Historia de la Sección Femenina*, que se publica entre el número 1 (febrero de 1938) y el número 16 (mayo de 1939).

hasta la fecha no se aprecian muchos trabajos de tipo estrictamente pragmático-discursivo, sobre todo por lo que a Y se refiere.⁷ Yo, en esta ocasión, siguiendo los planteamientos teóricos de la pragmática lingüística, del ACD (análisis crítico del discurso) y de la teoría de la argumentación, analizaré algunas de las estrategias persuasivas a las que recurren los locutores de la revista para plasmar la identidad de la ‘mujer azul’. Como se verá, dichas estrategias se pueden organizar en dos niveles, es decir, tanto macroestructural (tono didáctico, naturaleza de los argumentos, neta contraposición entre lo nuevo – siempre positivo – y lo viejo – siempre negativo –, representado por la España republicana; exaltación del endogrupo y degradación del exogrupo, etc.), como microestructural, con elementos léxico-sintácticos que denotan, sobre todo, una modalización del discurso que aspira a influir en la esfera emotiva y cognitiva de los destinatarios.

3 Análisis del corpus

Por lo que se refiere al corpus, de los 85 ejemplares digitalizados (algunos incompletos), disponibles en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre un total de 96 (algunos de ellos dobles, como por ejemplo el último), he decidido analizar solo los 11 primeros números, es decir, los publicados entre febrero de 1938 y diciembre del mismo año, porque los considero los más programáticos y, por lo tanto, los más significativos para el tema que nos ocupa con respecto a los textos posteriores al cese de la ‘revolución nacional’.⁸ Los textos seleccionados son de diferente naturaleza, pero todos comparten la intención de argumentar la necesidad de forjar una nueva identidad femenina que responda a los principios propagados por la Sección Femenina y su fundadora en los estatutos proclamados en 1934 y posteriormente recordados en el primer número de Y, por medio de un artículo sobre el Primer consejo de la Sección Femenina (Salamanca, 6 de enero de 1937) firmado por Dionisio Ridruejo:

Marichu de la Mora – secretaria general en ausencia de Dora Marqueda durante un año de trabajo – leyó los estatutos de la Sección Femenina que fueron aprobados.

⁷ A la construcción social de la mujer, por ejemplo, dedica su tesis Rebeca Arce Pinedo (2015).

⁸ Como se ha visto (Prestigiacomo 2018), la revista experimenta cierta evolución durante sus ocho años de vida. Tras cambiar (abril 1938) el lema *Revista para las mujeres nacional sindicalistas* con un más neutro *Revista para la mujer*, pasa de una actitud declaradamente ideológica, de autolegitimación y exaltación del endogrupo, a una época en la que se dedica más espacio a la obra social de la Sección Femenina, pero también a los consultorios, a los pasatiempos, al humor y a la publicidad.

Se afirmaba en ellos – como fiel insistencia en las pasadas virgilia – la ‘voluntad de permanecer en puesto voluntario y permanente de sacrificio ante el cuerpo de España’. Y, de una vez para siempre, definía su verdadera naturaleza y posición: ‘La Sección Femenina declara que el fin esencial de la mujer, en su función humana, es servir de perfecto complemento al hombre, formando con él – individual o colectivamente – una perfecta unidad social’. La Sección Femenina al incorporarse con sentido y estilo netamente femeninos⁹ a la viril de la Falange, lo hará para auxiliar, complementar y hacer total aquella obra’. (Ridruejo 1938, 5)

La Sección Femenina, pues, se plantea, desde el principio, definir en qué consiste exactamente la función social de la mujer, calificada como ser subalterno, con funciones exclusivas de «complemento al hombre». Concepto fundamental en el ideario falangista.

3.1 La base ideológica: *el Ausente*

Presencia constante, tanto como autor de textos, o enunciador en segmentos polifónicos de varios artículos, o simplemente evocado por los autores y autoras de la revista, es la figura mítica de José Antonio, *el Ausente*, que podemos identificar con el origen de la ideología vehiculada por el macrotexto de la revista, o, dicho de otra manera, como el creador de los principios teóricos de Y,¹⁰ modelo a imitar en la creación de la nueva España, pero también en su estilo argumentativo y, en general, discursivo.

Se abre el número 1 de la revista con «Lo femenino y la falange» (Primo de Rivera 1938)¹¹ y su firma autógrafa, discurso pronunciado a algunas afiliadas después de un mitin en Don Benito el 28 de abril de 1935 y publicado en *Arriba* poco después (en el núm. 7 del 2 de mayo de 1935).¹² Desde el punto de vista discursivo, se puede considerar como un caso extremo de polifonía en cuanto inserción de una

⁹ Aunque no lo tratemos en este trabajo, por necesitar un análisis detallado de varios textos e imágenes, podemos afirmar que el enunciador institucional de la revista dedica amplio espacio al cuidado de la belleza femenina, no solo en los artículos de moda, sino también en los numerosos consejos o anuncios de productos de belleza.

¹⁰ En este sentido, es significativa la publicación de dos textos fundamentales de José Antonio en el primero y en el último número. El polémico discurso «Ni izquierdas ni derechas: España entera», pronunciado el 22 de diciembre de 1935 en Sevilla, aparece en diciembre de 1945; curiosamente, no se cita en el índice.

¹¹ El mismo texto se publica en el número de mayo del mismo año (pp. 32-3), en el interior de *Historia de la Sección Femenina*, de Pilar Primo de Rivera, que considera oportuno cerrarlo con la fórmula «¡Arriba España!», ausente en la versión del núm. 1.

¹² <http://www.rumbos.net/ocja/jaoc0112.html> (2019-10-20)

extensa cita, estratégicamente situada en el primer número – sin duda alguna, por la directora Pilar Primo de Rivera – en calidad de argumento de autoridad para la base ideológica de la Sección Femenina y, por ende, como expediente persuasivo.

La tesis y los argumentos principales se expresan ya en el primer párrafo, que presenta la contraposición negación-afirmación, negativo-positivo (pero también pasado-futuro) que caracterizará toda la argumentación. La atenuación de la modalidad epistémica negativa («acaso no sabéis») anuncia una actitud hacia el destinatario que se moldea en un continuo juego de actividades de imagen y autoimagen, en un trato extremadamente cortés, incluso adulatorio,¹³ que podemos considerar como la macroestrategia persuasiva elegida por José Antonio. Dada su relevancia, copiamos el texto integral.¹⁴

HABÉIS querido, mujeres extremeñas, venir a acompañarnos en nuestra despedida. Y acaso no sabéis toda la profunda afinidad que hay entre la mujer y la Falange. Ningún otro partido podéis entender mejor, *precisamente* porque en la Falange no acostumbramos a usar ni la galantería ni el feminismo.

La galantería no era otra cosa que una estafa para la mujer. Se la *sobornaba* con unos cuantos piropos para arrinconarla en una privación de todas las consideraciones serias. Se la *distraía* con un *jarabe de palabras*, se la cultivaba una *supuesta* estúpida, para reglarla a un papel frívolo y decorativo. La falange, *en cambio*, se presenta como *motor del rescate*, Nosotros sabemos hasta dónde cala la misión *entrañable* de la mujer y nos guardaremos *muy bien* de tratarla nunca como tonta destinataria de piropos.

No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva – entre la *morbosa* complacencia de los competidores masculinos – todas las de perder. El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas.

Pero, por lo mismo que no somos ni galantes ni feministas, he aquí que es *sin duda* nuestro movimiento aquel que en cierto aspecto esencial asume mejor un sentido femenino de la existencia.

¹³ La lisonja como estratagema en los discursos de Mussolini ha sido indagada por Sánchez López (1995).

¹⁴ Dada la riqueza de estrategias persuasivas que lo caracterizan, este texto merecería seguramente un análisis más pormenorizado. Sin embargo, me limitaré aquí a señalar solo algunos elementos; otros mecanismos solo se evidencian en cursiva.

No esperaríais *sin duda* esta declaración en boca de quien manda - inferior en esto a cuantos le obedecen - tantas filas magníficas de muchachos varoniles.

Los movimientos espirituales, del individuo o de la multitud responden siempre a una de estas dos palancas: el egoísmo y la abnegación. El egoísmo busca el logro directo de las satisfacciones sensuales; la abnegación renuncia a las satisfacciones sensuales en homenaje a un orden superior. *Pues bien*: si hubiera que asignar a los sexos la primacía en la sujeción a estas dos *palancas*, es evidente que la del egoísmo correspondería al hombre y la de la abnegación a la mujer. El hombre - *siento, muchachos*, contribuir con esta confesión a rebajar un poco el pedestal donde acaso lo teníais puesto - es *torrencialmente* egoísta; en cambio la mujer, casi siempre, acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea.

La Falange también es así. Los que militamos en ella tenemos que *renunciar a las comodidades, al descanso, incluso a amistades antiguas y a afectos muy hondos*.

Tenemos que tener nuestra carne dispuesta a la desgarradura de la herida. Tenemos que contar con la muerte - bien nos lo enseñaron bastantes de nuestros mejores - como con un acto de servicio. *Y, lo peor de todo, tenemos que ir de sitio en sitio, desgañitándonos, en medio de la deformación, de la interpretación torcida, del egoísmo indiferente, de la hostilidad de quienes no nos entienden, y porque no nos entienden nos odian, y del agravio de quienes nos suponen servidores de miras ocultas o simuladores de inquietudes auténticas. Así es la Falange*. Y como si se hubiera operado un *milagro*, cuando menos puede esperar en ella el egoísmo, más crece y se multiplica. Por cada uno que cae, heroico, por cada uno que deserta, acobardado, surgen *diez, cien, quinientos*, para ocupar el sitio.

Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es sobre todo vuestra. *Ojalá* lleguemos en ella a tanta altura, *ojalá* lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos *¡hombres!* (Primo de Rivera 1938)

Por lo que se refiere a la macroestructura, podemos afirmar que el texto presenta una estructura «a grappolo» (Lo Cascio 1991), que se organiza en dos macrosecuencias, contrapuestas por el conector adversativo 'pero', que funciona de introductor de la tesis principal: «he aquí que es sin duda nuestro movimiento aquel que en cierto aspecto esencial asume mejor un sentido femenino de la existencia». El objetivo no es otro que el de convencer a las afiliadas que la Falange conviene a la mujer, porque la rescata y le atribuye el rol que se merece en la sociedad y que le ha sido negado hasta ahora. Un rol que, si bien se presenta como consecuencia de la superioridad que el locutor atribuye a la mujer («Ojalá lleguemos en ella a tanta altura, ojalá

lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!»), en realidad, coincide con la aceptación de la abnegación, una peculiaridad ínsita a la naturaleza femenina y que, sin embargo, ha hecho de la Falange un movimiento de héroes.¹⁵

Los expedientes persuasivos que componen el discurso perlocutivo y, sin duda alguna, falaz de José Antonio son de diferente naturaleza y se sitúan tanto en el nivel macroestructural como en el microestructural.

En primer lugar, el locutor, consciente de su carisma y habilidad oratoria, emplea un *nosotros* inclusivo (*nosotros sabemos, somos, no entendemos...*) cuando se hace portavoz del endogrupo, pero también el *yo*, cuando considera necesario implicarse personalmente si la estrategia elegida es involucrar a la esfera emotiva del auditorio, operación que se lleva a cabo gracias también al empleo de la metáfora (*jarabe de palabras, motor del rescate, palancas...*) o a un uso medido de léxico eufórico o disfórico (*magnífico destino, tristeza, toda afanada, desquiciada, morbosa...*) que, por otra parte, denuncia una hábil actividad de imagen y autoimagen (Bravo 2003), especialmente eficaz en un contexto persuasivo en el que el objetivo final es erradicar una ideología contraria a la que proclama la Falange. Especialmente significativa, en este sentido, considero la actitud de humildad que asume el locutor, en una estrategia de acercamiento hacia el auditorio, cuando se declarara «inferior en esto a cuantos le obedecen» o se dirige a los camaradas («siento, muchachos, contribuir con esta confesión a rebajar un poco el pedestal donde acaso lo teníais puesto») presentes en el mitin; una humildad, de todas formas, que contrasta con la fuerza ilocutiva que el recurso constante a una modalidad deóntica de certeza absoluta crea a lo largo del discurso.

3.2 La contraposición exogrupo-endogrupo

La contraposición viejo-nuevo, negativo-positivo, bien-mal que se anuncia en «Lo femenino y la falange» caracteriza una serie de textos en los que se insiste en aquella distinción entre exogrupo y endogrupo, que se verbaliza mediante todos los mecanismos típicos de la manipulación discursiva estudiada por Van Dijk (2005, 2009 y 2010). Tanto la unicidad del objetivo persuasivo, como la presencia de estrategias discursivas recurrentes, refuerzan la idea de un macro-

¹⁵ La galantería y el feminismo, sinécdoques de dos categorías opuestas de ideología anteriores a la revolución, pueden ser negados solo intensificando sus aspectos negativos y exaltando de forma extrema las virtudes del movimiento, como se hace en la última secuencia en la que la intensificación y la hipérbole, obtenidas sobre todo mediante la enumeración de elementos, aspiran a describir el sacrificio y el heroísmo de la Falange, verdadero modelo a seguir.

texto que se hace expresión de la ideología de un enunciador que se corresponde con los organismos del poder y, sobre todo, de sus mentores: José Antonio y Franco.

A las palabras del primero, por ejemplo, parece inspirarse «Asistencia al frente», texto en el que Mercedes Sáenz-Alonso,¹⁶ contraponiendo el ejército femenino a los batallones de milicianos, subraya el orden y la abnegación del primero con respecto a la «disoluta conducta» del segundo, animado solo por instintos negativos, dictados por la ausencia de ideales, pero, sobre todo, de una ética cristiana:

Ejército femenino aguerrido y firme en su puesto de honor. El mundo entero rinde su admiración al altruismo y abnegación admirable que lo anima, mientras tiene una mueca de despreciativo desdén para aquel que formaron unos milicianos con mono, fusil y soeces palabras en la boca. Batallones que fueron disueltos ante la disoluta conducta de las que sólo acudieron llamadas por una torpe sed de venganza y vacíos de ideales sus corazones, donde la piedad no tuvo nunca cabida. (Sáenz-Alonso 1938)

Las características del exogrupo se delinean con mayores detalles en «Dos muchachas de Brunete», artículo firmado por Agustín de Foxá (1938),¹⁷ cuya pluma literaria resume el legado de José Antonio al presentar a dos heroicas jóvenes azules ya rescatadas de la galantería de la España anterior a la revolución. Las «muchachas de Falange, alegres, uniformadas y decididas», típica imagen de la posverdad construida en Y (Prestigiacomo 2018), que encuentra su máxima expresión en la obra del Auxilio social, aquí aparece extremadamente positivizada mediante el recurso a la metáfora. La sínecdoque de la mano resume la evolución auspiciada por el fundador de la Falange:

Porque ya sabe curar heridas la mano que hacía volar el abanico. Y es que José Antonio ha entrado en el salón isabelino donde sonaba el vals y ha arrojado a los piropeadores.

El soñó a estas muchachas de Falange, alegres, uniformadas y decididas, recogiendo la miés y tostándose la cara, vareando olivos o cantando el himno de los Luceros entre los sangrientos racimos de agosto.

¹⁶ Escritora y periodista (San Sebastián, 1916-97), autora de varias novelas, un libro de viajes y diversos ensayos literarios (<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/saenz-alonso-gorostiza-mercedes/ar-119618/>, 2019-10-20)

¹⁷ Junto con otros novelistas y escritores de la época, Agustín de Foxá participa activamente en la propaganda ideológica de los primeros años del régimen, sobre todo en su obra periodística, puesto que además de participar en Y, es cofundador y codirector de la revista hispano-italiana *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*.

Ellas reparten - nieve en las murallas de Ávila, tarde fría de Salamanca o lluvia de las tres de la tarde de San Sebastián - frutos y alimentos sobre las mesas de cuento de hadas del «Auxilio social» y colocan rosas en la pared, recogen sonriendo con las servilletas a cuadros azules las migas de pan y quitan las espinas de pescado del plato del niño más pequeño.

Así eran estas dos muchachas de Brunete. (de Foxá 1938)

Una imagen hiperbólicamente negativa es, en cambio, la que el autor de *Madrid de corte a checa* (1938) pinta al describir al enemigo rojo, un color que identifica en todas sus manifestaciones a un exogrupo que descubre toda su ferocidad en el ataque a Brunete:

Larios estaban en Brunete a tiro de cañón del enemigo y la desolación de la guerra llegaba ya al hospital silencioso.

Se acercaban los rojos con los tanques esclavos. Entraron de noche, como lobos oscuros, ensangrentados los cuellos por los rojos pañuelos de la C.N.T. golpeaban las puertas con los fusiles y traían en sus caras el resplandor de los incendios.

El pueblo español, aguardaba aterido su primera noche rusa, vaciadas las estrellas de alegorías teológicas, exprimidas en simple y científico vapor de agua. (de Foxá 1938)

O en el Madrid republicano, donde el presente de hambre, destrucción y muerte contrasta con el pasado de armonía familiar:

Las pasearon - simple propaganda - por las calles abatidas del Madrid rojo; vieron las largas colas del pan y del aceite junto a los solares y las fachadas derruidas, y aquel lienzo de pared con las huellas frescas de los pisos, todavía tierno y familiar por el papel rameado y el retrato del abuelo de uniforme, colgando a la intemperie, presidiendo ya la extensa sala del aire. (de Foxá 1938)

O en una Valencia desfigurada por efecto de la invasión rusa:

Luego Valencia; una [sic] Valencia mongólico, ruso, puerto casi de Asia, descuajado de Mediterráneo, de la columna y del viñedo; una Valencia sin iglesias ni Miguelete; y abajo, el arroz, las Checas y la tortura. (de Foxá 1938)

Las señas de identidad del enemigo, sin embargo, se concentran en «Margarita Nelken¹⁸ o la maldad», artículo del polifacético Edgar Neville.¹⁹ A partir de la alusión a un artículo publicado por Nelken en agosto del 36:

en que pedía a las milicias no se limitaran a asesinar hombres, sino que incluyeran en «los paseos» a las esposas, novias o hermanas de los perseguidos. (Neville 1938b)

El locutor predispone a las lectoras a asumir una actitud de rechazo total que culmina con la secuencia final en la que se enuncia la tesis:

Margarita Nelken es un tipo representativo, azuzadora del odio, promotora de la Muerte, merece nuestro encono eterno, nuestro castigo inexorable. (Neville 1938b)

Para convencer a las lectoras a que renuncien al perdón, esto es, uno de los principios fundamentales de la moral cristiana y del ideario de la Sección Femenina, el locutor opera una separación maniquea entre el endogrupo y el exogrupo, una oposición que se ha puesto al descubierto gracias a la guerra civil:

España se ha abierto en dos zonas y es ancha la zanja que las separa, en un lado las personas buenas, generosas, valientes; en el otro los malos. [...] La guerra ha puesto las cartas sobre la mesa, la conducta de cada español en esta guerra es la huella «dactilar» de su corazón. (Neville 1938b)

Una oposición entre víctimas y verdugos que se refleja en un discurso en el que la modalidad apreciativa de las secuencias descriptivas del texto apunta a la esfera emotiva del destinatario. El contraste se refleja incluso en los rasgos físicos de ambos bandos, resumidos en

18 Con Clara Campoamor y Victoria Kent, Margarita Nelken fue una de las tres primeras diputadas de la historia de España. Pintora, periodista y escritora de ensayos y novelas, levantó diversas controversias: «Para sus enemigos, Margarita Nelken dirigía las crueles brigadas del amanecer y el batallón que lleva su nombre cometió el sacrilegio de acuartelarse en el templo de Jesús de Medinaceli. El anarquista García Oliver la acusará de ejecutar a presos. Estos temas aún levantan controversia y en los foros de Internet se pueden encontrar mensajes a Pío Moa y a Andrés Trapiello exigiéndoles que prueben sus acusaciones contra la Nelken» (J.R. Alonso De la Torre, «Margarita Nelken, la primera diputada», *El periódico Extremadura*, 13 de marzo de 2005, http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/sociedad/margarita-nelken-primeradiputada_162657.html, 2019-10-20).

19 Diplomático, literato y cineasta, es seguramente una de las figuras más relevantes de los círculos vanguardistas anteriores a la guerra civil. Para una síntesis exhaustiva de su parábola vital y artística, remito a Ríos Carratalá 2007.

una primera conclusión que ve en la venganza «de la fea contra la guapa» la razón de tanto odio:

El artículo tuvo su efecto, las arpías de los barrios se unieron a la ronda de la muerte y comenzaron a caer finas mujeres de la burguesía, blancas y espigadas madrileñas, en plena juventud, pues a la incitación criminal habían respondido los más bajos sentimientos humanos y aquello se convertía en la venganza, en suspenso durante siglos, de la fea contra la guapa.

En aquellas noches calientes del estío madrileño aparecieron en solares y desmontes y en las trágicas posturas de la muerte, los cuerpos desgarrados de la flor del garbo, de las más bellas muchachas de la ciudad. Entre sus vestidos, hechos jirones, brillaba su tersa carne blanca con luz de luna.

Conocemos a las mujeres que fusilaban, eran aquellos monstruos de los desfiles del 1º de mayo y de las broncas de los mercados arrabaleros.

Eran las feas en celo, las contrahechas en rebelión, supurando odio y envidia, vengando en aquellas víctimas un daño del que eran inocentes, vengando el desaire perpetuo de los hombres hacia ellas. (Neville 1938b)

Una crueldad, pues, que se refleja también en los rasgos físicos y en la naturaleza de una masa que actúa más por instinto que por un credo ideológico.

Entre todas ellas destaca Margarita Nelken, la personificación del mal, «Mujer encorsetada y burriciega, pedante y sin encanto femenino, de carne colorada...», movida por un rencor que la lleva «a los pueblos a predicar el robo y el asesinato». En síntesis,

En ella era todo repulsión.

Tenía una cursilería emponzoñada que le quitaba ese indudable atractivo físico que tienen muchas cursis; al verla encaramada en sus impertinentes se presentía su carne cruda, prensada, con varices y una ropa interior violeta.

Creyó, como otras de su tipo, que la República las elevaría a otras regiones sociales, y no fue así, sólo elevó sus sueldos. La gente fina del saber y del arte no fueron jamás con ella ni con las Araquistain ni las Vayo, por muchos tés que dieran. Las finas gentes de Madrid se siguieron reuniendo como antes, como después, sin contar con ellas y ¡triste ventura! en regiones de belleza y aristocracia.

¡Cuánta inquina! (Neville 1938b)

3.3 La mujer azul

Como se ha visto hasta ahora, la construcción de la nueva España se basa, en primer lugar, en la deslegitimación radical del enemigo, objetivo que el enunciador institucional de la revista lleva a cabo a través de un discurso falaz basado más en la modalidad apreciativa que en una argumentación realmente feliz (Lo Cascio 1991) y que no respeta, por lo tanto, las reglas de un acto argumentativo ideal (Van Eemeren, Grootendorst 2004, 136-57), hecho aún más significativo si consideramos que se trata de un discurso unidireccional (Lo Cascio 1991, 101) que no prevé un intercambio dialéctico, sino exclusivamente un efecto perlocutivo.

En otras palabras, en el proyecto ideológico de la Falange, lo nuevo puede surgir solo sustituyendo un sistema de creencias por otro. Por esta razón, al mismo tiempo que se pretende influir en la esfera emotiva de las lectoras, se procura adoctrinarlas de forma sistemática, explotando todos los tipos discursivos que ofrece el discurso de la prensa.²⁰

En los textos que he seleccionado para la última parte de este trabajo, se evidenciará cómo los locutores van perfilando todos los componentes dinámicos de la identidad de la mujer que quiere el nacionalsindicalismo para la refundición del país.

Las figuras de la tradición evangélica, contrapuestas a las proclamadas por el marxismo, son los modelos que seguir en palabras de Carmen Icaza en «Quehaceres de María y de Marta en la España nueva» (1938, 52). Obsérvese cómo la conclusión se apoya en dos argumentos 'de autoridad' que coinciden con las citas de dos periódicos 'rojos':

Nuestra España necesita de todas sus mujeres. Pero en contraste con la España que oprime el marxismo, no les exige que se conviertan en «fundidores», mecánicos, electricistas o químicos (*Frente Rojo*, Valencia, 13 enero 38); no quiere *Cara al sol...* esas lamentables caricaturas de hombres contra las cuales se revuelve el propio comunista protestando «¡Que a él no le mandan mujeres!» (*Mundo Obrero*, Madrid, 8 enero 38), sino todo lo contrario: espera de ellas que apliquen a la alta labor de la reconstrucción nacional precisamente sus características más delicadas, más nobles, más eficaces: ternuras de Marías y saberes hacendosos de Marta. (1938, 52)

En cuanto educadora, guía espiritual, compañera fiel y sumisa del hombre y, sobre todo, madre, a la mujer se le asignan, por lo menos

²⁰ Si bien no constituyen objeto de este trabajo, merece la pena recordar la función persuasiva que desempeñan también las imágenes, los anuncios publicitarios o las viñetas de humor, todos concebidos con el fin de contribuir a la forja de la identidad de la mujer falangista.

en apariencia, los destinos de la nación. Para que esté a la altura de su misión, en primer lugar, la nueva mujer debe cuidar su aspecto y sus modales.

La acumulación de enunciados directivos, atenuados por cierto tono humorístico, constituye una de las estrategias argumentativas de las «Cartas a las camaradas», texto en que Edgar Neville (1938a), siempre subrayando la neta fractura entre un futuro por construir y un pasado por olvidar, indica los pasos a seguir:

Refinaos vosotras, hablad bajito, desterrad el clásico chillido de la española ineducada.

Sonreíd siempre, no cuesta nada. No os fieis de los que nunca sonríen, suelen ser mala gente. Sonreíd para todo, la seriedad del burro no significa ni lleva a ningún lado.

Procurad no vestiros de «señora española que va a un pésame» en cuanto lleguéis a los cuarenta. No conduce a nada el pasearse por la calle llena de velos, como esas mujeres que van por las calles como amortajadas.

Os corresponde educar a los hijos, a los novios, a los amigos, pero aún tenéis una labor más difícil y en la que sólo obtendréis éxitos aislados, y es la de educar a las personas mayores.

Sed buenas y comprensivas con ellas, daos cuenta del ambiente en que crecieron, disculpadlas por eso,²¹ pero procurad limar las uñas de las que arañan. (Neville 1938a)

Como se ha visto a propósito de «Lo femenino y la falange», el locutor, antes de ofrecer sus consejos, para asegurarse la adhesión del destinatario, asume una actitud extremadamente cortés, que se verbaliza en la intensificación (*tremenda, gloriosa y difícil*) de la trascendencia de la función de la mujer (gracias también a la modalidad exclamativa), incluso mayor que la del hombre, para la edificación de la nueva España. El recurso a la forma impersonal, finalmente, supone un incremento de la fuerza argumentativa del enunciado y, por lo tanto, del efecto persuasivo deseado:

¡Qué tremenda tarea la de las mujeres de la nueva España!

¡Qué gloriosa y difícil tarea!

Se trata nada menos que de educar al país, de educarle en lo más difícil, en lo que no puede regularse en libros de texto, en lo

21 Una vez más, Neville afirma que la fractura entre las dos Españas ha sido descubierta gracias a la guerra: «En esta guerra, precisamente, nos hemos mostrado todos al desnudo. Había legiones de canallas disfrazados de buenas personas y que se quitaron el disfraz; había también, lo contrario, tesoros de bondad, de valor, de ternura, ocultos en gentes que aparentaban otra cosa. ¡Cuidado con los primeros!» (1938a).

que no puede definirse exactamente en un discurso. Tenéis que elevar el nivel del tono medio español, con vuestro esfuerzo, usando de todas las armas que posee la mujer para lograrlo.

Los hombres enseñaremos a nuestros hijos leyes y técnicas, amor a la Patria y desdén a la muerte; pero las mujeres...

La labor de la mujer es afinar la sensibilidad de la nueva generación, en el niño, en el adolescente y en el joven, como madre, como novia o amiga.

El marxismo es la masa de los mediocres; el que sobresale, se ahoga.

Nosotros debemos tender a una masa de seres excepcionales. (Neville 1938a)

La 'mujer azul', sin embargo, no debe cumplir solo con su misión de educadora. La urgencia de la guerra civil induce a la revista a dedicar cierto espacio a su función en las actividades 'bélicas'. En 1938 se publican tres artículos sobre este tema: «El pitillo del soldado», en el que Jesús Cantalapiedra (1938)²² describe la dedición y la alegría con la que las afiliadas recogen y reparten cigarrillos a los soldados en el frente (Prestigiacomo 2018), el ya citado «Asistencia al frente» de Mercedes Sáenz-Alonso (1938) y «La mujer en la guerra, Trabajar, orar, combatir» de Víctor de la Serna (1938).

El valor patriótico de la misión femenina en el conflicto, en el texto de Sáenz-Alonso, refleja los tres pilares del ideario falangista (dios, patria y hogar) y se concreta en la total abnegación que, con entusiasmo, la mujer debe demostrar en su actividad de apoyo al hombre:

Le lleva el tabaco, el alimento sano y sabroso; le lleva sobre todo, el consuelo de su frase amable y entusiasta.

La camarada de F.E.T., junto al que padece por la Patria la gloria de las heridas, tiene las dulzuras de una hermana, cuyas manos saben prodigarle los más esmerados cuidados, mientras sus labios le hablan del Dios que ama, del hogar que recuerda con ternura y de la gloria de España por la que luchamos. (Sáenz-Alonso 1938)

Diferente es el artículo firmado por el periodista y escritor Víctor de la Serna (1896-1958), que, aparentemente, afronta el tema de la 'mujer guerrera', como afirma el locutor mismo, evocando, sin embargo, las tareas bélicas típicas de la mujer:

²² No me ocuparé de este artículo por haberlo estudiado en otra ocasión (Prestigiacomo 2018).

No voy a aludir, deliberadamente, a su piadosa misión específica maternal y de ama de casa, de curar heridos, recoger niños y lavar la colada de los soldados.

Esta misión ha tenido ya exégetas y los tendrá aún.

Yo voy a hablar de la mujer guerrera. De la brava mujer que empuña el arma contra el enemigo, materialmente. Es posible que a algunos estas mujeres les parezcan viragos, abortos de la naturaleza, puesto que la misión principal de la mujer está en la paz. (de la Serna 1938, 7)

Gráficamente organizado en secciones diferentes, casi yuxtapuestas, cada una tratando un aspecto de los que se anuncian en el título, la argumentación de Víctor de la Serna se revela compleja y ambigua,²³ puesto que conduce a una conclusión opuesta a la intención declarada por el locutor o que, por lo menos, dilucida el concepto de ‘mujer guerrera’ que se pretende transmitir.

El tejido argumentativo arranca de un recuerdo personal, de unos versos y de una alusión a la figura de la madre, con el único objetivo de influir en la esfera emotiva de las lectoras:

Recuerdo la impresión que me hacía de niño oír recitar a mi madre aquellas ingenuas y ripiosas décimas de Bernardo López García al Dos de Mayo. Porque aquellas décimas tenían una cosa pura, calculada para almas pueriles: emoción. (1938, 6)

La secuencia narrativa dedicada a la «catalanita», víctima de la crueldad roja, presenta un primer argumento (la «bárbara belleza» de la guerra) coorientado a la conclusión, insuficiente, sin embargo, respecto al argumento de mayor fuerza, personificado por Ximena Díaz – que, con «sus hijas participan en los triunfos del Cid con sus oraciones» (1938, 8) –, ejemplo de aquel verdadero heroísmo femenino anunciado en el subtítulo del artículo («Trabajar, orar, combatir») y explicitado en la tesis:

Trabajar, orar, combatir. Trabajar en el orden de la casa; orar por el soldado de la Fe y por su victoria. Orar por su alma si el soldado pereció. Y finalmente, combatir cuando todo se ha perdido. He aquí las tres fases de la mujer en la Guerra de España. (1938, 8)

23 La extensión y la complejidad del texto merecen seguramente un análisis más detallado. Me limito a subrayar aquí cómo el locutor transmite un discurso altamente modalizado gracias al recurso a la modalidad interrogativa y exclamativa y, en general, a una adjetivación eufórica o a imágenes metafóricas o, por lo menos, pretenciosamente poéticas.

Si bien, como se ha visto, el adoctrinamiento se persigue a menudo a través de un discurso que busca una reacción emotiva en el destinatario, una estrategia persuasiva de relieve es la que se confía también a los expertos que firman diversos artículos, además de las varias secciones fijas de la revista. Funcionando como argumento de autoridad, desempeñan una función argumentativa importante y sin duda ilícita, por representar en la mayoría de los casos el tipo más peligroso de falacia (Van Dijk 2009, 372) y, por lo tanto, de manipulación discursiva.

También la medicina, y la ciencia en general, se ponen al servicio de la legitimación del poder y de la ideología que lo alimenta (Prestigiacomo 2016).

El texto que ahora traemos a colación, para así concluir este estudio, pretende contribuir a la forja de la identidad de la 'mujer azul', legitimando la renuncia a cualquier actividad que pueda impedir la función primordial que le asigna el régimen: ser madre, generar aquella «masa de seres excepcionales» a la que Neville (1938a) aspira en sus «Cartas a las camaradas», que se cierran con una consigna inequívoca:

Los hombres hacen la guerra, salvan a España de la barbarie, muchos millares quedarán en la empresa. Tenéis un deber con ellos, el de producir una nueva generación que haga fértil su sacrificio.

Con la sonrisa, la belleza, el espíritu y el corazón, manos a la obra. (1938a)

En el número de abril de 1938 aparece, con un título que no se corresponde con la personalidad que lo firma, «El fuero del trabajo y la mujer», del Dr. Juan Bosch Marín,²⁴ texto en el que una aparente finalidad didáctica, además de 'aclarar' los puntos del fuero dictados por el mismo Franco, se pretende demostrar cómo el trabajo puede comprometer la construcción de la nueva patria.

Las estrategias discursivas empleadas se organizan en diferentes niveles.²⁵ No pudiendo dedicarle el espacio que se merece, aquí diré solamente que por lo que a la macroestructura se refiere, después de una introducción en la que se ensalza la política de la familia del

²⁴ Al lado de título, nombre y apellido, aparece también su cargo público, es decir, Jefe de Puericultura de la Sanidad Nacional. Fue pediatra y puericultor, miembro de la Real Academia Nacional de Medicina a partir de 1947 (<https://www.ranm.es/academicos/academicos-de-numero-anteriores/841-1947-bosch-marin-juan.html>, 2019-10-20)

²⁵ La primera y, seguramente, una de las más interesantes es la imagen que acompaña al texto: una oración exclamativa («¡Cada día!») puesta encima de una hoja de calendario (con fecha miércoles 5 de enero) en la que se lee: «mueren en España 700 niños por falta de cuidados convenientes» (Bosch Marín 1938).

régimen y el Fuero de trabajo,²⁶ el locutor organiza su discurso respondiendo²⁷ a tres interrogativas directas, que conducen a una conclusión irrefutable, tal vez científica, pero seguramente falaz, puesto que el léxico intensificado, que incrementa la carga emotiva del enunciado, y el tono casi amenazador constituyen un *argumentum ad consequentiam* (Lo Cascio 1991, 357):

¿Sabéis qué significa todo ello?
 ¿Qué influencia ejerce el trabajo en la mujer?
 La modalidad o clase de trabajo, ¿cómo influye?

¡He ahí un ejemplo terrible, pero elocuente, de los estragos que el trabajo materno puede producir en la descendencia!

Los hechos esbozados ligeramente, la disminución de la nupcialidad y de la natalidad que se acentúa en los centros industriales, los peligros que para la familia supone el trabajo femenino, que le convierten en verdadera plaga social, como puede serlo la tuberculosis u otra enfermedad, hace indispensable la organización de la lucha contra el trabajo femenino, especialmente fuera del hogar.

Sabia política la del Estado Nacional-sindicalista, que así lo ve y se apresta a remediarlo. (Bosch Marín 1938)

4 Conclusión

A modo de conclusión, diré solamente que con este trabajo he pretendido contribuir al estudio del discurso de la prensa de régimen a través del análisis de un pequeño corpus extraído de Y. Como otras publicaciones periódicas de la época, la revista de la Sección Femenina se hace eco del programa de legitimación de la política represiva y manipuladora del franquismo, contribuyendo de esta manera al proyecto de construcción de la identidad de la nueva mujer, identificada con la figura patriótica de la ‘mujer azul’, educadora, ‘guerrera’, pero, sobre todo, esposa y madre de una generación gloriosa. Basándose en los planteamientos ideológicos de José Antonio Primo

²⁶ Se citan y se comentan todos aquellos puntos que constituyen la base de la argumentación ‘científica’ que se desarrolla en la segunda parte del artículo.

²⁷ Aparte la primera respuesta, que explica las ventajas del Fuero para el bienestar de las familias españolas y el «engrandecimiento patrio», en las otras dos el discurso tiende a la demostración mediante el recurso a datos concretos y estadísticas que culminan con una cita de autoridad: «Demostrativa por demás es la estadística de Agripa, que en el Congreso de Medicina de Venecia afirma que en familias con esta intoxicación o enfermedad profesional, de 141 embarazos, hubo 82 abortos, cuatro partos prematuros y cinco nacidos muertos; de los cincuenta nacidos vivos, murieron 20 en el primer año, 26 entre el segundo y tercer año, sobreviviendo a los tres años sólo cuatro niños de los 141 concebidos por padres afectos de saturnismo» (Bosch Marín 1938).

de Rivera, los diversos locutores elaboran un discurso cuyos mecanismos persuasivos coinciden con la constante deslegitimación del exogrupo, el recurso a la modalidad apreciativa y a los efectos emotivos del lenguaje, pero también al uso estratégico de la cortesía y a la manipulación del discurso científico.

Bibliografía

- Anscombre, Jean-Claude; Ducrot, Oswald (1994). *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos. Trad. de: *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles: Éditions Mardaga, 1983.
- Arce Pinedo, Rebeca (2015). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea* [tesis doctoral]. Santander: Universidad de Cantabria, Facultad de filosofía y letras. URL <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/8332/Tesis%20RAP.pdf?sequence=1> (2019-10-20).
- Bergès, Karine (2012). «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2, 91-103. DOI <https://doi.org/10.4000/mcv.4578>.
- Bravo, Diana (2003). «Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción». Bravo, Diana (ed.), *Actas del Primer Coloquio del Programa EDICE = La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 96-103.
- Carabias Álvaro, Mónica (2003). *Imágenes de una metáfora circunstancial. La mujer falangista como mujer moderna: (Y, revista para la mujer, 1938-1940)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. URL <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=16754> (2019-10-20).
- Cayuela Sánchez, Salvador (2011). *La biopolítica en la España franquista* [tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia. URL <http://hdl.handle.net/10201/19789> (2019-10-20).
- Charaudeau, Patrick (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa Editorial. Trad. de: *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris: Nathan, 1997.
- Charaudeau, Patrick (2011). «Las emociones como efectos de discurso». *Ver-sión, La experiencia emocional y sus razones*, 26, 97-118. URL <http://www.patrick-charaudeau.com/Las-emociones-como-efectos-de.html> (2019-10-20).
- Ducrot, Oswald (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial. Trad. de: *Le dire et le dit*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Fernández Jiménez, María Antonia (2008). *Pilar Primo de Rivera. El falangismo femenino*. Madrid: Síntesis.
- Fuentes Rodríguez, Catalina (2010). *La gramática de la cortesía en español/LE*. Madrid: Arco Libros.
- Fuentes Rodríguez, Catalina; Alcaide Lara, Esperanza (2002). *Mecanismos lingüísticos de la persuasión*. Madrid: Arco Libros.
- Lo Cascio, Vincenzo (1991). *Grammatica dell'argomentare. Strategie e strutture*. Firenze: La Nuova Italia.

- Molinero, Carme (1998). «Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada de un mundo pequeño». *Historia Social*, 30, 97-118.
- Ortiz Heras, Manuel (2004). «Instrumentos legales del terror franquista». *Historia del Presente*, 3, 203-20.
- Prestigiacomo, Carla (2016). «Ciencia y manipulación discursiva en *Legiones y Falanges*: 'Características raciales del comunismo'». Prestigiacomo, Carla (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*. Palermo: UniPaPress, 257-76.
- Prestigiacomo, Carla (2018). «La forja de la posverdad en el discurso nacional-sindicalista: Y (1938-1945)». Di Gesù, Floriana; Pinto, Alexandra; Polizzi, Assunta (eds), *Media, Power and Identity: Discursive Strategies in Ideologically-Oriented Discourse*. Palermo: UniPaPress, 149-68.
- Ramos Zamora, Sara; Colmenar Orzaes, Carmen (2014). «Mujeres rurales y capacitación profesional en el franquismo a través de la prensa femenina (1939-1959)». *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 24, 135-71.
- Richmond, Kathleen (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange. 1934-1959*. Madrid: Alianza. Trad. de: *Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange, 1934-1959*. London: Routledge, 2003.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007). *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez López, Sofía (2004). «La falange femenina y construcción de la identidad de género durante el franquismo». Navajas Zubeldia, Carlos (ed.), *Actas de IV Simposio de Historia Actual* (Logroño, 17-19 de octubre de 2002). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 483-504.
- Sánchez López, Rosario (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange (1934-1974)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sánchez López, Rosario (1995). «Mussolini, los jóvenes y las mujeres: la lisonja como estrategia». *Historia Social*, 22, 19-40.
- Tur, Francesc (2017). «El ideario femenino de falange contra el feminismo republicano». *Ser histórico*, 21 de agosto. URL <https://serhistorico.net/2017/08/21/el-ideario-femenino-de-falange-contra-el-feminismo-republicano/> (2019-10-20).
- Van Dijk, Teun (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Van Dijk, Teun (2005). «Ideología y análisis del discurso». *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 29, 9-36. Trad. de: «Ideology and Discourse Analysis». *Journal of Political Ideologies*, 11(2), 2006, 115-40. DOI <https://doi.org/10.1080/13569310600687908>.
- Van Dijk, Teun (2006). «Discurso y manipulación: discusión teórica y algunas aplicaciones». *Revista Signos: estudios de lingüística*, 60, 49-74. DOI <https://doi.org/10.4067/s0718-09342006000100003>.
- Van Dijk, Teun (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa editorial. Trad. de: *Discourse and Power*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- Van Dijk, Teun (2010). «Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico epistémico del discurso». *Revista de Investigación Lingüística*, 13, 167-215. URL <http://revistas.um.es/ril/article/view/114181/108121> (2019-10-20). Trad. revisada de: «Discourse, Knowledge, Power and Politics. Towards Critical Epistemic Discourse Analysis». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Document de Recerca del DTCL, 2010. URL <https://repo->

sitori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20021/WORKING%20PA-PERS%20TEUN%20VAN%20DIJK.pdf (2019-10-20).

Van Eemeren, Frans H.; Grootendorst, Rob (2004). *A Systematic Theory of Argumentation: The Pragma-Dialectical Approach*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI <https://doi.org/10.1017/CBO9780511616389>.

Corpus

Bosch Marín, Juan (1938). «El fuero del trabajo y la mujer». Y, 3, 20.

Cantalapiedra, Jesús (1938). «El pitillo del soldado». Y, 6-7, 28.

De Foxá, Agustín (1938). «Dos muchachas de Brunete». Y, 1, 29.

De la Serna, Víctor (1938). «La mujer en la guerra, Trabajar, orar, combatir». Y, 4, 6-8.

Icaza, Carmen (1938). «Quehaceres de María y de Marta en la España nueva». Y, 2, 52-3.

Jardiel Poncela, Enrique (1938). «Mujeres verdes, mujeres rojas, mujeres lilas, mujeres grises y mujeres azules». Y, 6-7, 36-7.

Neville, Edgar (1938a). «Cartas a las camaradas». Y, 5, 16.

Neville, Edgar (1938b). «Margarita Nelken o la maldad». Y, 8, 12.

Primo de Rivera, José Antonio (1938). «Lo femenino y la falange». Y, 1, 3.

Ridruejo, Dionisio (1938). «Historia del primer consejo». Y, 1, 5-6.

Sáenz-Alonso, Mercedes (1938). «Asistencia al frente». Y, 1, 30.

La narrativa spagnola del XXI secolo Una galassia in espansione

Maura Rossi

Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract This essay is a synchronic exploration of peninsular literature in Spanish, and its main aim is to draw a map – within the inescapable boundaries imposed by strict immediacy – of tendencies, developments, filiations, thematic patterns and socio-political contaminations that may characterise it. Starting from a negotiated definition of ‘the aughts’ as a referential frame for this reflection, the argumentation translates into an analysis of ultra-contemporary Spanish novel as a mutant and polymorphous phenomenon, on the edge (or past it, according to those who claim it has already died) of the expiration of *novela social*, the acrobatic statements of *afterpop*, the intra- and extra-literary claims of postmemory, the permeability towards the worldwide diffusion of brevity and autofiction, the conflict between local hyper-specificity and panhispanic pangea.

Keywords Spanish narrative. Afterpop. Postmemory. Cyberpunk. Panhispanic literature.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Nuovo secolo, volti noti: la vitalità del canone tardo-novecentesco. – 3 La *narrativa de la memoria*: romanzo e racconto come spazi di rinegoziazione del passato. – 4 Tra l'*afterpop* e il (*ciber*)*punk*: a walk on the wild side. – 5 Micro-mega: brevi osservazioni (sconnesse) sugli spazi.



Peer review

Submitted	2018-12-14
Accepted	2019-09-16
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Rossi, Maura (2019). “La narrativa spagnola del XXI secolo: una galassia in espansione”. *Rassegna iberistica*, 42(112), 289-308.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/002

1 Introduzione

Attraverso la forza dei miei investimenti, attraverso il loro disordine, la loro casualità, il loro enigma, io sentivo che la Fotografia è un'arte poco sicura. (Barthes 2003, 18)

Nella sua celebre monografia di approccio all'arte composita della fotografia, Roland Barthes (2003) registra con consistenza la complessità intrinseca nell'atto alchemico di convogliare il movimento attraverso l'immobile, di intrappolare ciò che si vede in qualcosa che possa essere visto, di piegare l'istantaneo al durevole.

Non si scosta notevolmente da quello del fotografo e, in misura maggiore, del 'teorico' della fotografia il mestiere del critico della letteratura contemporanea, chiamato a mappare un panorama in costante – ed estremamente veloce – movimento, in dialogo complesso con il patrimonio multiforme che precede il 'post-' che spesso lo etichetta, e caratterizzato dall'alba degli anni Zero dalla crescente tecnologizzazione della comunicazione, che inserisce il testo letterario in un contesto di rapidi produzione, uso e consumo di materiale critico e autocritico, sia attraverso i canali convenzionali (il libro, il saggio, il convegno, il giornalismo letterario, la rivista scientifica) che mediante una impressionante – e spesso fuorviante – varietà di *new media* (il blog letterario, i *social media* di scrittori e case editrici, i *webinars*, le riviste letterarie digitali non *peer-reviewed*, le interviste *open-access* che rendono possibile un dialogo diretto con gli autori attraverso piattaforme digitali).¹

All'interno di questo panorama, la narrativa peninsulare in lingua spagnola – ovvero, quella elaborata e recepita all'interno di un ambito culturale convenzionalmente, e permeabilmente, circoscritto alla penisola iberica – risulta anzitutto inquadrata, come numerosi dei suoi omologhi europei, dentro a un dibattito critico che oscilla tra la messa in discussione del prodotto letterario *tout court* (con frequenti quanto inconsistenti dichiarazioni sulla morte del romanzo 'tradizionale', ammesso che tale entità sia effettivamente evocabile come totem referenziale) e la fabbricazione compulsiva di etichette (generazionali, tematiche, cronologiche, stilistiche) che mediante la nomenclatura diano un'impressione – illusoria, non serve neppure annotarlo – di contenimento e, dunque, di facilitazione della comprensibilità.²

¹ È significativo notare come l'accusa di 'dispersione', spesso evocata per tacciare negativamente la deriva 2.0 sia della critica letteraria che della letteratura, risulti ormai ampiamente relativizzata e addirittura capovolta da critici (spesso a loro volta autori) come Vicente Luis Mora (2016), che vede nella fluidità del macromondo virtuale – non dissimile quanto a caratterizzazione dalla ormai iconica liquidità baumaniana – una opportunità coesiva all'interno di un panorama altrimenti 'pangeico'.

² Di nuovo, per la contemporaneità risulta calzante il parallelismo tra l'etichetta critica, chimera di 'rivelazione' trasparente del suo contenuto, e l'istantanea, in questo caso *prêt-à-porter*.

Postponendo momentaneamente lo scioglimento di tali nodi, forse non del tutto districabili, procediamo a registrare e descrivere, per quanto possibile, le direzioni della narrativa spagnola attuale, cercando di comprendere anzitutto *quali nomi* stiano scrivendo in Spagna oggi, e in secondo luogo *cosa* sia oggetto del romanzo e del racconto che si sta producendo in questi anni Zero pienamente *in progress*. Naturalmente, in questa panoramica il cui unico dato certo è un arbitrario *quando*, il tentativo di definizione del *chi* e del *cosa* assumerà necessariamente le caratteristiche di una crasi tra materia e forma, ovvero ibiderà considerazioni stilistiche e tematiche per arrivare infine a mettere in discussione un *dove* che, in un'epoca di mobilità, migrazione e compenetrazione, risulta notevolmente trans-dimensionato rispetto ai suoi datati contorni peninsulari.

2 Nuovo secolo, volti noti: la vitalità del canone tardo-novecentesco

Una constatazione immediata quando si esplora 'dall'alto' il panorama letterario spagnolo attuale riguarda la persistenza – attiva e non certo totemica – di alcuni tra gli autori ritenuti iconici nella letteratura peninsulare, in particolare dagli anni Settanta e Ottanta ai giorni nostri, alla quale si affianca il consolidamento di voci considerate 'emergenti' o 'giovani' negli anni Novanta, e ormai pienamente integrate nell'olimpico dei 'grandi nomi'. Prova immediata – ancorché riduttiva – di questa considerazione è la presenza di Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan Marsé e A.G. Porta tra gli autori de «las diez novelas españolas de la década (2000-2009)» identificati per il numero monografico 313 della rivista *Quimera* da una giuria di giovani critici, la cui intenzione dichiarata era una proposta di definizione di dieci titoli rappresentativi per il romanzo pubblicato in Spagna nel primo decennio del XXI secolo.³

Il fatto che il 'già visto' mantenga una marcata vitalità nella letteratura spagnola contemporanea – al di là della naturale continuità con il panorama letterario del secolo precedente, rispetto al quale non si ha notizia di rivoluzione estetica alcuna – permette anzitutto di registrare l'ormai assodata consacrazione di *plumas* che hanno profilato uno stile riconoscibilmente personale, e che nelle loro produzioni più recenti mantengono, dunque, e spesso cesellano formu-

ter, tale come la intende Susan Sontag, osservando che «una sociedad llega a ser 'moderna' cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano» (2006, 215-16).

3 I restanti nomi corrispondono a Roberto Bolaño, Isaac Rosa, Belén Gopegui, Agustín Fernández Mallo, Javier Cercas e Manuel Vilas (in Carrión 2009).

le di scrittura consolidate, che risultano al contempo permeabili ai nuovi percorsi – soprattutto tematici – della narrativa attuale, e che allo stesso tempo proiettano, volenti o no, l'ombra referenziale del loro piedistallo sulla traiettoria delle 'nuove voci'.

Oltre ai nomi selezionati per il decalogo di *Quimera*, è significativo ricordare autori della caratura di Luis e Juan Goytisolo, Ana María Matute (scomparsa di recente, ma notevolmente attiva negli anni Zero), Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Soledad Puértolas, Juan Eduardo Zúñiga, Álvaro Pombo e Luis Mateo Díez, che proseguono e rinnovano la loro pluridecennale e personalissima – e al contempo fisiologica – dissezione entropica del realismo e di ciò che resta della *novela social*, ormai in transito incorreggibile da un'iperobiettività chimerica al dominio della soggettività, con una serie di titoli che mantengono la 'marca' stilistica dei loro autori e, allo stesso tempo, apportano opere pregevoli al mercato letterario contemporaneo, sempre più infestato, come altrove, da valanghe di prodotti usa e getta, con i quali la letteratura 'propriamente detta' si contende gli scaffali delle librerie e i primi posti nelle classifiche di vendita.⁴

Protagonisti assoluti del canone finisecolare (esportato, con esiti variabili, agli anni Zero) sono, però, in maggior misura gli scrittori affermatasi a partire dalla lunga tappa socialista degli anni Ottanta, in un contesto di consolidamento della figura diaframmatica dell'*escritor-columnista* – dunque, dello scrittore dedito sia alla narrativa che alla redazione di articoli di opinione pubblicati dalle principali testate spagnole, crescenti all'epoca in numero e ramificazione dei loro inserti – e di tentativo di emancipazione generazionale – e, in modo più controverso, anche politica e istituzionale – dalla «sindrome de Estocolmo» che, secondo la lettura di José Carlos Mainer (1994, 24), manteneva il mondo letterario spagnolo in un bilico malsano tra l'anelito di rottura e l'adeguamento automatico e passivo alle limitazioni passate. Si collocano in questo periodo, che spazia dagli anni Ottanta agli anni Novanta, il plauso di critica e lettori alla scrittura labirintica di Antonio Muñoz Molina; il successo della materia fantastica di José María Merino; le infinite possibilità dell'*artículo* di Juan José Millás; la scrittura introspettiva di Rosa Montero; i caleidoscopi della *autoficción* di Enrique Vila-Matas; le declinazioni del sentimento di Almudena Grandes; le avventure 'in serie' di Arturo Pérez-Reverte; il passaggio dal racconto al romanzo di Cristina Fernández Cubas; e, naturalmente, gli intrecci trans-generici di Javier Marías. Queste voci – le più note al mercato editoriale internazionale, ma non

⁴ Per una riflessione sul mercato letterario contemporaneo e sull'impatto nella pratica narrativa del *fast publishing* rimetto all'attento studio di Viñas Piquer (2009), tenendo tuttavia presente l'ormai avvenuta mutazione degli apocalittici in integrati (e viceversa), per ricordare le categorie delineate – e immediatamente decostruite – da Eco (1995).

certo le uniche compatibili con le caratteristiche enumerate in questa proposta di descrizione sintetica – continuano attualmente ad essere materia di scrittura, lettura e critica letteraria, con esiti che frequentemente, con un’agilità consumata, alternano la narrativa di corta estensione al romanzo, e con una non rara presenza all’interno dei loro testi di ripiegamenti metaletterari che testimoniano la conclamata tendenza all’autodiagnosi della narrativa attuale.⁵

Il canone polifonico – e, necessariamente, ancora aperto – degli ultimi due decenni del secolo scorso consegna, dunque, una ‘forma’ romanzo consapevole della sua estrema plasticità, tematicamente inclusiva (ancorché a volte intrappolata nella tipificazione, in particolar modo nelle sue espressioni di minor successo), in alcuni casi strutturalmente conservatrice e scarna di inventiva stilistica, generalmente ossessionata da una concezione disgregata del soggetto e, allo stesso tempo, permeabile allo scambio osmotico tra l’io – molteplice, ridefinito, discusso, *ficcional* o reale – e l’ambiente che lo circonda, in oscillazione tra l’iper-specificità localista e l’abbagliante omologazione postmoderna.

Lungo questa linea, gassosa e dispersiva più che rigida e direzionata, si collocano i primi passi di quello che può essere definito come il ‘generico’ romanzo spagnolo del XXI secolo, maggioritariamente rappresentato, come osserva José María Pozuelo Yvancos (2017), da autori che ‘costituiscono un mondo a sé’ più che formare un gruppo compatto e osservabile, e caratterizzato dal consolidamento del prestigio letterario di narratori spesso ancora percepiti come ‘giovani’ – con l’accezione quasi ossimorica che il termine riceve nell’epoca attuale –, esplicitatori di un certo «relevo generacional», come lo definisce Fernando Valls.⁶ Un ripasso arbitrario dei nomi più conosciuti potrebbe comprendere Ignacio Martínez de Pisón, Ricardo Menéndez Salmón, Lucía Etxebarria, Manuel Rivas, Manuel Vilas, Benjamín Prado, Ray Loriga, Fernando Aramburu e Manuel Vilas. Tuttavia, escluderebbe una quantità incalcolabile di attori del mondo letterario attuale che per diverse ragioni si sottraggono dalle maglie di questa rete critica, o perché realmente, anagraficamente giovani, dunque ancora impegnati a rendere visibile la loro scrittura, tra case editrici indipendenti e circoli culturali guardati con diffidenza dal-

⁵ L’autoriflessione intrinseca, che usa il *calambour* metaletterario come strumento di analisi dell’oggetto romanzo, è caratteristica assodata e ricorrente della narrativa del Novecento, in particolare nella seconda metà del secolo (per uno studio teorico si veda Camarero 2004). La prosecuzione e, in alcuni casi, l’esacerbazione di tale tendenza nel romanzo spagnolo ultracontemporaneo è registrata dalla quasi totalità degli studi di approfondimento della nuova narrativa (tra altri, González Orejas 2003; Noyaret 2014; Champeau et al. 2011).

⁶ In Gracia, Ródenas de Moya 2009, 201, con una maggiore estensione della riflessione in Valls 2003.

la critica blasonata; o perché, al contrario, approdati in età avanzata alle sponde scivolose dell'opera prima, e dunque a volte osservati più come *hapax* che come nuove manifestazioni destinate a *marcar camino*; o ancora, infine, perché intrappolati in un dibattito critico spesso sterile e settario, che come una sorta di Penelope appesantita tesse e disfa le trame del nuovo canone secondo logiche che tra i loro criteri dirimenti non sempre privilegiano la qualità letteraria.

Una conclusione provvisoria, dunque, potrebbe sancire che il romanzo spagnolo del XXI secolo è una realtà polifonica e altamente personalizzabile – *¡vaya novedad!* Che la sua vitalità è – rimane – transgenerazionale, dal momento che coinvolge attori di età e traiettorie narrative notevolmente miscelate. Che è senza dubbio vivo, vitale e rinnovato nelle sue molteplici vesti. Che, pur convivendo con una sua forma commerciale massiccia spesso bollata come meno nobile – i best seller alla Carlos Ruiz Zafón sono sonoramente snobbati dalla maggior parte della critica –, continua a mantenere un livello estetico pregevole. Che in alcuni casi, come vedremo, risulta tematicamente o stilisticamente connotato, ma in molti altri continua ad essere ciò che è sempre stato: uno spazio entropico di sperimentazione, sfuggente nei suoi contorni e infinito nelle sue declinazioni.⁷

3 La narrativa de la memoria: romanzo e racconto come spazi di ri-negoziazione del passato

In principio fu Javier Cercas, che, con *Soldados de Salamina* pubblicato in prima edizione all'alba del 2001, estraeva dal cilindro il suo *relato real*, sintesi apparentemente innovativa di impulsi plurali, intra- ed extra-letterari. Da una parte, la tendenza «narcisista» della narrativa contemporanea, foriera non solo di una crescente prossimità tra «la subjetividad del autor [y] el asunto u objeto del texto» (Mora 2013, 127), ma anche di un disperato viluppo metaletterario, volto ancora una volta alla ricerca, nel caos, di risposte teoriche, in questo caso provenienti dall'interrogazione dell'imputato stesso, ovvero il romanzo. Dall'altra, la permeabilità della narrativa al movimentismo civico che nei primi anni Duemila iniziava ad assordare l'ultima amministrazione Aznar, evocando una puntuale revisione del rapporto conflittuale – del compromesso sbilanciato, secondo alcuni – tra la

⁷ Tra i numerosi testi critici di commento al romanzo contemporaneo segnaliamo So-bejano 2005; il già citato Pozuelo Yvancos 2017; Alburquerque García, Álvarez Escudero, García Barrientos 2017; Prieto de Paula 2018, e la riflessione sinergica di Almudena Grandes, Javier Cercas e Agustín Fernández Mallo scaturita dalla triplice intervista di Manrique Sabogal e Javier Rodríguez Marcos («Narradores sin límites». *Babelia* – *El País*, 30 de enero de 2010, https://elpais.com/diario/2010/01/30/babelia/1264813935_850215.html, 2019-05-30).

democrazia spagnola attuale e i suoi antecedenti storici immediati, ovvero la Transizione della seconda metà degli anni Settanta, la dittatura franchista e la Guerra Civile del triennio 1936-39. Il tutto – e in quest’ultimo aspetto risiede, probabilmente, il carattere distintivo dello sguardo ultracontemporaneo – formulato a partire da un’ottica dichiaratamente transgenerazionale di distanza complessa, che combina la mancanza, da parte degli scrittori contemporanei, di un’esperienza diretta degli eventi fondanti il trauma collettivo, con una ricettività inevitabile – a volte subita, a volte ricercata – rispetto alle memorie irrisolte trasmesse dalle due generazioni precedenti.⁸

In principio fu Javier Cercas, dunque, non tanto per avere afferrato la torcia incandescente della tematica memorialista, pilastro tematico onnipresente nella narrativa spagnola del XX secolo, come registrano gli studi di Maryse Bertrand de Muñoz (1982, su tutti), e protagonista di numerose anticipazioni dell’ondata postmnemonica quali sono, a titolo di esempio, alcune opere pre-*efecto Cercas* di Alfons Cervera (*Maquis*, 1997), Dulce Chacón (*Cielos de barro*, 2000), Rafael Chirbes (*La caída de Madrid*, 2000), Suso de Toro (*No vuelvas*, 2000), Isaac Rosa (*La malamemoria*, 1999), o Manuel Rivas (*El lápiz del carpintero*, 1998, ma anche alcuni racconti contenuti nella raccolta *¿Qué me quieres, amor?*, 1996).⁹ A *Soldados*, piuttosto, va, come bene illustra Domingo Ródenas (2017, 19), il merito di avere creato una nuova «sociología literaria» altamente contagiosa, che fa della sua struttura un prisma riconoscibile sulla cui superficie convergono gli spettri – conservando tutta la polisemia del termine – della piazza, della riflessione autobiografica e dell’eterna – quanto spesso futile – diatriba circa l’assorbimento del romanzo e del racconto all’interno dell’affollata categoria del simulacro.¹⁰

⁸ Relativamente alla posizione degli scrittori *herederos* e al contempo esplicitatori, all’interno dei loro testi, di memorie non proprie ma mutate per trasmissione diretta all’interno dell’ambiente familiare o sociale, negli ultimi anni si registra una crescente applicazione del concetto di *postmemoria*, teorizzato in relazione alla narrazione transgenerazionale dell’olocausto da Marianne Hirsch (2012). L’uso dell’iperonimo è ormai corrente per l’analisi del romanzo e racconto spagnoli, soprattutto per quanto riguarda la tematica bellica e dittatoriale, mentre risulta non ancora sistematizzata la sua portata critica limitatamente al romanzo sudamericano di tematica storico-traumatica, generalmente vincolato a una cronologia più recente. Per un approfondimento sulla letteratura spagnola della postmemoria, con una proiezione in ambito transnazionale, si vedano i molteplici studi del gruppo di ricerca internazionale *La memoria novelada* raccolti in Lauge Hansen, Cruz Suárez 2012; Cruz Suárez, González Martín 2013; Cruz Suárez, Lauge Hansen, Sánchez Cuervo 2015.

⁹ La definizione di *efecto Cercas* si deve a Nora Catelli («El nuevo efecto Cercas», *Babelia - El País*, 9 de noviembre de 2002, https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html, 2019-05-16).

¹⁰ È opportuno segnalare che, all’interno del ‘paratesto’ (ovvero il Prologo e l’Epilogo) di *Anatomía de un instante*, narrazione dedicata al tentativo di colpo di stato coordinato dal tenente colonnello Antonio Tejero il 23 febbraio del 1981, Cercas ritorna al

La narrativa della memoria del dopo-Cercas costituisce, dunque, una delle linee tematico-formali attualmente più praticate all'interno della letteratura peninsulare, con un picco crescente di produzioni postmemorialiste dai primi anni 2000 al 2007 (nel cui mese di dicembre si colloca l'approvazione da parte del parlamento spagnolo della controversa *Ley de la memoria histórica*, proposta dall'esecutivo Zapatero), e con un'inflessione recessiva solamente nell'ultimo lustro, in cui da un lato si avverte una certa saturazione per l'argomento da parte di critica, pubblico e scrittori, dall'altro le aspirazioni di catarsi post-traumatica hanno in parte lasciato il posto alla necessità – ancora una volta civica, come vedremo – di trattare tematiche altrettanto cogenti, com'è, ad esempio, l'effetto nefasto della crisi economica attualmente in atto.¹¹

Dal punto di vista strutturale, il romanzo (o il racconto) della postmemoria si distingue per la presenza soverchiante di quello che può essere definito come un punto di vista retroattivo: più in dettaglio, sia che la trama risulti interamente ambientata nel passato traumatico, sia che l'autore collochi la sua narrazione nel tempo presente (senza che risulti esclusa l'alternanza strategica delle due dimensioni all'interno di una stessa opera), il fulcro prospettico dei testi postmnemonici è uno sguardo che parte da un'istanza contemporanea (estremamente vicina, dunque, al momento della scrittura e della lettura), ma si rivolge con fare indagatore a un passato prossimo che sente il bisogno di interrogare con una finalità liberatoria e un'attitudine decisamente 'mnemo-cosciente'.¹² Come illustra José Martínez Rubio (2015), nel caso dei romanzi che prevedono la Spagna del presente come dimensione di partenza, le molteplici trame spesso convergono nell'imbastire

volutamente sfumato binomio *realidad-ficción* riflettendo sul concetto – da allora cardine per la scrittura dell'autore – di *novela de no ficción*, un testo che «no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad [...], y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncia del todo a ser leído como un libro de historia; tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela» (Cercas 2011, 25-6).

11 Sono particolarmente indicativi di questa 'inversione' tematica – sulla cui portata, momentanea o durevole, non è al momento possibile pronunciarsi – due tra gli autori più prolifici e significativi della corrente postmemorialista, ovvero Isaac Rosa (*El vano ayer*, 2004; *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, 2007) e Almudena Grandes (*El corazón helado*, 2007; e i vari capitoli dei *Nuevos episodios nacionales: Inés y la alegría*, 2010; *El lector de Julio Verne*, 2012; *Las tres bodas de Manolita*, 2014; *Los pacientes del doctor García*, 2017). Entrambi convinti sostenitori della necessità di trattare il passato recente all'interno dei testi letterari della Spagna attuale, gli autori mostrano al momento un notevole interesse per l'iperattualità (per Grandes si vedano *Los besos en el pan*, 2015, e il saggio *La herida perpetua. El problema de España y la regeneración del presente*, 2019; mentre per Rosa *La mano invisible*, 2011; e *La habitación oscura*, 2013, e le *graphic novels* *Aquí vivió: historia de un desahucio*, 2016; e *Tu futuro empieza aquí*, 2017).

12 Ho in precedenza riflettuto sul concetto di *narrativa mnemo-cosciente* in Rossi 2016.

un'indagine para-poliziesca per la quale fa le veci del commissario un personaggio in crisi personale – non di rado ingannevolmente abbozzato sin dalle prime pagine con tratti fisici o biografici che inducono il lettore ad assimilarlo all'autore –, che per caso o per scelta si trova a de-costruire un vuoto mnemonico (in genere familiare) legato alla Guerra Civile o al Franchismo. Il contatto intimo con tale amnesia – spesso evocativa delle tematiche ricorrenti del memorialismo spagnolo attuale, come sono le fosse comuni, l'esilio, la resistenza al Franchismo, il *maquis*, le condizioni di vita nelle prigioni del dopoguerra, il ruolo delle donne in guerra e dittatura – conduce generalmente il protagonista a una messa in discussione totalizzante di se stesso in relazione al proprio passato (individuale, familiare, collettivo), e ha come risultato il recupero a volte trionfale di aspetti nascosti dell'*anteayer* traumatico, e/o una migliore comprensione del patrimonio mnesico condiviso.

La caratterizzazione dichiaratamente 'trasversale' del romanzo memorialista – ovvero, la sua aspirazione non meramente letteraria ma anche civile e, spesso, politica – fa sì che questo, all'interno delle sue trame, si presti in modo particolarmente fecondo ad un uso strategico del *documento*, congegnato come una (ovvia) contraffazione (ovviamente) verosimile, il cui scopo è indurre il lettore al questionamento incessante di una chimerica 'verità' che – lo capiamo sin dalle prime pagine di ciascuno di questi testi – non risiede esclusivamente nella storia, né nella memoria, né nella ricostruzione narrativa, bensì in un'intersezione complessa di ognuna di queste dimensioni. Compito del lettore – 'spalla' invisibile e necessaria di chi, nel testo, svolge l'indagine – è accettare l'invito alla rinegoziazione del racconto condiviso in merito al passato traumatico, entropizzandola verso ogni ambito inerente la memoria privata e pubblica degli anni 1936-78.

Anche se spesso tipificata dal punto di vista tematico¹³ e non sempre di pregio nelle sue innumerevoli declinazioni, la narrazione postmnemonica coinvolge nella Spagna attuale una tale varietà di nomi ed esiti che risulterebbe imprudente farla ricadere nell'infra-etichetta nefasta di 'moda letteraria' o, peggio, *chollo* autopromozionale. Da Andrés Trapiello (*Ayer no más*, 2012) a Javier Marías (*Así empieza lo malo*, 2014; *Berta Isla*, 2017), passando per Ignacio Martínez de Pisón (*Enterrar a los muertos*, 2005; *Dientes de leche*, 2008; *El día de mañana*, 2012; *La buena reputación*, 2014; *Derecho natural*, 2017), José María Merino (con la trilogia *Novelas de la historia*, che nel 2015 ha riunito in un progetto unitario *Las visiones de Lucrecia*, *El heredero* e *La sima*, in precedenza pubblicati separatamente) e Julio Llama-

¹³ Forse con un certo eccesso di schematicità, Antonio Gómez López-Quinones (2006) riduce a tre i macro-argomenti ricorrenti nella narrativa della postmemoria: recupero di porzioni occulte del passato, narrativizzazione di episodi di violenza, ricreazione utopica della storia e dell'ideologia repubblicane.

zares (*Distintas formas de mirar el agua*, 2015) – per citare, del tutto arbitrariamente, alcuni tra i nomi più noti anche al pubblico – il romanzo non-storico sul passato recente costituisce senza dubbio una tendenza caratteristica, e ad oggi inesaurita, del panorama narrativo spagnolo degli anni Zero, che ben si presta, inoltre, a un dialogo con altre letterature nazionali post-traumatiche in lingua spagnola, quali, per limitarsi ai due esempi più noti, quelle cilena e argentina.¹⁴

4 Tra l'*afterpop* e il (*ciber*)*punk*: a walk on the wild side

Sia nella maggior parte dei volumi di storia della letteratura pubblicati recentemente,¹⁵ sia in numerose occasioni 'istituzionali' di dibattito letterario (congressi accademici, seminari, *jornadas* di studi), i 'barbarismi' del panorama narrativo attuale sono frequentemente relegati a una posizione marginale di *parvenue*, quando non completamente omessi, talvolta con sdegno tonante. Ritenuti da certa critica una mera riproposizione di più o meno fortunati filoni afferenti al postmoderno statunitense – e dunque non riconosciuti nella loro originalità e innovazione –, tacciati di ripetitività, sensazionalismo spiccio e deriva tecnofila, *afterpop* e (*ciber*)*punk*¹⁶ – universi complessi in quanto rizomatici e fluttuanti – offrono ancora alla critica il lusso della *terra virgo*: sono quasi del tutto inesplorati, e tra le voci che li descrivono risulta al momento preponderante quella degli autoctoni.

Quest'ultimo è il caso soprattutto dell'*Afterpop*, altresì denominato *Generación Nocilla* a partire da *Nocilla Dream* (2006) di Agustín Fernández Mallo, manifesto involontario e titolo 'parlante', che allude istantaneamente – quasi fosse un *tag*, un *banner* o un cartellone pubblicitario – al *pop*, introiettato nella sua unione carnale con la società del consumo (la *Nocilla*); all'*underground* e alle ombre rassicuranti della subcultura, senza risparmiare concessioni all'autoironia (la canzone *Nocilla, ¡qué merendilla!* dei Siniestro Total); e a una dimensione trans-razionale e trans-nazionale (il sogno e la lingua inglese), che proietta il testo letterario in un reticolato potenzialmente infinito di estensioni tecnologiche, compositive e ricettive.

¹⁴ Tra i numerosi studi di orientamento postmnemonico, segnalo Basile 2019 sul caso argentino, e Medina-Sancho 2012 e Lillo Cabezas 2013 per quanto riguarda la narrativa cilena.

¹⁵ Tra le varie opere non specializzate – ovvero, votate più all'esautività diacronica che all'approfondimento di un fenomeno specifico –, ricordo il settimo e ultimo tomo di *Historia de la literatura española*, progetto monumentale di nuova storicizzazione della letteratura spagnola coordinato da José Carlos Mainer (Gracia, Ródenas 2011), e la proposta critica formulata in Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 2012.

¹⁶ Riferendomi in questo contesto alla realtà spagnola utilizzerò qui la grafia 'ciber' in luogo della versione etimologica 'cyber', in conformità con quanto stabilito dalla Real Academia Española.

Come illustra Eloy Fernández Porta nella sua teoria della nuova estetica, l'*Afterpop* è la letteratura nata dalla collisione cosmogenetica tra l'ipermedialità che intorpidisce il mondo contemporaneo (satturo e allo stesso tempo affamato di comunicazione *à la all you can eat*) e la dichiarazione di morte dell'iconicità *pop* tradizionale, prodotto (o produttore) di «un espacio histórica y simbólicamente» riconoscibile come una «cultura de consumo» che è, al contempo, ormai «en ruinas» e «pasado inmediato», in quanto ha assunto forme distaccate dalla datata conformazione tardo-novecentesca (Fernández Porta 2010, 58). Figlio come il *pop* della massificazione, dell'iper-produzione, della icono-filia e della trasversalità ormai assodata tra cultura 'alta' e culture 'altre', l'*Afterpop* si configura come l'espressione letteraria dell'iperconnettività della società attuale, con la produzione di opere che frantumano i confini fisici dell'oggetto-libro per *linkarsi* con l'esterno secondo una concezione mutante della narrativa e plurimediale della capacità percettiva del lettore.¹⁷ I libri *Nocilla* – o post-*Nocilla*, data la scarsa fortuna e corta scadenza dell'etichetta –, in alcuni casi frammentari e a tratti epifanici, molto più spesso 'iper-reali' nella loro mimesi del clash quotidiano soggetto-cyberspazio, risultano concepiti come palinsesti articolati che da una parte accolgono al loro interno un ventaglio enciclopedico di brani, ritagli, scampoli e citazioni – di testi letterari di ogni epoca, certo, ma anche di canzoni, film, manuali d'istruzioni, manifesti, *jingle* pubblicitari –, dall'altra si predispongono a risultare 'artificialmente aumentati', dato che invitano costantemente il lettore a mettere in comunicazione la carta con la reticolarità tecnologica evocata al suo interno (con particolare attenzione per *link* vari, tra i quali naturalmente non manca quello che conduce ai *blog* o *social media* degli autori; a Google Maps per una visualizzazione extra-letteraria dei (non) luoghi descritti; al *deep web* e a numerose altre espressioni telematiche), portando dunque l'ibridazione narrativa dal livello trans-generico a quello trans-mediale.¹⁸ In balia di una solitudine fatta di innumerevoli *pixel* si trova il soggetto contemporaneo, naufrago tra le mille reti a sua disposizione e identico, nella sua condizione definita (post?)postmoderna da alcuni *Nocilla*, in Spagna e nel resto del mondo.

¹⁷ La definizione dell'*Afterpop* come 'letteratura mutante' è formulata in Mora (2007) e ripresa nel titolo dell'antologia firmata da Julio Ortega e Juan Francisco Ferré (2007), che raccoglie una selezione dell'opera di venti *autores mutantes*. È sempre Mora (2012) a coniare il termine *lectoespectador* per fare riferimento al lettore del XXI secolo, cartografo disorientato e, al contempo, colto da uno strano senso di familiarità dinanzi a una narrativa plurisemiotica, iperconnessa e plurale.

¹⁸ Lontano dall'astrazione frequentemente associata all'impalpabilità dell'universo virtuale, l'*Afterpop* si articola piuttosto come l'estetica del «realismo complejo», adeguato alla narrativizzazione di una «realidad [...] diferente de la del siglo XX», fatta di «redes de toda clase, conexiones, complejidad» (Agustín Fernández Mallo in Sanchiz 2014, con un ritorno alla definizione in Fernández Mallo 2018). Per un ulteriore approfondimento in relazione all'inserzione tra realtà virtuale e letteratura rimando a Gómez Trueba, Morán Rodríguez 2017.

I nomi del 'movimento' *Afterpop* – può definirsi tale alla luce della forza assertiva di molti suoi componenti, riuniti programmaticamente nell'estate del 2007 a Siviglia – sono spesso auto-affiliati e coincidono con quelli dei teorici della nuova letteratura, al contempo scrittori e critici della produzione non solamente *Nocilla*. Se per acclamazione onomastica spicca in particolare Agustín Fernández Mallo, autore, come si diceva, della trilogia che identifica la corrente (e che comprende *Nocilla Dream*, 2006, *Nocilla Experience*, 2008, e *Nocilla Lab*, 2009), per profondità del suo sguardo critico oltre che per il carattere dirompentemente innovativo della sua post-prosa si distingue Vicente Luis Mora, autore, per citare una selezione, di *Alba Cromm* (2010), e del 'romanzo aperto' *Circular* (2003 e, in versione 'aumentata', 2007), e di un numero cospicuo di saggi ormai imprescindibili per comprendere la letteratura spagnola dell'attualità. Gli altri autori considerati afferenti all'*Afterpop* – per presa di posizione estetica o loro malgrado; integralmente o in simbiosi con l'adesione a modalità di scrittura altre – costituiscono al momento una galassia fluttuante e, in questo caso senza possibilità di scampo, davvero troppo recente perché una loro enumerazione categorica non risulti limitata o fallace.¹⁹ L'azione critica più prudente resta, dunque, la constatazione decisa dell'esistenza di una nuova corrente narrativa spagnola, e il rimando ai proverbiali posteri per comprenderne la portata, l'influenza e la speranza di vita.

Completamente distinta risulta la percezione dell'elemento *punk*, fagocitato e reso proprio dalla cultura spagnola degli anni Ottanta e, dunque, non certo nuovo a subire un addomesticamento – o, al contrario, un potenziamento della sua spinta ribelle – da parte della cornice narrativa. Corollario nella Spagna (post)transizionale dei movimenti giovanili di contestazione politica e richiesta *chillona* di rinnovamento istituzionale, il concetto estetico, musicale, associazionista di *punk* assume per il contesto spagnolo un significato storicamente specifico che, secondo la lettura di Germán Labrador Méndez (2017), lo fonde in parti uguali con la protesta e con la controcultura.²⁰

19 Per un commento del summit programmatico dei *Nocilla*, e per una proposta di inclusione generazionale di alcuni tra gli autori spagnoli che pubblicano a partire dagli anni Zero, rimetto alla lucidissima analisi di Nuria Azancot che ritiene siano voci della nuova corrente «Vicente Luis Mora (1970) y Jorge Carrión (1976), [...] Eloy Fernández-Porta (1974), Javier Fernández (1970), Milo Krmpotic (1974), Mario Cuenca Sandoval (1975), Lolita Bosch (1978), Javier Calvo (1973), Domenico Chiappe (1970), Gabi Martínez (1971), Álvaro Colomer, Harkaitz Cano, con Juan Francisco Ferre (1962), Germán Sierra (1960) y Fernández Mallo (1965) como hermanos mayores y tutelares» (Nuria Azancot, «La generación Nocilla y el Afterpop piden paso», *El Cultural*, 19 de julio 2007, <https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso>, 2019-06-02).

20 Per uno sguardo retroattivo sul destino a lungo termine della controcultura spagnola *de antaño* rimando al saggio di Jordi Costa (2018), recentemente oggetto di un breve cameo 'meta-controculturale' all'interno della pellicola *Dolor y gloria* di Pedro Almodóvar.

Date queste premesse, se nell'occidente della crisi neoliberalista è ancora vero che *punk is not dead*, nella narrativa spagnola del nuovo millennio si registra una sopravvivenza netta e rinnovata di un elemento afferente alla propulsione *punk*, che coincide anzitutto con una letteratura che si veste di *compromiso* e sceglie, dunque, non solo di rilevare gli evidenti malfunzionamenti di un *establishment* politico ed economico che continua a palesarsi come inefficace, ma anche di innalzare bandiere, di sposare sigle di partito, di prendere posizioni definite in merito all'attualità, di dichiarare, una volta per tutte, l'impossibilità sostanziale di una letteratura priva di colore ideologico. Più attiv(ist)a e concreta rispetto alla narrativa postmnemonica e non lontana dall'*Afterpop* nel diagnosticare una malattia che dal soggetto *Nocilla* estende, nella sua visione, a vari aspetti specifici della società – indigenza, sessismo, razzismo, sfruttamento del lavoro, isolamento forzato del soggetto, crisi abitativa, strapotere bancario, tracollo dello stato sociale –, la letteratura 'di protesta' nella Spagna attuale rifiuta quella che David Becerra Mayor (2013) definisce 'non-ideologia', ed è vincolata in particolar modo ai nomi di Belén Gopegui (*El comité de la noche*, 2014; *Quédate este día y esta noche conmigo*, 2017; e il saggio *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, 2009), Marta Sanz (*Amor fou*, 2013; *Clavícula*, 2017), Lorenzo Silva (*El alquimista impaciente*, 2000), e nuovamente Isaac Rosa, Manuel Vilas (*Ordesa*, 2018), Ricardo Menéndez Salmón (*Homo Lubitz*, 2018) e Benjamín Prado, per citare alcuni tra gli autori che scelgono il compromesso sociale come tematica portante della loro produzione.²¹ Anticipatrice, alimentatrice – e non mero *altavoz*, come vuole la valutazione erronea di parte della critica – del movimentismo *indignado* coagulatosi come espressione di protesta civica a partire dal 15M,²² la narrativa *comprometida* della Spagna contemporanea si offre inoltre come prova privilegiata dell'ormai avvenuto sgretolamento del muro – critico, ermeneutico, interpretativo, editoriale – che separa(va) la letteratura spagnola da quella ispanoamericana. Di fatto, come ben osserva Javier Rodríguez Marcos (2014), il «debate sobre la influencia social de los escritores»²³

²¹ In relazione alla scrittura di alcuni dei nomi citati (Gopegui e Rosa in particolare), ma con un'efficace estensibilità ad un panorama narrativo notevolmente più ampio, Vicente Luis Mora (2014b) conia l'etichetta *realismo fuerte*, a connotare una scrittura «que entiende que para hablar de la realidad hay que procesarla primero, hay que someterla a un contraste estético e ideológico y, [que] en consecuencia, debe ser artificial si pretende parecer natural».

²² Per una valutazione dell'impatto sociale e culturale del movimento degli *indignados*, formalmente sorto a partire dalle manifestazioni di protesta pacifica convocate il 15 maggio 2011 nelle principali città spagnole, rimando allo studio dettagliato esposto in Monge Lasierra 2017.

²³ Javier Rodríguez Marcos, «¿Libros para cambiar el mundo?», *Babelia – El País*, 31 de mayo de 2014, https://elpais.com/cultura/2014/05/28/babelia/1401279727_646842.html (2019-05-30).

assume attualmente i contorni di un dialogo trans-ispanico tra autori e opere, nella misura in cui il rapporto tra narrativa e potere implica riflessioni teoriche che precedono le declinazioni particolariste, e che trovano nella lingua comune un terreno fertile di discussione e cooperazione nella decostruzione di paradigmi politico-sociali ritenuti inefficaci e opprimenti.²⁴

In linea con la prefisso-filia della critica contemporanea, il concetto aggiornato e magmatico di *punk* è stato di recente messo in relazione, fondendolo con l'idea di *cyber*, con la valanga informatica che ha inesorabilmente travolto gli anni Zero. Si tratta, in realtà, di un matrimonio (non solamente) letterario – quello tra protesta e società iper-tecnologica – che, come ben ricostruisce Teresa López-Pellisa (2015), ha ormai festeggiato le sue nozze d'argento. Parlare di *ciberpunk* spagnolo per la narrativa contemporanea implica, dunque, circoscrivere l'analisi ad un aspetto specifico di un genere che rientra a pieno titolo nel canone tardo-novecentesco di cui sopra, ovvero la *ciencia-ficción*, trasportata nella letteratura del nuovo secolo da Eduardo Vaquerizo (*La aritmética del caos*, 2017, per limitarsi all'ultimo titolo), Félix J. Palma, David Roas, José Antonio Cotrina e un *puñado* di altri nomi spesso dedicati non esclusivamente a questa tipologia narrativa. Se risalta chiaramente alla vista – ancorché adombrata da un'infinità di altri generi di *ficciones* – la presenza nella narrativa spagnola attuale di una letteratura che continua a ricamare mondi inventati a partire dalle sempre più fitte trame tecnologiche e meccaniche che attanagliano il soggetto contemporaneo, l'impressione che attualmente si registra dello spirito *ciberpunk* spagnolo è quella di uno 'spunto', di un 'soggetto' non ancora abbastanza formato da creare, come altrove, un sottogenere compatto, pur se continuamente alimentato dalle evidenti deformazioni *cyber-oriented*, reali e non letterarie, della società contemporanea, e, dunque, in continua espansione creativa. In altre parole, se per *ciberpunk* si intende critica del 'ribasso' provocato dalla tecnologia nella qualità della vita del soggetto, protesta contro la disumanizzazione imposta dalla macchina, espressione distopica e prolettica della cannibalizzazione dell'umano da parte dell'oggetto para-umano, per la narrativa spagnola degli anni Zero si può parlare, a mio avviso, di una presenza narrativa 'emorragica' – ovvero, non limitata alle pagine della *ciencia-ficción* – di elementi *ciberpunk*, e, nuovamente, di un filone letterario in fase ancora embrionale.

24 Una lettura che interseca suggestivamente elemento *Nocilla*, fattore *neo-punk* e narrativa della crisi socio-economica può trovarsi in Henseler 2011.

5 Micro-mega: brevi osservazioni (sconnesse) sugli spazi

Se c'è un ordine di considerazioni al quale il romanzo particolarmente si sottrae, questo è quello relativo alla sua 'spazialità', peregrina da normare se la si declina come criterio fisico (sono tradizionalmente poveri di sostanza gli studi che propongono una *ratio* meramente ponderale per differenziare il romanzo da altri generi letterari in prosa), dispersiva e di complessa mappatura se la si interpreta in termini ambientali come bacino culturale, sociale e politico di scrittura e diffusione del testo stesso. Eppure, la misura sia fisica, cartacea, che di *milieu* è una coordinata 'parlante' nella diagnosi del romanzo contemporaneo, dal momento in cui contribuisce in qualche modo a 'situarlo', dal punto di vista sia del genere che della prospettiva che l'oggetto di osservazione stesso richiede per essere analizzato appropriatamente.

Per quanto riguarda il suo 'spazio' cartaceo, un'istantanea dei testi 'neosecolaristi' degli autori spagnoli citati in questo studio - e oltre - permette di confermare che il romanzo conserva e spesso rivendica la sua natura anarchica quanto a forma, estensione e scioltezza generica. Non esiste, in altre parole, una struttura romanzesca univoca, quanto piuttosto si riscontrano molteplici modalità di scrittura riferibili con un grado accettabile di accuratezza critica alla galassia-romanzo. Tuttavia, la medesima istantanea non lascia sfuggire che i romanzieri della Spagna di oggi - seguendo, *bien mirado*, una tradizione più che consolidata nel Novecento iberico - spesso sono più ampiamente narratori e, dunque, anche *cuentistas*, autori di racconti che pubblicano, naturalmente, ma sempre più spesso diffondono per via digitale grazie agli strumenti rapidi e immediati - in senso etimologico, ovvero privi di mediazione - offerti dalla rete. Senza lanciarsi nella vana (oltre che inutile) definizione di un *limes* ben marcato tra l'uno e l'altro mondo - romanzo vs racconto è generalmente una battaglia poco appassionante per chi la osserva -, preme qui dare conto del fatto che la narrativa spagnola del nuovo secolo, oltre, come già visto, a contribuire alla buona salute del romanzo, appare notevolmente vivace e attiva anche nel popolato ambito della brevità, in uno spettro gassoso che va dal *cuento* al *microrrelato*.²⁵ Lungi da evidenziare un progressivo affaticamento - e, dunque, affievolimento - della 'forma' romanzo, la plasticità dello spazio di scrittura sembra piuttosto suggerire l'obsolescenza delle barriere generiche come misura critica di contenimento, ed invita dunque i cartografi

²⁵ Per quanto riguarda il racconto spagnolo degli anni Zero segnalo una certa continuità di nomi e modalità di scrittura con la solida, benché accidentata *cuentística* novecentesca (come la si definisce in Encinar, Percival 2016), alla quale si accompagna l'emergere di nuovi scrittori che rivitalizzano il genere (per un approfondimento rimando a Valls 2015). Limitatamente al micro-racconto, rimetto allo studio antologico di Valls (2012).

della letteratura a focalizzare il loro sguardo sulla visione d'insieme della mappa che stanno disegnando, più che sulle frontiere.

A proposito, nuovamente, di spazi e barriere, una panoramica della narrativa spagnola contemporanea non può che concludersi segnalando la necessità ormai ineludibile per la critica di svecchiare il suo dualismo *démodé* e superare una volta per tutte il paradigma che osserva, analizza, valorizza l'una o l'altra sponda dell'Atlantico (con le numerose ramificazioni 'locali' della letteratura ispanoamericana) con un taglio troppo spesso esclusivo ed escludente, nonché per nulla adeguato alla fluttuazione contemporanea della letteratura panispanica dal locale al globale.²⁶

Chi scrive, pubblica e legge nella Spagna degli anni Zero sa – o, meglio, percepisce – che la macro (*mega*, si diceva) area nella quale 'si svolge' la narrativa contemporanea non si riduce più all'estensione transoceanica data (in modo spesso francamente aleatorio) dall'idioma comune. Si deve, piuttosto e più concretamente, alla presenza attiva nel contesto editoriale spagnolo di autori di origine ispanoamericana che, in quanto vivono e operano letterariamente nella *península*, costituiscono parte integrante di una letteratura 'spagnola' magnificamente sconnessa e reticolare per provenienza e vissuto intra- ed extra-letterario dei suoi esponenti, come testimoniano le traiettorie emblematiche di scrittori come Roberto Bolaño, Andrés Neuman, Jordi Soler o Juan Gabriel Vásquez.²⁷ Spagnoli di seconda generazione, esiliati coatti o per volontà propria dai paesi di origine, stabilitisi in Spagna in seguito a un periodo di formazione in Europa, i nomi 'non-autoctoni' della narrativa spagnola attuale inducono, ancora una volta, a rinegoziare le frontiere critiche e ad abbandonarsi a una percezione 'diasporica' dell'oggetto che si osserva, accettandone la complessità, assumendone la dispersione e lasciandosi, finalmente, meravigliare dalla resilienza metamorfica che gli continua a garantire, in questo nuovo millennio, un protagonismo proattivo e indiscusso.

²⁶ A proposito della tendenza *trans-fronteriza* e globalista del romanzo ispanoamericano (prima) e spagnolo (poi), Vicente Luis Mora (2014a, 313) modula l'etichetta *novela glocal*.

²⁷ Segnalo che, a questo proposito, dall'anno 2007 l'Università di Granada coordina il progetto *Letral. Líneas y estudios transatlánticos de literatura*, il cui obiettivo è monitorare i nuovi movimenti e 'flussi migratori' della letteratura scritta nell'orbita liminale tra Europa e America.

Bibliografía

- Alburquerque García, Luis; Álvarez Escudero, Roberto; García Barrientos, Luis (coords) (2017). *Escritura y teoría en la actualidad*. Madrid: CSIC.
- Barthes, Roland (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Becerra Mayor, David (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1982). *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- Camarero, Jesús (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Carrión, Jorge (ed.) (2009). «Novela española de la década», núm. monogr., *Quimera*, 313, diciembre.
- Cercas, Javier (2011). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-François; Tyras, Georges; Valls, Fernando (eds) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Costa, Jordi (2018). *Cómo acabar con la Contracultura. Una historia subterránea de España*. Barcelona: Taurus.
- Cruz Suárez, Juan Carlos; González Martín, Diana (eds) (2013). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Bern: Peter Lang.
- Cruz Suárez, Juan Carlos; Lauge Hansen, Hans; Sánchez Cuervo, Antolín (eds) (2015). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Bern: Peter Lang. DOI <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0726-5>.
- Eco, Umberto (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Encinar, Ángeles; Percival, Anthony (eds) (2016). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Mallo, Agustín (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez López-Quñonez, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954870332>.
- Gómez Trueba, Teresa; Morán Rodríguez, Carmen (2017). *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- González Orejas, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros.
- Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo (eds) (2009). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954870363>.
- Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo (2011). *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- Henseler, Christine (2011). *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*. New York: MacMillan.

- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (eds) (2012). *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang.
- Lillo Cabezas, Mario (2013). *Silencio, trauma y esperanza: Novelas chilenas de la dictadura 1977-2010*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- López-Pellisa, Teresa (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Mainer, José-Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- Martínez Rubio, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- Medina-Sancho, Gloria (2012). *A partir del trauma: Narración y memoria en Tra-ba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Monge Lasierra, Cristina (2017). *15M: un movimiento político para democratizar la sociedad*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix barral.
- Mora, Vicente Luis (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Mora, Vicente Luis (2014a). «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal». *Pasavento*, 2(2), 319-43.
- Mora, Vicente Luis (2014b). «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual». *Diario de lecturas*, 10 de mayo. URL <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html> (2019-06-05).
- Mora, Vicente Luis (2016). *Pangea. Ciberespacio, blogs y velocidad en el nuevo milenio*. Sevilla: Fund. José Manuel Lara.
- Noyaret, Natalie (ed.) (2014). *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto*. 3 vols. Bern: Peter Lang. DOI <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-0260-1/24>.
- Ortega, Julio; Ferré, Juan Francisco (eds) (2007). *Mutantes: narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros (2012). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2018). *Las esquinas del yo. Estudios de literatura española contemporánea*. Madrid: Vísor.
- Ródenas, Domingo (2017). «Introducción». Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*. Madrid: Cátedra, 13-173.
- Rossi, Maura (2016). *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*. Bern: Peter Lang.
- Sanchiz, Ramiro (2014). «Realismo complejo». *La Diaria*, 19 de septiembre. URL <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/9/realismo-complejo/> (2019-06-04).

- Sobejano, Gonzalo (2005). *Lección de novela. España entre 1940 y ayer*. Madrid: Marenostrium.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- Valls, Fernando (ed.) (2012). *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto.
- Valls, Fernando (2015). *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954878932>.
- Viñas Piquer, David (2009). *El enigma 'best-seller'. Fenómenos extraños en el campo literario*. Madrid: Ariel.

La recepción de Emilio Salgari en Argentina

Alice Favaro

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This essay analyses the specificity of Emilio Salgari's case in Argentina and the inseparable relationship between popular literature and comic, through a consideration about his reception, reader's reception and recurring themes in his work. To this purpose, the article focuses on Salgari's presence on the collective imaginary. In fact, the presence of Salgari's novels in Argentina allows the circulation of literature between migrants through comic book's adaptations. This kind of adaptation makes it possible to reuse literary texts and have a wide diffusion through different communications system reaching other kind of readers.

Keywords Salgari. Comic. Semiotic analysis. Transposition. Visual arts.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-08-14
Accepted	2019-09-16
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Favaro, Alice (2019). "La recepción de Emilio Salgari en Argentina". *Rassegna iberistica*, 42(112), 309-316.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/003

La sólida relación entre literatura e imagen se remonta a la literatura popular en que la ilustración tenía un papel fundamental, sobre todo en las publicaciones de amplia difusión. El texto a menudo se dotaba de imágenes en blanco y negro que se empleaban para hacer hincapié en un acontecimiento importante, explicar pasajes poco claros, mostrar escenarios fantásticos y paisajes exóticos. La lectura cruzada entre los dos lenguajes y sistemas semiológicos, que se integran y comunican entre ellos, es pues determinante para comprender la especificidad gráfica y narrativa de las primeras obras ilustradas que podrían considerarse como un medio expresivo previo al cómic, una especie de historieta *in nuce*.

Emilio Salgari (1862-1911) es un autor en cuya producción literaria la imagen tuvo un papel determinante. Verdadera figura central en el panorama literario, cultural y artístico italiano, Salgari entró en el imaginario colectivo de los lectores por sus obras dirigidas a un público amplio y no necesariamente culto. El éxito que tuvo como escritor es un acontecimiento incontrovertible que lo relaciona con los grandes novelistas ingleses del siglo XIX y XX, y al mismo tiempo su lengua 'latina' aparece como ejemplo que favoreció la emancipación de los modelos norteamericanos. Su abundante producción contó con más de ochenta novelas de aventura y centenares de cuentos caracterizados por ritmos y estilos inusuales para la época. A diferencia del francés Julio Verne, en sus obras se nota menor rigor científico en las descripciones y una actitud escéptica con respecto a los progresos tecnológicos y las repercusiones de la ciencia en la vida cotidiana del hombre. Puesto que entre sus lectores abarcaba también a las clases subalternas, y por eso tenía una recepción muy extensa, se le podría denominar 'autor del deseo'. El lector, leyendo de regiones lejanas, soñaba con lugares diferentes de la cotidianidad, tanto espacial como temporalmente, y tenía de esa manera la oportunidad de pasar de una dimensión geográfica e imaginaria a otra. La capacidad del autor en la descripción minuciosa y en abordar en sus novelas temas distintos, con ambientaciones que iban desde el extremo oriente hasta el lejano oeste, en lugares misteriosos, forestras peligrosas o desiertos, lo llevaron a crear dimensiones exóticas, que le permitían al lector descubrir entornos culturales y geográficos nuevos. Las novelas de Salgari tuvieron éxito en Italia ya que, en aquel período, una gran parte de la población emigraba al extranjero para huir de la miseria. El motivo del suceso entre un público tan numeroso podía ser debido precisamente a la posibilidad de evasión o al efecto evocador presente en las tramas salgarianas que de repente creaban una fractura con la realidad en la que el lector estaba sumergido, llevándolo a otros mundos y viviendo las aventuras que no podía vivir en su vida diaria. El exotismo y el heroísmo permitían la hibridación entre formas literarias en que se contaminaban e incluían géneros y subgéneros. De hecho en la obra de Salgari se en-

contraban elementos góticos, misteriosos, sobrenaturales y de ciencia ficción: piénsese por ejemplo en la novela *Le meraviglie del 2000*, editada por primera vez en Italia en 1907 bajo el seudónimo de Guido Altieri, que se puede considerar una obra de proto ciencia ficción.¹

En los países de Estados Unidos y América Latina que acogían el mayor número de emigrados italianos, Salgari, junto con Luigi Motta, era el autor italiano más difundido. El empleo de escenarios remotos y el exotismo plasmado a través de su obra, junto con el extrañamiento que éso llevaba, le permitía al lector entrar en contacto con culturas diferentes. Su caso resulta particularmente interesante si se considera la recepción que tuvo su obra en un país como Argentina, en que logró una popularidad excepcional y fue considerado el escritor de aventuras por antonomasia, «sinónimo de la fabulación aventurera»,² y pasó por todos los medios de comunicación, a través de las transposiciones teatrales, cinematográficas y en historietas. Sus personajes – más conocidos que el autor mismo – llegaron a manipular y resignificar el imaginario colectivo. Con sus narraciones aventurosas y la fascinación por lo ignoto, enriqueció el imaginario no sólo de los que estaban a punto de emigrar sino también de las personas desarraigadas que estaban del otro lado del océano, sumidos en contextos lingüísticos, culturales y literarios extranjeros.

El tipo de fruición por parte del público permite comprender por qué estuvo tan presente en el imaginario colectivo de las masas y por qué a partir de él se estableció un diálogo artístico mutuo entre Italia y Argentina. En Argentina las primeras adaptaciones de la literatura a otros medios empezaron precisamente con las obras de Salgari, Verne y Burroughs, cuyas novelas iban acompañadas por ilustraciones. De hecho, la tradición de las transposiciones literarias en historieta empezó en los años treinta y cuarenta con las primeras ilustraciones de las novelas de aventuras, en revistas como *El Tony*, *Patoruzú*, *Aventura* y *El Hogar*, donde abundaban los sitios desconocidos, los animales exóticos y la tecnología considerada como *novum* extraordinario.

De particular modo, en la filogenia de la historieta argentina fue relevante la difusión de los contenidos de la novela de aventura entendida como lectura predilecta de la clase media y de las clases subalternas. Sobre este tronco se injerta, a partir de finales de los años cuarenta, el nacimiento de una nueva concepción de la historieta gracias a la reescritura de novelas populares como las de Salgari. Con este autor nacía un modelo de novela que tenía como elemento principal la ilus-

¹ Para un análisis más detallado de la presencia del gótico y de los vampiros en Salgari véase Fabrizio Foni, «Salgari. I misteri, il magnetismo e i fantasmi» y «Vampiri salgariani» (Foni 2011).

² Sasturain, Juan (2011). «Salgari y el santo pirata». *Página 12*, 25 de abril. URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166927-2011-04-25.html> (2019-10-22).

tración: la imagen empezaba a considerarse como aporte de un contenido fundamental al texto.³ La escritura 'visual' del autor, precisamente por la peculiaridad que tenía en describir con exacta precisión los detalles, convirtió sus narraciones en guiones. Es por eso que los textos salgarianos, en los que abundaban escenas que podían traducirse en imágenes sin necesidad de muchas intermediaciones, se presentaban como obras perfectamente convertibles en textos teatrales, cinematográficos e historietas. Precisamente porque empleaba fuentes propias – como estampas, atlas ilustrados, fotografías, revistas y periódicos –, la transmedialidad era algo implícito en su poética y creaba los presupuestos para el nacimiento de transposiciones, estableciendo una relación entre real e imaginario, palabra e imagen, escritura y visual. De hecho, el primer ilustrador de Salgari fue el mismo autor que hizo unos esbozos y bocetos de los episodios centrales de sus narraciones. Sus primeras novelas que se ilustraron fueron *La scimitarra di Budda* y *La favorita del Mahdi*, con el típico estilo liberty de la época (Gallo 2012). En los textos del escritor, verdadero anticipador del género, lo visual estaba fuertemente inscrito, casi de manera cinematográfica, dejando espacio a la potencia de la imagen que entrelazaba una relación diferente con los receptores. El escritor italiano constituyó con sus obras una forma primitiva de novela gráfica puesto que su tipo de escritura, muy moderna para la época, evocaba siempre lo visual y permitía el pasaje rápido a otras formas expresivas. De hecho Hugo Pratt, que bien conocía la obra del escritor veneto, y que en 1969 con Mino Milani empezó a realizar la adaptación en historieta de *Las tigres de Mompracem* para el *Corriere dei piccoli*, publicó sus primeras historietas argentinas en la revista *Salgari*. Las raíces literarias de los cómics de Pratt, junto con las adaptaciones de notorias obras literarias que realizó, son evidentes ejemplos del vínculo indisoluble entre los dos medios de comunicación. Además, el período en que trabajó y se formó en Argentina es la demostración del intercambio continuo que sigue dándose entre Italia y Argentina, tanto a nivel literario como artístico, social y cultural. Para Pratt, no obstante su objetivo fuese llegar a Norteamérica, ir a Argentina fue una oportunidad increíble ya que las élites intelectuales europeas que emigraban a Argentina encontraban en Buenos Aires la capital indiscutida de la cultura hispanoamericana y él mismo afirmó haberse convertido en un «emigrado de la historieta» (Pratt 1998, s.p.).

En Argentina fue tanta la recepción que tuvo el autor que el 18 de junio de 1947 empezó a publicarse la revista *Salgari* como semanal de la editorial Abril, cuyo propietario era el italiano Cesare Civita

³ En la novela ya citada, *Le meraviglie del 2000*, no solo se emplean las imágenes para resumir las escenas más asombrosas sino también se utilizan pequeñas leyendas extrapoladas del texto.

(1905-2005). La tapa de la revista llevaba el dibujo de *En las fronteras del Far West*, con ilustraciones de Walter Molino y textos de Rino Albertarelli, adaptación del ciclo sobre el oeste americano escrito por Salgari. El título de la revista permite entender de qué manera y con qué fuerza el autor y sus personajes habían llegado a un entorno cultural extranjero y lejano hasta alcanzar un medio de comunicación de masa tan difundido como la revista. La explicación del título se encontraba en el primer número de la revista y denotaba una tendencia a la mistificación ya que mencionaba las experiencias biográficas del autor que, en realidad, viajó muy poco, pero también destacaba la popularidad que tenía y el éxito de sus personajes:

Cuando se piensa en aventuras por tierras y mares, con piratas y corsarios, brahmanes y pieles rojas, surge un hombre que las sintetiza todas: Emilio Salgari. No es preciso recordar que Salgari es el hombre que escribió las más populares novelas de aventuras, pues sus héroes son tan célebres que han adquirido vida propia. [...] Pero quizá sea oportuno recordar un rasgo especial del escritor Emilio Salgari. En las viejas ediciones aparecidas en Italia – su patria –, su nombre iba precedido por su profesión: capitán Salgari. Esto explica algo: el escritor fecundo e inagotable vertió en sus libros, no solo lo que era fruto de su fantasía, sino su experiencia de vida. [...] Es por ello que nuestra revista, al proponerse difundir especialmente toda la obra de este gran escritor en una forma con la que él ni soñara – el dibujo –, consideró imprescindible adoptar un nombre que es un lema: Salgari. (Trillo, Saccomanno 1980, 56)

El objetivo de la revista era la traducción en imágenes de las novelas de Salgari y la transposición como pasaje y mediación de la novela de aventura a la historieta. Se trataba de material que preliminarmente nacía en Italia y que en Argentina encontró un ambiente propicio que abriría camino hacia una larga tradición de transposiciones de obras literarias. Ya en el primer número de la revista se publicaron las siguientes novelas del autor adaptadas en historietas: *En las fronteras del Far West*, *El Corsario Negro*, *Gengis Kan*, *El León de Damasco*, *Sunda* y *Upasunda*, *Los misterios de la jungla negra*, *La gema del río rojo*, *El terror de Allagalla*. Las novelas transpuestas se caracterizaban por ser muy fieles a la versión original y tener una extrema precisión en los detalles (Trillo, Saccomanno 1980). La revista se distinguía por dar amplia importancia a la aventura en todas sus formas, tanto gracias a la calidad de sus publicaciones, como por el recurso innovador en emplear un particular ritmo narrativo y la división en secuencias, acercándose a la técnica cinematográfica del montaje de Eisenstein. Sus autores, en su mayoría italianos, trabajaban desde Italia o desde Buenos Aires, como el «grupo de Venecia» formado por Mario Faustini,

Hugo Pratt y Alberto Ongaro. El grupo, que había empezado colaborando con Civita, el citado editor de Abril que compraba las historias de los venecianos para publicarlas en América Latina, se trasladó en 1950 a Argentina, con un contrato de trabajo muy prometedor.

La biografía en historieta de Paolo Bacilieri, titulada *Sweet Salgari* (2012), publicada como homenaje al escritor en ocasión del centenario de su muerte, es un evidente ejemplo de cómo los dos lenguajes se mezclan y no pueden analizarse como productos estéticos separados. Casi como una forma de literatura transversal, la iconografía literaria de Salgari contribuyó a fijar las tramas de sus narraciones en el imaginario colectivo, a codificar el empleo de la imagen y a llegar a las clases subalternas. Como afirma Jan Baetens, «l'écriture [...] est une machine à produire mais aussi à gérer un intertexte, une mémoire et une culture visuelles et littéraires hors pair» (2008, 1). Si se considera la transposición como la posibilidad de reemplazo del texto literario, la fruición de la obra es más amplia ya que el texto se difunde mediante sistemas comunicativos diferentes y entonces alcanza otros tipos de lectores. Algunas novelas, por ejemplo, tuvieron más éxito con las adaptaciones porque pudieron llegar a lectores difícilmente alcanzables a través de la literatura. La transposición pues, entendida como una forma de operación transcultural e intersemiótica, hace del hipertexto un texto *ex novo*, relacionado a un contexto socio-cultural del cual tener en cuenta. La potencialidad de la reescritura permite añadir y quitar algo al hipotexto que gana en la fuerza evocativa que la imagen genera sobre el espectador (Gombrich 2001). En la transposición, donde el texto fuente ha sufrido manipulaciones, cortes en los tiempos y ritmos, cambios de perspectivas, lo que queda como intraducible puede crear nuevas posibilidades de significado y permitir al receptor mirar el texto originario de manera diferente, considerando hipertexto e hipotexto como obras interactivas (Lotman 1999).

En un país como Argentina, en que la migración italiana había empezado a partir de 1870 y se prolongó hasta los años cincuenta del siglo XX, las historias de Salgari y sus transposiciones en historieta encontraron la acogida ideal. En el imaginario del inmigrante el recuerdo de la patria lejana se transformaba en un mundo idealizado donde era posible ser felices. La emigración italiana se había convertido no sólo en un fenómeno de masas sino también en un fenómeno cultural que se había introducido en el imaginario del ciudadano italiano. El proceso de asimilación no era automático y persistían hábitos y costumbres fuertemente vinculados al país de origen porque en muchos inmigrantes perduraba la expectativa de volver a Italia. El Véneto en particular fue la primera región de Italia que se destacó por su número total de inmigrantes en todo el mundo, cuya mayoría eran campesinos y obreros que llevaron consigo no sólo sus culturas, tradiciones y valores sino también su manera de administrar y concebir el trabajo. Por todas esas razones la literatura de Emilio

Salgari puede entenderse como la literatura de las clases subalternas y de los inmigrados que podían sentirse menos lejos de su país de origen leyendo al autor. En Argentina tuvo una popularidad excepcional y una amplia difusión tanto debido a las transposiciones en historieta en la revista *Salgari* como gracias a las traducciones al castellano por parte de la editorial española Saturnino Calleja, la mexicana Editorial Piramide y la argentina Acme.⁴

Un ejemplo emblemático de la importancia de la transposición de obras literarias, que empezó precisamente con Salgari y permitió la inclusión de la historieta en el canon literario argentino, está representado por *La Argentina en pedazos* (Piglia 1993) que marcó un hito en la historia de la adaptación literaria. La transposición de clásicos de la literatura nacional en la serie «La Argentina en pedazos» empezó a salir desde el primer número de la revista *Fierro* en cuya sección se adaptaban novelas y relatos a la historieta con el propósito de tener otra mirada sobre la literatura a través de un *medium* diferente. La serie de «La Argentina en pedazos» rompió con la tradición de las transposiciones en historietas en el país, que estaban caracterizadas por un empobrecimiento y una síntesis con respecto al hipotexto. En 1993 Ricardo Piglia reunió las adaptaciones publicadas dentro de la revista en el libro *La Argentina en pedazos*, editado por Ediciones De la Urraca. A través de algunos de los cuentos más significativos de la literatura argentina adaptados en historieta por famosos dibujantes y guionistas, Piglia trazó un perfil de la historia y la literatura nacional bajo las leyes de la violencia. El volumen incluía tanto ensayos críticos de Piglia como las transposiciones que se desarrollaban como lecturas paralelas de una serie de relatos (Pérez Del Solar 2011, 61). *La Argentina en pedazos* se configuraba pues como una reelaboración visual de textos que pertenecían al canon literario argentino y como un relato sobre la identidad nacional. En esta serie el texto fuente estaba releído a la luz de la temperie cultural del presente ya que, en el acto de representación literaria que tiene lugar en el momento en que se transpone, la historieta confiere un rostro nuevo a los personajes y explicita no sólo aspectos latentes del texto sino que también desenreda nudos e interpreta elementos del hipotexto. En el volumen compilado por Piglia, que se construía sobre oposiciones, se destacaban la violencia, los prejuicios raciales, los miedos, el problema identitario como uno de los temas centrales de la historia cultural argentina. La historieta resultaba pues ser un medio privilegiado para buscar explicaciones a acontecimientos que habían marcado profundamente la historia del país. En *La Argenti-*

⁴ Lazzarato, Francesca (2012). «Salgari in America Latina». *Salvatore Lo Leggio*, 13 febbraio. URL <http://salvatoreloleggio.blogspot.com/2012/02/salgari-in-america-latina-di-francesca.html> (2019-10-22).

na en pedazos, los diferentes textos se leían como si fuesen contemporáneos aunque desde el punto de vista temático y la fecha de publicación estaban muy lejos entre sí (Pérez Del Solar 2011, 84). Este aspecto aportaba un valor adjunto ya que el tiempo de lectura que exigían los textos originales y sus distintas formas de consumo no permitían la simultaneidad que lograban, en cambio, las historietas con su serialización y la agrupación de éstas en un volumen.

Es por estas razones que las transposiciones en historietas tuvieron tanto éxito en Argentina hasta el punto de pasar de los quioscos a las librerías; y las obras de Emilio Salgari pueden considerarse pues como un tipo de literatura ejemplar porque, dejando amplio espacio a la imagen y a las posibles adaptaciones a otros medios que esta crea, puede entenderse como una forma expresiva primitiva del cómic, como una especie de transposición en historieta potencial, que emplea ilustraciones y tramas que se adaptan fácilmente a otros lenguajes. Argentina se demuestra pues como el país ideal para el desarrollo de la novela ilustrada; gracias a la figura de mediador del autor italiano esta encontró una amplia difusión hasta desembocar en la transposición en historieta que, desde la segunda mitad del siglo XX, sigue desempeñando un papel protagónico en la historia literaria y cultural del país.

Bibliografía

- Bacileri, Paolo (2012). *Sweet Salgari*. Bologna: Coconino Press-Fandango.
- Baetens, Jan (2008). «Pierre Fresnault-Deruelle, Images à mi-mots. Bandes dessinées, dessins d'humour. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, 224 pages, 60 illustrations noir et blanc». *Actes Sémiotiques*, 111. URL <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2217> (2019-10-22).
- Foni, Fabrizio (2011). *Fantastico Salgari. Dal 'vampiro' Sandokan al "Giornale illustrato dei viaggi"*. Cuneo: Nerosubianco.
- Gallo, Claudio (2012). «Salgari maestro di immagini e di sogni». Scarsella, Alessandro (a cura di), *Dal realismo magico al fumetto. Studi e problemi di letteratura comparate*. Venezia: Granviale Editori, 25-37.
- Gombrich, Ernst H. (2001). *Acavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*. Milano: Leonardo Arte.
- Lotman, Jurij M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Pérez Del Solar, Pedro (2011). «Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos*». *Revista Iberoamericana*, 77(234), 59-86. DOI <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2011.6787>.
- Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Pratt, Hugo (1998). «Siempre un poco más lejos». *Los Inrockuptibles. Revista mensual de música, cine, libros, etc.*, 25, s.p.
- Salgari, Emilio (1968). *Le meraviglie del 2000*. Milano: Fabbri Editori.
- Trillo, Carlos; Saccomanno, Guillermo (1980). *Historia de la Historieta Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Récord.

Cotilleo y vanidad: maneras posibles de vislumbrar la idea de muerte en *Los dos retratos* de Norah Lange

Mariana Concolino

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract In this article, death is linked to the very fleeting nature of time, and to how time has something of uncontrollable and fluid. In the context of a wealthy family, dying means that memories (as foundations of a solid family life) become distorted, and physical beauty vanishes: to die is to disfigure, dying is disfiguring oneself. In order to carry out this analysis, it will be essential to study the function of some elements that indicate permanent presence in the text such as photographs, mirrors, gossip. Thus, we will use reflections by Schnaith regarding death, Berger's writings that allow us to meditate on the action of looking, Barthes' text analysing photographic images and Cozarinsky's works regarding gossip.

Keywords Death. Portraits. Mirror. Look. Gossip. Woman. Family. Ties.

Sumario 1 ¡Tiempo que ya pasó! – 2 Encontrarás mi imagen. – 3 Qué me han hecho tus ojos. – 4 Eterna y vieja juventud. – 5 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-10-04
Accepted	2019-06-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Concolino, Mariana (2019). "Cotilleo y vanidad: maneras posibles de vislumbrar la idea de muerte en *Los dos retratos* de Norah Lange". *Rassegna iberistica*, 42(112), 317-334.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/003

317

1 ¡Tiempo que ya pasó!

El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. (John Berger, *Modos de ver*)

El presente trabajo tiene como objeto plantear una hipótesis de lectura acerca de la representación de la muerte en la novela *Los dos retratos* de Norah Lange. Se sugiere que la muerte se vincula aquí con la fugacidad del tiempo, con su devenir: con lo que el tiempo tiene de incontrolable, de inasible; de fluido, de fuga. Concretamente, morir es permitir que la memoria familiar (en tanto legado) se tergiversar y, además, morir es volverse viejo: que los recuerdos familiares se corrompan y que la belleza de lo físico se esfume. Morir es deformar, morir es deformarse.

2 Encontrarás mi imagen

La fotografía autentifica la existencia. (Roland Barthes, *La cámara lúcida*)

Yo temo ahora que el espejo encierre
El verdadero rostro de mi alma,
Lastimada de sombras y de culpas,
El que Dios ve y acaso ven los hombres.
(J.L. Borges, «El espejo»)

Los dos retratos es una novela que se publica en el año 1956, uno de los últimos trabajos de Lange. Concentra – en una densa prosa poética – elementos que se habían hallado en su narrativa anterior: desde la perspectiva femenina de una esfera de lo privado, la novela se constituye a través de la evocación, el fisgoneo, el misterio, la muerte.

Importa acá lo que no es dicho y como había ocurrido antes en otros textos de la autora, la escritura de Lange es de lectura y de relectura, impidiendo el confort de un ejercicio ocioso.

La historia gira en torno a la existencia de dos retratos cuya influencia sobre el grupo protagonista es trascendental. Una calurosa tarde de verano de hace treinta años atrás, en el transcurso de una reunión ocasional, la familia completa posa ante el fotógrafo en la terraza de la vivienda familiar. La relevancia de esas imágenes tiene que ver con la posibilidad de una infidelidad que, accidentalmente, revelarían los retratos. Desde entonces, los rumores y los comenta-

rios a media voz dan vueltas alrededor del grupo y, particularmente, alrededor de la abuela de quien se sospecha la infidelidad.

Los retratos son ampliaciones de dos fotografías. Y tienen la particularidad de ser dos fotografías casi idénticas. En ambos retratos

figuraban las mismas personas; mis abuelos, sus cuatro hijos; Elena – la hermana de mi abuelo –, María – en esa época la novia de Enrique –, y una persona que nunca conocí, llamada Daniel, quien solía visitarlos con frecuencia. Todos, sin excepción – aunque en el segundo retrato uno de ellos dirigía la vista hacía la puerta – miraban al fotógrafo, con ese aire tieso e insulso de los primeros retratos. (Lange 2006, 237)

La mirada de Daniel y la disposición de la abuela (junto a la puerta) son los únicos elementos distintos en la segunda fotografía respecto a la primera. Por lo demás, son imágenes análogas. Esta caracterización (la semejanza y las sutiles diferencias) carga de singularidad estos dos retratos y les confiere cierta extravagancia estimulante: parecidas pero distintas, estas imágenes cuelgan juntas en uno de los ambientes principales de la casa de la abuela – la sala comedor – y, a su vez, son reproducidas por un espejo que cuelga en la pared opuesta. La narradora de esta historia, Marta – nieta preferida de la abuela y su huésped – comenta lo siguiente:

Siempre supuse que cuantos entraron al comedor de mi abuela miraban hacia el espejo en primer término y, al encontrarse con los retratos, se creían obligados a iniciar una conversación que arrancase de ellos. Y así como algunos dicen: ‘Qué día espléndido’ o ‘Parece que va a llover’ las personas que venían a tomar el té exclamaban: ‘¡Qué lindo grupo!’ o ‘¡Qué bien están! Si parece sacado ayer’. (237)

Los dos retratos tienen – de por sí – la capacidad de interpelar a cualquier sujeto que los observe, de arrancarle – inevitablemente – un comentario; y, además, está su reflejo en el espejo. Ahora bien, siendo casi la misma imagen, ¿por qué exhibir los retratos juntos?, ¿y reproducirlos a través del espejo? Incluso Marta no comprende el gesto – ni estético ni sentimental – de haber colgado juntas ambas imágenes. Si bien era al abuelo a quien le habían gustado las fotografías desde un primer momento, siguen allí aún después de su muerte:

Para mí, al principio, la parte extraña [...] residía [...] en el tamaño de las ampliaciones y en la repetición del mismo retrato, por más que existiese una ligera variante, que tampoco la justificaba. (238)

Sin embargo, lo más denso en relación a la multiplicidad de las figuras (los dos retratos casi idénticos y su repetición a través del espejo), se da la noche de los domingos cuando la familia visita a la abuela y comparten la cena en el salón comedor. A excepción de algunos integrantes, el grupo reunido es casi el mismo que el grupo retratado en las fotografías:

No bien se entraba al comedor casi podía percibirse un fluir constante, como de delgados hilos, que unían los dos retratos con el espejo. Los domingos a la noche, esos hilos no se cortaban. Más bien parecían fluir con mayor rapidez hacia el espejo, aunque debieran arrastrar las caras agrupadas alrededor de la mesa. (238)

Así, los retratos se prolongan hacia la mesa (241) en una «excursión de rostros» (254). Y del otro lado, el espejo. Todos reflejados, reproducidos, repetidos. Marta habla de «puntuales presencias» (240) y ese hábito de reunirse y cenar justamente en la sala comedor le generaba cierto sobresalto:

me di vuelta para fijarme en los dos retratos y sentí miedo al contemplar tan pocas personas agrupadas *para siempre*; no sólo agrupadas en un momento casual, sino que accedían a reencontrarse en torno de una mesa y en un espejo, un domingo tras otro. (290; cursivas añadidas)

De una forma extraña, artificiosa y ritual, el tiempo parece detenerse o perpetuarse densamente. El pasado se condensa con el presente: tiempos mezclados, sin distinción.¹ Hay un tratamiento estético que atraviesa toda la novela para dar cuenta de la atmósfera producida – inevitablemente – en la sala comedor, ya sea domingo tras domingo, copia tras copia o comentario tras comentario. El de la personificación y el de la sinécdoque.

Por un lado, se trata de retratos que «pugnan» por evadirse (235), que se «intranquilizan» por momentos (254), que se «parecen» a las noches de los domingos (231), que se «adjudican» imperceptibles movimientos (269); se trata de un espejo «acostumbrado» a los retratos e «inmutable» (253), «adicto» a la mesa larga de los domingos y a las

¹ Adriana Mancini en su artículo «*Los dos retratos* o una manera eficaz de fisgonear la muerte» refiere a la idea de considerar «no vida» a momentos específicos de la coyuntura diaria, como lo son, justamente, esas cenas familiares: «Las insoslayables cenas de los domingos en el comedor de la casona burguesa serían esos momentos de 'no vida' o 'figuraciones de vida' que la narradora elige para armar su relato, abismando y complejizando hasta la exasperación estas figuraciones a partir de un sistema compositivo que conjuga fotografías, espejos y puestas en presente de sus personajes en rituales cotidianos» (en Astutti, Domínguez 2010, 96).

caras (303). Los retratos y el espejo se encuentran tan vivos como los seres que encierran dentro de sus esquinas. Confinados a espacios enfrentados no pueden trasladarse, pero sí experimentar emociones y hasta argüir razones.

Respecto a la sinécdoque, el término ‘caras’ reemplaza a los nombres propios – al ser, a la historia de vida: caras que chocan (242), caras agradables (241), caras pujantes e incisivas (243), caras que preparan para la vida (243), caras anestesiadas e intactas (303), caras inteligentes (339), una cara que mira con mucha insistencia (268), caras alejadas (254), caras que tienen razón (330). Cada integrante retratado en las fotografías o reproducido en el espejo está cosificado: cabeza sin cuerpo, sólo rostro, es la pieza de un relato que inicia con los retratos. De alguna manera, todos los personajes (los fotografiados, los reflejados, los comensales) están emparentados a través de estos recursos: apenas se mueven, y miran, comentan, recelan, sospechan, se irritan, se impacientan, reflexionan, se cansan, mueren.

Además, los retratos y el espejo funcionan – a su vez – como un locativo, como un lugar en el que se está o al que se puede ingresar o salir: «entrar en el retrato» (273), mirarlos «desde afuera» (231), permanecer «adentro» de ellos (263), pasar «de la casa al retrato» (299), «salirse del espejo» (271), «quedarse en el espejo» (305). Y en el medio de estos espacios enfrentados, la mesa funcionando como enlace, como pasaje revelador que permite ir de un lugar al otro.

3 Qué me han hecho tus ojos

También aprendieron a mirar a quien mira mirándose, que son aquellos que se buscan a sí mismos en las miradas de los otros. (Subcomandante Marcos, «Historia de las miradas»)

Lo único que no puede cambiar son los recuerdos.
(Norah Lange, *Los dos retratos*)

Dos cuestiones se desprenden permanentemente de los retratos: la figura – controvertida y casi espectral – de Daniel; y la belleza – imperecedera – del grupo familiar retratado, sobre todo, la belleza de la abuela.

Respecto a lo primero, Daniel es un personaje exclusivamente del pasado: un viejo amigo de la familia del que se desconoce cuál es su vínculo actual con el grupo, pero – sobre todo – cuál había sido – exactamente – la relación que lo unió a la abuela. La mirada oblicua que sostiene en el segundo retrato sugirió – desde siempre – habladurías, incluso dentro del propio grupo familiar: como si se tratase de un secreto a voces, la insinuación de que la abuela y Daniel habían tenido un romance es constante.

Cozarinsky (2013, 21) define el chisme como «relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo». Algunos elementos para pensar se desprenden de esta definición simple y breve. Por una parte y en lo inmediato, un chisme es transitoriedad. Es algo que no está quieto, que va de un sujeto a otro, que es compartido; y, a la vez, esa condición de movimiento permanente hace que un chisme sea un elemento temporal, efímero (y absolutamente modificable).

Por otra parte, lo otro que es elemental de la definición de Cozarinsky, es la relevancia, la magnitud, de lo que es compartido; esta cuestión de lo ‘excepcional’: se participa de un chisme porque el material es – sí o sí – interesante. Es decir, habría algo tentador e inevitable en el principio y circulación de un chisme que hace que los sujetos se sientan atraídos por ser parte: por saber y compartir eso que ‘se dice de’. Y es esta condición de excepcionalidad lo que hace que un chisme sea más o menos pasajero, más o menos duradero en el tiempo. Aquí, hace treinta años que se tomaron las fotografías y hace treinta años que se murmura en torno a ellas. Lejos de tratarse de un cotilleo fugaz, vincular a la abuela con Daniel ha durado todo ese tiempo. Por lo demás, ha sido inevitable y tentador: la dueña de casa, madre de cinco hijos, y el amigo soltero que forma parte de la cotidianidad del grupo familiar con visitas frecuentes.

Cozarinsky emparenta el chisme con el relato historiográfico y con el relato de ficción. Considera que el chisme es un tipo de texto que despierta la misma curiosidad que la Historia y que, además, gene-

ra el placer y el interés que puede producir una novela, y las ganas de volver a contar – de hacer circular –, originarias del cuento (Cazarinsky 2013, 15, 22).

Aquí pareciera haber un goce en que se hable: la exposición de la segunda fotografía junto a la primera provocaría inevitablemente eso. Los comensales de cada domingo, las visitas a tomar el té: nadie puede desatender el vector de la mirada, preguntarse qué distrajo a Daniel en el momento preciso en que la foto fue tomada; y descubrir – luego – la ubicación diferente de la abuela. Incluso ni Marta que ama a la abuela, que la cuida, que la protege, ni Teresa – la insolente nuera – que la confronta, que la cela, pueden evitar entrar en el derrotero del chisme. Y cada una, a su manera, también se pregunta – e insinúa – qué fue, en definitiva, lo que captó el fotógrafo.

Pareciera que en esa exhibición conjunta de los retratos, algo se ha salido de control – el chisme mismo – y, consecuentemente, pareciera también haber, hacia el interior de la familia, un pacto implícito de silencio:

En otras ocasiones tenía la impresión de que se comportaban como si viviesen equivocados, mejor dicho, que se ayudaban con recuerdos ligeramente erróneos, sin albergar el menor resentimiento ni tratar de corregirlos. Muchas veces temí que una noche cualquiera, alguien se atreviese a enrostrarles que vivían equivocados [...]. Quizá ya estaban tan de acuerdo que subsanaban los errores en silencio, evitando discutirlos por consideración hacia mi abuela – que ya nunca vacilaría –, o para que Teresa y yo ignorásemos un episodio sin orgullo, un viaje precipitado, la carta inacceptada. (Lange 2006, 239)

Hablar sin malicia, con buena voluntad y transparencia resulta imposible incluso en el seno familiar. «Si ustedes compran un cuadro, compren también el aspecto de las cosas representadas en él» dice Berger (2010, 93), afirmando la semejanza que existe entre la posesión de una obra de arte y el modo de verla. Hay una correspondencia entre lo que proyecta la imagen (todo el sistema de referencias connotado allí) y el hecho concreto de tenerla: el sistema de valores reproducidos en el cuadro es, en realidad, lo adquirido. Y esto es así porque el propietario de la obra de arte toma para sí lo representado en ella: «las apariencias idealizadas que [el espectador-propietario] encontraba en ellos [los cuadros] eran una ayuda, un apoyo a la visión que tenía de sí mismo. En estas apariencias encontraba el disfraz de su propia nobleza» (114).

Algo de esto ocurre con los retratos. Ya se dijo que fue al abuelo a quien gustaron las fotografías desde un primer momento y quien quiso ampliarlas y colgarlas juntas en la sala comedor. Y no es extraño, después de todo: ubicado en el centro de las imágenes, podríamos

pensar que presume de toda su familia y – por qué no – de su esposa. Una familia numerosa, agradable (con hospitalidad para los amigos), reunida, creciendo (hay una futura nuera entre ellos ese día); y una esposa que – por supuesto – está ubicada a su lado, de quien siempre se había dicho que era hermosa, que había sido un «sueño» (Lange 2006, 293). El segundo retrato reafirmaría todo esto en una imagen más espontánea, en la que algunos integrantes se han movido, en la que otros no miran a cámara.

Por otra parte, Berger desarrolla el rol de la mujer en la historia de la pintura al óleo y también en la publicidad:

los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (2010, 55; cursivas del original)

Es posible vincular esto que desarrolla Berger con la función de la figura de la abuela en los retratos. Porque, precisamente, la abuela ha quedado relegada a objeto que se mira, que se observa: la miran desde el interior del retrato (una mirada masculina, la de Daniel) y la miran desde afuera. Y, posteriormente a ser mirada, es objeto que se juzga, según se interprete las intenciones de la mirada de Daniel.

La abuela misma es parte de esa dialéctica: se ve obligada a verse una y otra vez en las fotografías, a convivir con ellas, a aceptarlas, a explicarlas. Entra en el derrotero de las conclusiones como todos los demás. Hasta que, finalmente, se harta. Quitar la segunda fotografía de la pared parece forzoso: el murmullo es insoportable. Hombres y mujeres supervisando. Es Marta quien propone a la abuela un cambio respecto a las imágenes: «Si desea vivir en paz [le había dicho], ¿por qué no eliminamos los retratos?» (Lange 2006, 330). Y se reemplaza al segundo por una vieja imagen de la abuela.

De los dos retratos faltaba el segundo. Su desaparición me pareció tan injusta como cuando se deja de mencionar a un muerto y el silencio lo ayuda a morir de nuevo. Recordé la mirada de Daniel, y, aunque su rostro seguía bien visible en el primer retrato, insulso, indiferente, despojado del interés que le concedía la mirada, tuve tiempo de pensar que todos olvidarían su existencia puesto que muchos sólo lo recordaban como ‘la persona que miraba’. (334)

Así, en el salón comedor de la casona, se impone cierta armonía. Al quitar la segunda fotografía, el pasado se proyecta en el presente sin

crisis: no hay motivo que habilite un mal entendido, una interpretación problemática, un rumor. Ya no interesa si Daniel miraba o no a la abuela, si había o no un vínculo amoroso entre ellos: el elemento que daba lugar a lo excepcional, que habilitaba el chisme – la mirada de Daniel –, es eliminado.

La intensidad de las palabras de Marta («paz», «eliminar») dan cuenta de esto, del descontento de la abuela y de su urgencia por acallar las reiteradas insinuaciones en torno a los retratos: evocar aquella tarde, aquel grupo, la velada en general, se había vuelto incómodo y vertiginoso. Es de esta manera que el cotilleo prologa la muerte, la anticipa, la anuncia, porque – en el ambiente burgués de una familia acomodada – corrompe el relato familiar, la imagen de ‘una familia bien’. Así, se depura la confusión y – a sabiendas de la vulnerabilidad de la memoria – se preserva el recuerdo templado de una tarde de verano común; se retorna – en definitiva – a un «pasado establecido y ordenado» (240). Como observa la nieta, la abuela puede ahora vivir – y morir – en paz.

4 Eterna y vieja juventud

Es bello aquello que, si fuera nuestro, nos haría felices, pero que sigue siendo bello aunque pertenezca a otra persona. (Umberto Eco, *Historia de la belleza*)

no querían morir, ni pensar en la muerte y, menos aún, en la fecha de los retratos, y hablar de los años, en tono de broma, como si fuese absurdo cumplir muchos. (Norah Lange, *Los dos retratos*)

Respecto a lo segundo que se desprende de los retratos (la belleza del grupo familiar pero, por sobre todo, la belleza de la abuela) diremos lo siguiente. Menos dicho, menos visible, está en un plano otro la cuestión de la belleza física, que en esta novela se vincula necesariamente a la juventud, como patrimonio de ésta:

- Son las caras de siempre, las hermosas caras de siempre – canturreó Ernesto. – Las hermosas caras que no cambian – añadió [...] Todos seguimos pareciéndonos... Juan, María, Elena, Susana, yo, y qué decir de Enrique y Roberto. No hemos cambiado tanto... Éramos hermosos y aún quedan rastros – agregó, riéndose –. Éramos distinguidos, esbeltos, pero, sobre todo, hermosos, especialmente tu abuela. Todos la miraban – terminó, dirigiéndose a mí.
- No lo digo porque esté presente, pero Elena siempre me pareció la más linda [respondió Teresa]. (Lange 2006, 324)

Dos bellezas compiten: la belleza de la abuela y la belleza de su cuñada Elena. Es interesante cómo, a lo largo de la novela, se construyen las figuras de ambas mujeres. Con acotados datos, lentamente, es recién leídas todas las páginas que puede tenerse una apreciación de ambas: de cómo han sido, de cómo envejecen. Siempre juntas y siempre distintas. Podríamos pensar a estas mujeres como rivales, como antagonistas, en varios aspectos, en la vida en general. Con sólo una cosa en común: el abuelo.

Curiosa es la figura del abuelo que, siendo un personaje que está completamente ausente de la acción en la novela, condiciona la vida de ambas mujeres. Respecto a su esposa, haciéndola heredera de los retratos y de todo lo que se desprenderá de ellos (lo comentado hasta ahora). Respecto a su hermana, confinándola a una vida de soledad y de frustración: obligándola a dejar su oficio de decoradora de vidrieras y proponiéndole ir a vivir con ellos:

- Lo último que intentó fue la decoración de vidrieras. Ahora te parecerá ridículo que tratáramos de disuadirla, pero en mis tiempos las muchachas no se dedicaban a eso. [...] Tu abuelo se disgustó mucho y le exigió que se instalase con nosotros. Más vale que la hubiese dejado hacer a su gusto. Ahora puedes verla. No hizo más que esperar. (261)

Elena no tiene nada propio: ni casa, ni familia, ni profesión. Es «señorita» Elena y hasta su única amiga – podríamos decir: Teresa – es la nuera de su cuñada. Huésped desde hace muchos años de la abuela, vive como un fantasma: una presencia gris («siempre vestida de gris», 259) y solitaria, que apenas se percibe dentro de la casa o se escucha salir o ingresar en ella; de movimientos lentos y «modales condolidos de autodeudo» (257), se reúne a cenar en familia los domingos pero ni Marta ni la abuela la ven o la escuchan durante la semana. Una presencia silenciosa que apenas pronuncia palabra («al principio yo no advertí nada de extraño en ella, salvo sus inmotivados silencios», dice Marta, 259).

Ciertos indicios en el relato de Marta la vinculan con Daniel y con la posibilidad de que hubiera estado enamorada de él. Dice la abuela: «Tal vez me odia. Pero yo no tuve la culpa. Más bien me amargó la vida su cara pegada a la ventana, esperando a alguien que no podía *mirarla*» (261; cursivas añadidas). Y dice Marta en otro momento: «Por primera vez me entretuvo la certeza de que Elena deseó moverse en el retrato para que la mirada la mirara» (335). A su vez, el comentario de que había tenido un amor no correspondido, un desamor, se reitera en la novela: «Quizás hablan de otras cosas y Elena aprovechase la ocasión para repetir su desamor, su minucioso odio o recorriese, una por una, sus propias facciones *desde treinta años atrás*» (331; cursivas añadidas).

Elena es un personaje profundamente patético cuya «vida sin aciertos» (257) parece ser evidente con solo verla. Pero tiene algo que la abuela no posee: un nombre propio. Por su parte, y aun así, la abuela es un personaje omnipresente que monopoliza el relato: cabeza de familia y dueña de casa, preside la mesa de los domingos y las rutinas diarias; genera en su nieta una admiración inconmensurable y una complicidad cariñosa; y mantiene con Elena y con Teresa una relación de cierta rivalidad, en permanente tensión.

Una dama de pocas palabras también, pero distinto al mutismo que maneja Elena. Marta se refiere al «profesado silencio» de la abuela (268). Es un silencio cauto, como si se tratase de una filosofía: pareciera que harta de palabras vanas, no habla, no rememora, no comenta si no es estrictamente necesario o si no es urgente. Una mujer más bien de miradas y de observación que todo lo ve y que todo quiere saber. Una mujer con mucha autoridad que lleva su viudez de una manera «serena» (286) y su vejez con «distinción e inteligencia» (308).

Sin embargo, hay algo de lo que no puede tener control, su propia muerte: hace alrededor de cinco meses que muere. Digitalina, gotas de adrenalina, coramina, té de tilo, valeriana, reposo, control del pulso... no mucho más es la rutina de cuidados médicos que repite la abuela, cada vez con más frecuencia, de forma casera y autoinducida, asistida por Marta. Afecciones en la voz e insomnio son otros de los padecimientos que atraviesa, además de su afección cardíaca, y que Marta conoce muy bien. Ninguno de sus hijos – ni siquiera Juan, con quien parece mantener una relación más estrecha, de mutuo cariño infinito – parece saber de estos padecimientos.

Una noche que la abuela decide no asistir a la cena familiar de los domingos, luego de la visita del médico – sin novedades, sin soluciones –, Teresa vuelve a afirmar que Elena había sido – y era – más bella que la abuela. A la mañana siguiente, la abuela quiere saber cómo había resultado la cena familiar en su ausencia y Marta le relata brevemente lo sucedido y los entredichos. Luego de contarle lo que Teresa pensaba respecto a la abuela y Elena, prosigue:

- [...] Teresa murmuró algo. Yo alcancé a oír que hasta en los retratos hay alguien que la está mirando. Juan explicó que miró hacia la puerta, sin saber que saldría otra vez y entonces fue como mirarla a usted – y, para terminar y darle otra forma a mi congoja, agregué que Teresa estaba harta de los retratos.
- ¿Eso fue todo?
- Sí – le contesté, liberada [...].
- Entonces, lo que realmente le molesta es la mirada. (329)

Provocadora, pendenciera, crítica o sencillamente en lo cierto, con sus palabras Teresa genera una respuesta inesperada y definitiva por parte de la abuela: como se dijo en el apartado anterior, descuel-

ga el segundo retrato – el retrato de la mirada – y cuelga en su lugar un retrato suyo de cuando era joven, un retrato «verdaderamente hermoso» (334), que reproducía «una cara para un *affiche*» (338).

Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* una idea recurrente en la fotografía que es la idea de muerte. La noción de asemejar la una a la otra por el hecho de que la primera sea el registro de un tiempo que ya pasó, un tiempo ínfimo que es pasado en cuanto se ha disparado el obturador: «ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto», dice Barthes (2011, 36). La idea de muerte atraviesa toda fotografía en, al menos, dos aspectos. Uno concreto que acabamos de mencionar: el hecho de ser registro imperecedero de un tiempo pasado. Dice Barthes: «lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» (2011, 28-9). Pero, también, la idea de muerte está en un aspecto menos preciso de la fotografía y que tiene que ver con el nivel de la producción y con el nivel de la recepción: la idea de imagen fotográfica.

La idea de imagen atraviesa, entonces, dos elementos: la conciencia del sujeto fotografiado y la permeabilidad del objeto fotografiado. Respecto a lo primero, la idea de imagen refiere al acto de posar, al acto de constituirse en objeto que se fotografía: «me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen» (2011, 37). Respecto a lo segundo, la idea de imagen refiere a lo que el objeto fotografiado se convierte una vez sometido a la mirada de los otros, del Otro: objeto que se manipula, que se piensa, que se dice, que se ve, que se retoca, que se comenta.

Particularmente, el retrato es un tipo de fotografía muy vulnerable a esta idea de muerte que deviene en la conciencia del sujeto fotografiado y, a su vez, que deviene con el espectador. Barthes sabe explicarlo muy bien:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no cese de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me de) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). [...] Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros – el Otro – me despojan de mí mismo, hacen de mí feroz-

mente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero. (2011, 41-3)

La idea de muerte reside en esa transición que se hace de sujeto a producto: un objeto bien particular que la propia conciencia y la mirada y el pensamiento del Otro alteran inevitablemente. El concepto de imagen equivale a decir: yo ya no soy yo, y en ese ya no ser reside la idea de muerte.

La abuela, cansada de las insinuaciones con respecto a Daniel, de la animosidad de Teresa y de la comparación con Elena, elige qué fotografía la sobrevivirá – la objetificación que menos le pese – y cambia un retrato por otro. No encuentra solución más acertada. Sentencia Marta: «la certidumbre de su cercana muerte exigía que su cara nueva ganase sin explicaciones» (Lange 2006, 344). Le ganase al chisme, le ganase a la hostilidad, le ganase al resentimiento. Le ganase bienestar al poco tiempo que tenía. Le ganase tiempo al tiempo. La abuela quita la mirada pero, además, al reemplazarla con su propio rostro de antaño, reafirma la propia belleza ante la de cualquier otra dama: la imagen es hermosa, ella estaba hermosa.

Así, la abuela deja dos cuestiones inequívocamente resueltas: nadie más podrá fijarse en la mirada y, a su vez, todos tendrán presente su rostro joven y perfecto de *affiche*. Un Todo-Imagen que resulta eficaz y sanador, reparador.

Atravesando esta mudanza de fotografías, hay una cuestión en la que detenerse: la relación de la abuela con los espejos. Su rostro de mujer vieja rehúye de ellos, arisco no confronta con espejos. La abuela no parece tener conciencia cabal y permanente de su apariencia física actual. La abuela no tiñe su cabello (como sí lo hace Elena) ni pasa horas interminables sentada en un toilette untándose cremas en su rostro y en su cuello (como sí lo hacen su hija y sus nueras). La distribución de los lugares en torno a la mesa, los domingos por la noche, es específica y el lugar de la abuela es siempre de espaldas al espejo de la sala. Será, por lo tanto, recién a través de la nueva imagen colgada en la sala que el rostro de la abuela quepa en el espejo de la sala comedor, que sus facciones lleguen todas a él de frente. Pero será la noche de su muerte que un espejo atrape largamente su reflejo actual – de arrugas y cabello cano –, un reflejo que – por supuesto – ella no contemplará:

Con muchos escrúpulos, porque nunca la había tocado, apoyé mi mano sobre su corazón. No percibí movimiento alguno. Pensé que no era momento de llorar y volví, con un esfuerzo, a lo que me correspondía hacer; contar las pulsaciones, tal cual me lo enseñaron. Pero no encontré su pulso y, por primera vez, sin ningún deseo de aprovecharme, decidí verificar de otra manera si es que realmente estaba muerta. Guardé su mano debajo de las cobijas y levan-

tándome sin hacer ruido tomé de su tocador el espejo de mano. Muchas veces comentamos que era un espejo demasiado pequeño. Regresé a la cama, me senté bien cerca de la cabecera y rodeé su cabeza con un brazo. Primero le besé la frente, escondiendo el espejito; después lo aproximé a sus labios. (352-3)

Marta toma el espejo de mano de la abuela para constatar que ya no respira. Y, fascinada, recorre su rostro con él:

Con un miedo diferente, que recién empezaba, aproximé más el espejo y advertí que la superficie no se alteraba. Pensé que no tenía el tamaño requerido y empecé a mirarla dentro del espejito, moviéndolo de un lado a otro, haciéndolo avanzar, apartándolo, recorriendo su rostro a mi gusto, por partes, desde arriba hacia abajo, mirando, al revés, pequeñas secciones de su cara, empezando a la altura de la frente para no perder un rasgo. [...] recorrí su rostro con la misma prolijidad con que se recorre un mapa a través de un cristal de aumento. (353)

Y la paradoja final: «Esa noche su rostro se quedó dentro de un espejo para siempre» (353).

Marta conocía la aprensión de la abuela por los espejos y con mucho respeto recorre sus facciones con uno. Siente que los espejos equivalen «a una manera indefensa de dejarse retratar» (353). Es notable esa comparación entre la fotografía y los espejos: podríamos pensar, efectivamente, que ambos retratan en tanto tienen la capacidad de generar una imagen del sujeto que reflejan.

Ahora bien, el tipo de imagen producida es distinta. En un retrato fotográfico hay conciencia del sujeto fotografiado y, por lo tanto, una puesta en escena, un transformarse por adelantado, como dice Barthes: la transgresión de la fotografía nos tienta a la pose, sabemos que otros nos verán fotografiados y que será por tiempo indeterminado, que esa imagen nos sobrevivirá – en principio – para siempre. Un espejo, por el contrario, produce una imagen espontánea, finita y solitaria. Del ámbito de lo privado, mirarse al espejo es verse sin máscaras, sin fabricarse instantáneamente otro cuerpo; y es un acto fugaz y vivo, por lo que la imagen devuelta es una imagen en movimiento que durará el tiempo que se permanezca frente al espejo. Por lo demás, es sólo uno mismo el receptor de esa imagen: ¿qué hacer, entonces, si no nos gusta lo que vemos? ¿Es posible cambiar nuestro reflejo por otro? ¿Cómo detener los años frente a un espejo? Allí reside el desamparo que menciona Marta, esa manera indefensa de dejarse retratar.

La abuela se dejó ver, se mostró, a través de unas viejas fotografías que repetían su joven rostro de antaño y eludió – como pudo – los espejos que le devolvían la imagen del presente, el rostro de una mu-

jer que maduraba y envejecía, que iba volviéndose cada vez más vieja conforme pasaban los años.

5 Conclusiones

¿Cómo instalarse uno mismo en un proyecto de herencia respecto a un futuro amenazado por contingencias que debilitan nuestra confianza en la legación? (Nelly Schnaith, *La muerte sin escena*)

noche de estreno de retrato. (Norah Lange, *Los dos retratos*)

«Por ser el único ejemplar del mundo vivo que sabe que se muere, la actitud del ser humano ante la muerte es, en realidad, un modo de entender la vida», sentencia Schnaith (2005, 69) en *La muerte sin escena*. Y así sucedió con la abuela. Su muerte fue solitaria e íntima: en el claustro privado y personalísimo de su habitación y, específicamente, en el reducido espacio de su cama que, a su vez, el mosquitero aislaba del resto del mobiliario.

Sin otra compañía que la de Marta: la abuela, cada vez más reclusa en sí misma, no quiso la presencia de alguien más esa noche y le pidió que no llamasen a nadie. De alguna manera, solo deseaba o soportaba la presencia y el auxilio de su nieta.

Siempre atenta a todo y con la intención de disponer – lo mejor que pueda – del futuro que le sobreviviría, preparó su casa para su ausencia: convocándola a Marta y delegando en ella la tutela de las cenas familiares y la administración de la vivienda, estableció – por fin – silencio respecto al segundo retrato quitándolo y quitándolo logró que se marchase Elena, llevándose su amargura a otra parte;² con movimientos lentos y una falsa modestia, en el lugar que dejaba el segundo retrato, colocó un retrato propio que monopolizó la sala.

Y, finalmente, con un último gesto de autoridad y de vanidad no quiso que nadie la viera morir: ni vencida, ni frágil, ni atemorizada; invulnerable y fuerte, dueña de sí misma siempre. Ese gesto es el que caracterizó su vida y su muerte: la entereza y el dominio de sí. Y para poder garantizar ese control, la última noche utilizó como escudo protector la soledad y la intimidad que le proporcionaban su cuarto y su nieta.

² Elena, perpleja por el sorpresivo cambio del segundo retrato, abandona la casa. Sin mediar ningún tipo de explicación, trastornada y dolida, se va el mismo día que descubre el cambio de imagen. «Ya nada me retendrá en tu casa» (Lange 2006, 350) le asegura a la abuela y se marcha.

Por otra parte, Schnaith entiende que la evocación y la idea de inmortalidad son partes de una misma pieza, contrapuestas y complementarias, dependientes la una de la otra. Sostiene que es imposible para el ser humano renunciar a la posteridad a pesar de su desconfianza respecto a la misma (Schnaith 2005, 76); y, a su vez, entiende que evocar no es tanto el ejercicio de recordar sino una «lucha contra el olvido» (72). Y solo así, sin olvido, es que es posible formar parte del futuro.

Aquí tras la incertidumbre de lo que acontece ante la propia ausencia y tras la imposibilidad de controlar ese porvenir, la abuela atisba a tomar dos medidas: qué imagen familiar proyectar en el futuro (en tanto cimiento de una vida social sólida) y qué imagen personal la sobrevivirá. Es decir, deja el primer retrato pero no deja elementos disruptivos: ni la mirada provocadora e injuriosa que alimenta comentarios infinitos ni un rostro anciano enmarcado en las paredes en el lugar del segundo retrato.

Qué es imperioso no olvidar: una familia numerosa, agradable y estable; la propia belleza juvenil.

Asociado a la muerte de la abuela que desencadena estas respuestas relativas a la posteridad, hubo, además, una suerte de muerte en vida en esta familia que tuvo que ver con todo lo desarrollado hasta aquí: por un lado, una cristalización de ideas y actitudes producida a partir de la exhibición conjunta de los dos retratos y, por el otro, con cierta negación al proceso natural de envejecer. Lo primero: la familia numerosa, la mirada provocadora, el adulterio, el secreto a voces. Todo esto se desprendía de la proyección de las dos imágenes. Y sobrevolando a esa proyección, la costumbre a todo eso: la costumbre de rumiar interpretaciones, de producir un constante cotilleo. Y allí reside lo mortuario: se trata de una costumbre adormecedora de los sentidos y contenedora de resentimientos, improductiva y dañina.³ Respecto a lo segundo, la negación al proceso inevitable de envejecer, se da principalmente por parte de la abuela que rehúye de los espejos y, en menor medida, por su entorno familiar que genera competencia con Elena o que alardea de la propia belleza juvenil; pero también hay algo de esa idea de juventud eterna en el círculo social habitual, cuando el comentario que se repetía tras toparse con los retratos era: «¡Qué bien están! Si parece sacado ayer» (Lange 2006, 237). Hay cierto culto a lo bello que necesariamente es joven, que necesariamente es siempre anterior al día de hoy.

En esa negación de lo obvio se encuentra la idea de muerte: en la incapacidad de asumir una dinámica vital básica que es la de volverse viejo a medida que los años pasan. Morir es – en definitiva – tener

3 Por esa razón el cambio del segundo retrato es tan disruptivo: porque interrumpe ese círculo vicioso de permanente retroalimentación.

la certeza de la brevedad del instante, de la finitud de cada momento. Y padecerlo. Morir es no soportar las consecuencias del paso del tiempo: la pérdida de la lozanía, la vulnerabilidad de los recuerdos.

Bibliografía

- Astutti, Adriana; Domínguez, Nora (comp.) (2010). *Promesas de tinta: Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland (2011). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Berger, John (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cozarinsky, Edgardo (2013). *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Lange, Norah (2006). *Los dos retratos*. Vol. 2 de *Obras completas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Schnaith, Nelly (2005). *La muerte sin escena*. Buenos Aires: Leviatán.

‘Bood in the (Queer) Eye’: cuerpos anómalos y monstruos en la narrativa de Lina Meruane

Gabriele Bizzarri

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This essay focuses on the peculiar intersection which seems to explain unstable living forms – precarious ‘bodies in progress’ – that inhabit Lina Meruane’s ‘de-generated’ poetics, one where queer discourse mixes with fantastic and gothic features. Indeed, if, on the one hand, the Chilean author’s political agenda clings to the refusal of a disciplinating mould and objections to any request of identity accountability, on the other, she constantly counterbalances her revolutionary theoretical drive always flirting with narrative codes of the ominous, as illustrated by estranging, almost a ‘horror’ staging she intends for every one of her ambiguous, amorphous creatures.

Keywords Queer. Lina Meruane. Fantastic fiction. Biopolitics. Identity.

Sumario 1 Introducción: *queering* Lina Meruane. – 2 Otra manera de mirar. – 3 Otra manera de habitar. – 4 *Las Infantas* (o el retrato del artista como ‘joven monstruo’).



Peer review

Submitted	2018-07-18
Accepted	2019-10-08
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bizzarri, Gabriele (2019). “‘Blood in the (Queer) Eye’: cuerpos anómalos y monstruos en la narrativa de Lina Meruane”. *Rassegna iberistica*, 42(112), 335–350.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/005

335

1 Introducción: *queering* Lina Meruane

Con la expresión 'Blood in the Queer Eye' me propongo cortocircuitar – ya se verá con qué intención – el título de un *format* televisivo estadounidense de máxima audiencia estrenado en 2003, *The Queer Eye*, con la traducción literal al inglés del de *Sangre en el ojo* (2012),¹ la novela hasta la fecha más conocida de la chilena errante por suelo norteamericano Lina Meruane. Acerca del programa sólo cabe decir que en su momento se convirtió en un verdadero fenómeno social, activando un patrón de identificación² – el de la mirada, para así decirlo, 'especial' que caracterizaría a los homosexuales –, estrenando así una locución idiomática y, mucho más problemáticamente, despachando un inofensivo cliché neutralizador, empapado en humores tanto folklóricos como exotistas.

Con casi tres décadas de estudios *queer* a nuestras espaldas, creo que ni siquiera haga falta mencionar el hecho de que los alcances epistemológicos de dicha directriz crítica ya resultan difíciles de limitar en el gueto de la disidencia LGBT, o sea, a estas alturas, justamente la identificación automática con ciertos grupos y ciertos temas ha empezado, productivamente, a chirriar; y sin embargo, la aplicación de ese rótulo cada vez más escurridizo – pero que, sin duda alguna, sigue acreando un largo historial (guardando impresas en su ADN las andanzas y tribulaciones del 'género') – a la poética de Lina Meruane merece quizás cierto comentario previo y alguna que otra precisión, sobre todo en relación con las dos novelas de corte autoficcional que forman parte de su autoproclamada «trilogía involuntaria de la enfermedad».

Tanto *Sangre en el ojo* como *Fruta podrida* (que la precede en 2007), de hecho, cuando sí pelean por verbalizar dos cuerpos anómalos – las frágiles 'parcelas' habitadas por las dos alias diabéticas de la autora, a las que precisamente el estallido del morbo difumina y enajena, abriéndolas a la incertidumbre y conotándolas así como políticamente resistentes frente a los requisitos de la etiqueta identitaria –, lo hacen, en un caso, desde dentro de una relación heterosexual más o menos estándar (pero sobre eso cabrá matizar) y, en el otro, a partir del cuerpo presexual de una niña, una 'Hermana menor', quedando amortiguadas, por lo menos aparentemente, las variables del sexo, el género y la sexualidad.

Pero es que, en ambos casos, la enfermedad es el estratagema que la autora utiliza para desdibujar la identidad del sujeto, para desmen-

¹ Cabe señalar que el título escogido para el mercado anglófono es *Seeing Red* (y no, por cierto, 'Blood in the Eye').

² En este caso, el sociolingüista Harvey Sacks (1995) – a quién podemos identificar como un verdadero pionero de los estudios *queer* –, desde el análisis de la conversación, hablaría de una *category-bound activity*.

tir – en un arrebató entrópico en el que se enlazan masoquismo y sadismo – todas y cada una de sus coartadas socioculturales, volviéndolo un *flou* indiferenciado, convirtiéndolo en algo peligrosamente informe y amenazadoramente movedizo, en perenne trance de ser otra cosa, de no ser de nadie, de no ser nada – lo cual, obviamente, no deja de tensar el aparato de relaciones sociales más o menos codificadas que le rodean, provocando irritar el sistema (nervioso³) del 'cuerpo colectivo'.

Por esta vía, Lina Meruane ha ido desarrollando una escritura, en más de un sentido, 'degenerada', caracterizada por la obsesiva insistencia en el motivo de la transformación, por la tematización de una metamorfosis⁴ que sirve, a la vez, de elemento perturbador y acicate para la anarquía, surtidor del miedo y del goce, con el cuerpo – visionaria y ambivalentemente observado en un repertorio desconcertante de alteraciones, desbordamientos y abyecciones – funcionando como una verdadera 'máquina de des-identificar'.

Si la deuda teórica con lo *queer* de la política identitaria que se irradia de la enfermedad en la narrativa de la escritora chilena se vuelve explícita en *Viajes virales* (2012) – el tercer elemento de la trilogía, que Meruane dedica a la literatura latinoamericana del SIDA⁵ –, esa filiación, por más indirecta no menos productiva, no deja de asomarse furtivamente y con precisión temática entre los pliegues de las tramas de las dos novelas, con episodios al margen, guiños y alusiones que buscan para el cuerpo enfermo precisas complicidades con el cuerpo sexualmente inconforme.

De hecho, el alfabeto *queer* es el engrudo con el que están amasadas las dos metáforas centrales que dirigen, en ambos casos, los mecanismos de la significación: la del ojo ciego y la de la fruta marchitándose.

³ *Sistema nervioso* (2018) es el título de la última novela de Meruane, la que, de hecho, acaba de convertir en tetralogía la trilogía que la escritora ha dedicado al cuerpo enfermo.

⁴ En el motivo de la metamorfosis podríamos entrever algo así como un (in)natural punto de sutura entre la línea teórica de lo *queer* y los *post-human studies*. Cf. Braidotti 2005.

⁵ El ensayo está basado en la tesis doctoral de la autora, la misma que el alter ego ficcional de Lina Meruane deja de redactar al quedarse ciega en *Sangre en el ojo*. Tanto en la ficción como en la vida real, la directora del trabajo es Sylvia Molloy, a quien habrá de mirar no sólo como a «otra experta [más] en los horrores del cuerpo» (Meruane [2012] 2017, 154), sino también como a una de las grandes pioneras de la escritura sexodisidente en América Latina, tanto por lo que se refiere a su producción narrativa (*En breve cárcel*) como a su labor crítica, como demuestra *Poses de fin de siglo*, donde se rescatan las sexualidades diferentes del modernismo latinoamericano.

2 Otra manera de mirar

La protagonista y narradora de *Sangre en el ojo*,⁶ al tener que enfrentarse con la ceguera, mata, hace desaparecer (en el crisol de la autoficción) a Lina Meruane, transformándose en su doble inadvertente, algo así como una Lina sin luz que, sin embargo, se llama Lucina, con un añadido luminoso que, en realidad, no es ningún postizo retórico trabado desde la paradoja y la ironía trágica, sino más bien, textualiza, inscribe en el texto – al reparo así de toda sospecha esencialista – el verdadero nombre de pila de la escritora,⁷ aludiendo, muy ambiguamente por cierto, al amago de un regreso, al reencuentro del sujeto traumatizado con ciertas oscuras pertinencias, ciertas pendencias dolorosas y sabidurías olvidadas, negadas, de hecho, en pos de la construcción de la identidad diurna. En otras palabras, a lo que ese yo narrador tiene miedo a perder para siempre – recalitrando reacio ante una vulneración⁸ que le hace mover con torpeza entre objetos contundentes, cuerpos inamovibles y relaciones encorsetadas por pautas y modelos, empecinándose en recuperar la ‘visión’ derecha – habría que sumar la ambigua ganancia de una visión tuerta (llamémosla una clarividencia borrosa, interceptando una genealogía mítica, o llamémosla ‘ojo queer’) que le desvela un mundo grumoso y sin forma, en cuyo desenfoque, en cuya difuminación placentera, a ratos, la agudísima conciencia analítica de la protagonista logra perderse, dejándose englobar. Las insistidas descripciones de la ‘mancha’ producen algunos entre los pasajes más intensamente líricos del libro: en esa noche negra habitada por bultos, en ese aturridor blanco absoluto, en esas alucinaciones enredadas de venas y capilares, en ese acuario recorrido por inverosímiles burbujas y corpúsculos transitando sin cesar y negociando entre sí transacciones filamentosas, amnióticas derivas y naufragios, en ese caleidoscopio psicodélico en el que triunfan las formas multiplicadas y las perspectivas chuecas – apenas una nota deliciosamente desafinada en el fondo grave del miedo a la minusvalía – se va haciendo espacio la sensación de que otra manera de mirar⁹ sea posible, vinculándose esta

⁶ Entre los estudios más interesantes publicados acerca de esta novela, señalo Fallas 2014, Fenna Walst 2015 y Oreja Garralda 2018.

⁷ A la manera de la ‘diamelaeltit’ – con letra minúscula – que nace, se estrena textualmente a la luz, en las últimas líneas de la novela *El cuarto mundo*.

⁸ Como se sabe, la vulnerabilidad es toda una palabra clave del alfabeto *queer* (cf. Butler 2004).

⁹ Comparando insistentemente a su ojo chueco con una pecera fantástica, Lucina parece estar citando directamente al Cortázar de «Axolotl», reivindicando para sí la enseñanza terrible que proviene justamente de los ojos de las criaturas larvales que obsesionan al protagonista del relato, robándole la posibilidad de ser yo y revelándole, de paso, «la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar» (Cortázar 1994, 202).

posibilidad con los alcances y las intenciones mismas de la palabra ficcional (o autoficcional) en su implícita agresión al fetiche de lo real: «esto se parece a ver», dice Lucina, «pero es mucho más que estar viendo» (Meruane [2012] 2017, 159).

Como en «El Ojo Silva» de Roberto Bolaño, el desclasamiento identitario impuesto, en este caso, por la discapacidad física, en el otro, por una sexualidad diferente, convoca la adquisición de una idiosincrasia visual que hurga por debajo de las formas puras, diáfanas, perfectamente inteligibles, con las que nos construimos socialmente, llevando al descubierto toda la fragilidad – y, en realidad, la violencia – de nuestras pobres *performances* de normalidad.

En el capítulo de la novela titulado «pagar el debido precio», la escritora parece querer sellar el pacto de complicidad que venimos describiendo, encontrando – por encima y a espaldas de toda base fisiológica – un vínculo simbólico entre su ceguera diabética y el SIDA, identificándose con un viejo marica que, muy significativamente, está a punto de venderle una lámpara a ella y a su novio: su ojo infartado, su «ojo en blanco» (Meruane [2012] 2017, 34) – que a Lucina, todavía en una fase temprana de su camino por las tinieblas, le sirve de espejo opaco y ambigua brújula orientadora – le cuenta al oído la historia de la plaga que, en la década de los ochenta, hizo estragos entre «su gente» (34), y es a la vez un estigma y un amuleto. Es además la señal que indica que los equilibrios internos de la pareja están llamados a desigualarse, a torcerse sus correspondencias y encajaduras, a cojear un poco, para así decirlo, las patas de su cama de matrimonio, como en esa disturbadora escena de sexo oral – que estrena una serie de secuencias basadas en la erotización literal de los globos oculares de Ignacio – en la que Lucina succiona ávidamente una «lágrima [desde] la punta de su cuerpo, como si fuera eso lo que más me excitaba» (Meruane [2012] 2017, 92): lo que empieza a chiirriar – por deformación grotesca – es el modelo performativo de la pareja heterosexual, con la abnegación servicial del perfecto caballero y la hembra aferrada como una hiedra-parásito al palo de su lazariello, hasta que ella, de repente, deja de impresionarse con los «vidrios de colores» de su «conquistador de segunda» (86) y pretende hacerse con su 'ojo',¹⁰ insinuando una castración simbólica que neutralice las marcas – y las consecuencias sociales – del cromosoma dispar.

10 La sombra del panóptico foucaultiano está, obviamente, a la vuelta de la esquina.

3 Otra manera de habitar

Pasando a *Fruta podrida*¹¹ – del díptico narrativo, sin duda, el texto más extremo por lo que concierne la construcción, a partir de la enfermedad, de un cuerpo manifiesto que, abdicando a la obligación disciplinaria de la terapia, vive (y muere) aferrándose a su libertario desarreglo –, Zoila del Campo, una de las dos hermanastras que habitan los frutales de El Ojo Seco – precisamente, la que hace ‘tuer-tas’ las miras económicas de la empresa – concibe su organismo como un fruto espontáneo entre filares y cajas de frutos clones, pensados desde y para la estandarización productiva, y lleva a cabo, a lo largo de la novela, un disturbador *performance* que es un verdadero homenaje a la podredumbre. Cómplice el altísimo índice de figuralidad poética, su cuerpo diabético se descompone en el texto gozando cada momento de su dulce fermentación, perdiendo ‘definición’, saliéndose del molde, hasta soltar sin contención ni pudor sus jugos y linfas, dejando por todo lado libidinosas manchas, y encontrando, precisamente en la indiferenciación de la materia que se afloja, la expresión de su propia individualidad (Soy-la, con s-). La morbosa erotización del cuerpo mancha desemboca, a ratos, en la impresión de una preñez desafiantemente improductiva («pese a la delgadez que provoca mi extrema dulzura, estoy aumentando bajo la ropa, me redondeo por todos lados», Meruane [2007] 2015, 81), o diversamente productiva,¹² pues Zoila recuerda a una diosa de la fertilidad marchita, rebosante de formas vivas, cubierta de hongos, repleta de gusanos, perennemente rodeada por sus ‘moscas vampiras’ – las mismas, por otro lado, que insertan «sus larvas dentro de [las] manzanas, ciruelas y uvas que la nutren» (76), transformando la preciosa cosecha de la hermana mayor en compostaje para el basural. Cuando toma conciencia de la amenaza mortal que representa para sus cultivos el insecto que parece vivir en estado de compenetración simbiótica con la Menor – a la vez banquetando con la pulpa pasada de su carne y generándose de la misma, en un círculo vicioso de paradójica productividad muerta, un ‘ojo seco’ que, inverosímilmente, germina su propia aciaga cosecha –, María, invocando una argumentación pseudocientífica, le otorga a ‘la plaga’ un origen africano y las costumbres de un viajero promiscuo y cosmopolita, citando así, de manera casi literal, la narración cultural del SIDA y sus metáforas – la misma que, en *Viajes virales* (2012), Lina ‘despelleja’ (como una fruta). Por esta vía, se reconfirma la genealogía *queer* de los enfermos merua-

¹¹ Sobre esta novela véase Ferrús 2016 y Francica 2018.

¹² Una de las travestis inconformes que habitan el sidario de Pedro Lemebel – la Loba Lámar moribunda, su cuerpo monstruosamente hinchado por los jugos de la enfermedad – es definida en la crónica que la ve protagonista «preñada de naufragio» (Lemebel 1997, 44).

nianos, todos ellos portadores sanos de la amenaza de una 'infecciosa esterilización' del sistema (económico) que reglamenta nuestras pautas de comportamiento, y consecuentemente, exploradores inquietos de otras posibles formas de vida, experimentadores de ambientes relacionales alternativos.

El cuerpo de Zoila - que, de hecho, desde lo heteronormativo, se describe también como una cáscara seca, «el puro almacén de un insecto [...] vaciado» (Meruane [2007] 2015, 15) - se contrapone al cuerpo matriz de (Santa) María del Campo, incansable máquina productora y reproductora, cuya versión del motivo de la maternidad monstruosa (en salsa de ciencia ficción médico-distópica) se obtiene, de hecho, enfatizando apenas los rasgos que le corresponderían al papel de lo femenino en una economía rural modélica (exorbitada, sacada de quicio, por la importación neoliberal). De aquí al apocalipsis *queer*, al 'no future' teorizado por Lee Edelman (2014) (y obviamente al simbólico genocidio propuesto, desde el feminismo y el anticapitalismo, por la misma Meruane en *Contra los hijos*, de 2014) el paso es muy breve.

Esto me sugiere una pista para la lectura de ese final espeluznante y teatral en el que, delante de la fachada-quinta del Gran Hospital del Norte, acompañadas por un coro trágico de mendigos ciegos, se enfrentan la Enfermera más anciana y su némesis social - la sabotadora, la enferma terminal que se sustrae a todo protocolo terapéutico - en un juego de roles insistidamente ambiguo, a ratos intercambiable, en el que las comprimarias, moviéndose entre ecos de guiones encontrados, salen al ruedo de víctima y verdugo, criminal y policía, informante y detective, loca y cuerda, hija y madre, visitante indocumentada y residente legítima, Madama Muerte y su Amante, para descubrirse, finalmente, dobles idénticos, con la contraposición dialéctica un mero artificio retórico ocultando la 'nada sangrienta' que las empareja, sin saber donde termina la una y comienza la otra, enlazadas ambas en una fusión viscosa y definitiva que desdice todo nombre y borra toda seña de identidad y la mano de la mujer de uniforme - quien, inexplicablemente, nunca trata de socorrer a la moribunda - empezando a hurgar en la pierna putrefacta de la diabética, abriéndose paso «por la estrecha ranura», por esa pulpa «húmeda y resbaladiza» (Meruane [2007] 2015, 204), guiada a la vez por un incipiente *cupio dissolvi* y la naturaleza inquisitiva del deseo, hasta que Zoila se le muere entre los brazos en un conjunto doblemente femenino e insinuamente erótico.¹³

13 Este vínculo parece conformarse como una reescritura nihilista y lesbiana del entendimiento sexual y económico que se establece entre la Mayor y el siniestro Enfermero del Hospital Sucursal, cuya higiénica prole sin cara - los niños del futuro de la pareja fundacional, aceitando las maquinarias del sistema - está programáticamente concebida para el mercado, literalmente, parafraseando a Diamela Eltit, «irá a la

4 *Las Infantas* (o el retrato del artista como 'joven monstruo')

Si todo esto no fuera suficiente para caracterizar la escritura de Lina Meruane dentro de una línea de intervención que la crítica - me parece - todavía no ha destacado con bastante fuerza,¹⁴ la posibilidad de cotejar los dos finales 'enfermos' con el de su primer libro - *Las Infantas*, publicado por primera vez en 1998 - nos brinda la posibilidad de cerrar el círculo con broche de oro, alertando, además, el segundo elemento que me importa destacar, es decir el resabio gótico, el matiz terrorífico que se desprende de la representación de los cuerpos (también sexualmente) anómalos a lo largo de toda su trayectoria narrativa y que, aquí, beneficiando de una temperie escritural menos realista, explicita sus referentes, insertándose en una precisa tradición: las andanzas y travesuras de las dos princesitas que protagonizan este cuento de hadas trastornado - casi una reescritura 'descolonizada', en muerte de la ley del padre, de la tradición perraultiana, a la manera de las *Simetrías* de Luisa Valenzuela¹⁵ - desembocan en un casamiento sáfico e incestuoso, en el que una Blancanieve cada vez más hambrienta de la saliva de su hermana despierta, con la magia de su lengüita, a la Bella Durmiente del sepulcro¹⁶ y, en un último arrebato libidinoso que es también una misa invertida, transformadas ambas en criaturas vampíricas, las dos ninfas comulgan literalmente con el cuerpo de un sacerdote, clavándole un crucifijo en el corazón en el momento del clímax.

El hecho de que el punto de máxima intensidad erótica - el final feliz de esta historia de liberación de las pautas del 'género' -, se produzca en una fresca sepultura, allí donde demora acechante la materia indistinta prometiendo desperfilar nuestros contornos - un espacio que, en realidad, completa una secuela de análogos 'escondites' diputados a la maduración del deseo diferente: la madriguera, la maleza honda, con su intenso olor a tierra, húmedo y rancio como el del calzón de las dos niñas, las sótanos oscuros, cubiertos de mo-

venta» (2011, 245). Cabe además señalar que en la versión de la novela publicada por el Fondo de Cultura Económica, en un episodio que ha quedado suprimido en la edición de Eterna Cadencia, justo antes de que Zoila 'exceda' también las fronteras de la Nación y pase, de indocumentada, a Estados Unidos, entre ella y su hermana - ya por fin arrepentida y convertida también en una sabotadora - se sella un pacto de mutuo entendimiento (en la insumisión) mediante, precisamente, un beso sáfico.

14 Me consta un solo trabajo que menciona lo *queer* para referirse a la literatura de Meruane y justamente se ocupa de *Las Infantas*. Me refiero al artículo de María José Punte (2013) que, dentro de una casuística más amplia, dedica a la escritora chilena un sugerente apartado titulado «El deseo crece: para una lectura *queer* de *Las Infantas* de Lina Meruane».

15 Sobre este aspecto cf. Oreja Garralda 2017.

16 Como corresponde, el 'inhebrador' aliento de la princesa ya no huele a alhelí sino que ha madurado una fetidez ácida: la propia del coma diabético.

ho y cuajados de ratas, ese serpeante y colectivo cuerpo-*in fieri*... -, no hace sino confirmar un entramado metafórico coherente y obsesivo que encuentra aquí - en este verdadero semillero de degeneraciones que, más adelante, la escritora pugnará por inscribir en el orden simbólico - su declinación más arquetípica, con los tropos de la podredumbre y del ojo vacío enredando por el bosque narrativo los caminos del placer y el horror.

Toca ahora, pues, tirar de ese segundo hilo, el que inyecta sangre en la proyección antinormativa del 'ojo queer', bañando en sudores fríos a sus criaturas y a quien las contempla. De hecho, como traté de anunciar con el sintagma que inventé a manera de título, este estudio busca el meollo de la poética de Lina Meruane precisamente en la intersección inquieta que se produce entre el discurso *queer* (con toda su constelación de estrellas opacas: lo 'vulnerable', lo 'adrogino', lo 'en transición', lo 'posthumano'...) y otra clase de discurso que podríamos, quizás, tildar de 'fantástico-ominoso':¹⁷ donde por un lado la agenda política de los textos de Meruane remite al rechazo de la forma cerrada y al cuestionamiento de las categorías identitarias y relacionales que estamos adiestrados a reconocer, autorizar y reivindicar como propias, el coqueteo constante - aunque solapado - con cierto macabro repertorio para decir esos peligrosos rebasamientos (una larga teoría de criaturas huéspedes, seres transformados e informes 'cosas humanas') parece servirle de contrapeso, provocando una puesta en escena extrañadora, siniestra, hasta *horror* de los revolucionarios resultados trabados desde la teoría. Es como si, ante la pululante intensidad de lo vivo indistinto, ante esas formas extrañas y desdibujadas que 'son' su materia política, el ojo de Lina viera negro, o mejor, 'rojo profundo', como demuestran, obviamente, Zoila y Lucina, por el hecho de estar pensadas como monstruos autoficciones, cuyos «excesos del cuerpo» (Guerrero, Bouzaglo 2009) - o sea las herramientas basales de la experimentación identitaria en toda la trilogía de la enfermedad -, muy comprensiblemente, son también horrores (miedos biográficos textualizados).

Pero en realidad es en *Las Infantas* donde esta vena violenta estalla con mayor fuerza, pues el encandilamiento del deseo polimorfo de las dos niñas hacia lo extravagante, lo deforme, lo antimodélico (en su versión más extrema: lo obscenamente indiferenciado) despierta un verdadero catálogo de atrocidades.

Y no me refiero tanto a la historia principal, donde toda truculencia y perversión relacionada con su búsqueda inconforme (caniba-

¹⁷ Es preciso aclarar la aplicación casi exclusivamente metafórica - vs narrativamente operativa - de la categoría de lo fantástico a las dos novelas mayores. Por otro lado, si se considera en sentido amplio el fantástico como una exploración inquieta de los límites físicos y psíquicos del sujeto normativizado, la aplicación del rótulo al entero macrotexto de Lina Meruane deja de sonar extraña.

lismo, bestialismo, necrofilia etc.) constituye apenas la ocasión para un festín grotesco, un juego al masacre infantil y travieso, sino más bien a los once relatos que entrecortan esta hiperfábula *queer*, distorsionando inquietantemente cada una de sus libertarias conquistas.

De hecho, podemos destacar, me parece, dos series bien distintas de lo horrible en *Las Infantas*. En uno de los momentos más extraños de las tribulaciones emancipatorias de las dos princesitas – quienes, rechazando toda cristalización identitaria, saltan, con abrumadora facilidad, de un cuento de hadas a otro, reformulándose como «trozo[s] de masa» (Meruane [1998] 2010, 40) entre ecos de patrones encontrados –, la Mayor de ellas encauza su incipiente apetito erótico hacia una extraña criatura del bosque, un «animal herido», un «pastel de carne» (40), una «bola de pellejo» peluda, «que se movía emitiendo gemidos apenas perceptibles», todavía atada por el cordón al «enredo de larvas palpitantes» (34) que debía de haber sido su madre. La niña, «excitada por el descubrimiento», toma el papel de una ávida dominadora, cercenando con su uña puntiaguda el lazo originario y lamiendo con lascivia el «chorro oscuro», el «espeso fluido» con sabor a ostras (34), y procede a convertir al engendro en su cachorro, un juguete sexual, una entre las muchas encarnaciones posibles (del rechazo de) un Príncipe. El desenfreno libidinoso y escatológico de esta secuencia remite a una ascendencia surrealista, recuerda las alucinaciones crueles de Bréton y Buñuel (¿como no traer a colación, aquí, ese ojo cortado?), pasando por lo 'maravilloso negro' de *Mal-doror*, que repercute, como no, en los 'acoplamientos sangrientos' y el panerotismo bestial de Marosa di Giorgio¹⁸... en fin: toda una tradición del desarreglo poético, la extenuación sensorial y la descomposición de la(s) forma(s) que aquí se hace carne para sostener una política inclusiva del cuerpo degenerado. La presentación de estos motivos en el que representa el cauce principal de la narración neutraliza, de hecho, la violencia de lo insólito (por muy brutales, feroces y repulsivos que sean sus manifestaciones), desperdiendo su posible efecto ominoso en un programa de pura, gozosa y sistemática provocación, en un metódico, desafiante culto de lo ináudito que no admite códigos de contraste ni deja espacio para penumbras y titubeos.

Al revés, en los cuentos (muy) negros del pequeño ciclo de terror *queer* que también se estrena en estas páginas, el cuerpo insólito – que se vislumbra custodia de un imaginario a la vez rabiosamente negado y obsesivamente atractivo – se convierte en un inquieto receptáculo de tensiones, en una superficie problemática recorrida por corrientes alternas de pulsiones indistintas, ante cuya amenazadora ambivalencia el mundo de la norma está convocado a encarar su pro-

¹⁸ Precisamente desde lo *queer*, Roberto Echavarren (2007) le atribuye al mundo poético de la uruguaya la definición de «fuera de género».

pio estado de excepción. En todo caso, algo peligrosamente irrisueto, un gusanillo ciego, un acertijo paralizador: un 'fantasma', diríase, si todavía nos embebiera y amordazara una retórica de cuña iluminista en vez de las estrecheces del discurso biopolítico, y el sobrenatural representara todavía lo más escandalosamente inaceptable, el punto de caída más apremiante de nuestras sociedades.

¿Qué es, para la protagonista de «cuerpos de papel», la boca desdentada, averiada y maloliente, de Renato, el cartonero a quién espera obsesivamente cada jueves a la medianoche para intercambiar con él escuálidas sesiones de sexo por bolsas de desperdicios reciclables (periódicos amarillentos, matas de su propio pelo...)? ¿Qué es lo que se pretende verbalizar con esta perversa cadena de explotación? ¿Acaso un revelador cortocircuito del sistema, uno que lleva al descubierto como el trueque de materia indistinta sea el territorio común por donde circulan tanto lo erótico como lo económico? En todo caso, esa «oquedad [...] pestilente» (Meruane [1998] 2010, 96), temáticamente vinculada con el basural de la 'intemperie' suburbana, es el lugar en el que se encuentran los deseos descarrilados y la pulsión de muerte, es un hoyo, un punto ciego (un ojo en blanco), una vagina primordial – como parece señalar, en el final, la 'transformación' de Renato en una mujer –, y finalmente, resumiendo todas las metáforas que acabo de elencar, también es Chtulhu.

Generalizando, el desencadenador de la violencia, lo que libera el efecto perturbador en estos relatos, es la presión modélica, son los ecos, insinuándose por las grietas de las complicidades más alternativas y los pactos más aberrantes, del deber ser, las leyes de la conformidad 'natural', cuyos efectos repercuten tanto en los que padecen el vértigo asimétrico e improductivo – quienes se sienten obligados a exorcizar a sus propios obscenos objetos del deseo, tratando de reconvertirlos, replasmarlos, cristalizándolos en una pose presentable y decente, apagando en un nombre común su disturbador atractivo – y, por otro lado, en el propio cuerpo derogante que, a menudo, interioriza su insolvencia con respecto a la *performance* de lo normal, llegando a percibirse como una forma incompleta e inoportuna, envenenada por una inalcanzable ambición de regularidad, obsesionada por el deseo de complacer o seducir al ojo derecho de su vigilante y, consecuentemente, se transforma en un heraldo del apocalipsis para el mundo que le excluye.

Es el caso de los dos cuentos que parecen estar pensados como reescrituras impropias del mito de Pigmalión (quizás por hibridación con el de Frankenstein), narrados ambos desde el punto de vista del prodigio, del cuerpo asimétrico, del cuerpo-cosa, que, en un caso, deviene la víctima del delirio modelizador del Artista Demiurgo y, en el otro, cómplices los celos hacia el prototipo natural, el serpeante deseo de competir con el original, arrasa con el orden perverso que le ha generado.

En «grabado sobre lámina», un artista plástico parece pretender consumir (y a la vez apagar) su deseo obsceno hacia una criatura descartada, un enano con prominente joroba, utilizándole de modelo para reproducir el perfil perfecto de su antiguo amante, disfrazando así sus caricias de «mediciones precisas que anotaba en su libreta» (Meruane [1998] 2010, 48).¹⁹ «Cuanto te pareces a él, enano. A veces pienso si acaso podría. Contigo» (49). Interceptado por las interdicciones del código, este flirteo con la intocable *nuda vita* se convierte en obsesión por la obra definitiva, por eternizar en una lámina incorruptible el rictus sagrado del amor conyugal, con la materia liberada y descompuesta – y su oscuro, inaceptable atractivo – sirviéndole de pasta bruta, necesario aglutinante. Es así que la «producción experimental» (Meruane [1998] 2010, 49) se vuelve experimento biopolítico y en la gran olla alquímica de la 'bruja', junto con los hediondos desperdicios de «zanahoria, alcachofa, acanto, lirio [y] ajo» marchitándose (50), terminan también los elementos desligados del fetiche (la piel, el pelo y el esperma del enano), hasta convertirse todo él, ese receptáculo con cara de hombre de los deseos más inmundos e inconfesables, en mera masa abyecta oculta bajo la reproducción triunfal del modelo recto, un material apenas, invisibilizado en el ícono, secado «para siempre en la ventana» (55).

Un ojo de vidrio «rueda por encima del papel» y «se topa con una piedra sobre el cemento» (Meruane [1998] 2010, 63), dejando tuerta a su propietaria. Es uno de los desperfectos – en realidad es el desperfecto príncipe, el pecado originario – que identifica a la muñeca Manekine entre las demás integrantes de la colección, sus intachables «hermanastras», todas ellas copias mejoradas de la primogénita. Si la proliferación impoluta de la serie que encabeza le comunica a la «matriz originaria», «la única de proporciones alteradas, carente de simetría» ([1998] 2010, 64), una desolación perturbadora, es el hecho de descubrirse, a su vez, copia de una Manekine de carne y hueso, cuyo regreso le arrebatara las atenciones especiales que le dedica su 'Padre' (el constructor supremo), lo que la hace caer en el abismo de consternación que encauzará sus pasos hacia el exterminio de la que parecería estar conformándose, por otro lado, como una pareja genitorial perfecta, con la madre/madrastra dispuesta a corregir los caprichos de la niña consentida. Teoría de la performatividad y cine *horror* se dan la mano en un relato doblemente cruel en el que destaca la construcción nominal, la fabricación social, de

¹⁹ El vínculo entre el personaje del enano y la sexualidad desatada está confirmado por el segmento de las correrías de las dos infantas que precede este cuento, donde la princesita Hildeblanca acompaña su deseo incipiente con la actividad de «trazar desnudos de enanos [...] en sus páginas de lirio» (Meruane [1998] 2010, 43).

los roles relacionales y, además, las fronteras entre la norma y la excepción se desdibujan considerablemente, pues la escena primaria que el ojo desviado, inmaduro y perverso, de la muñeca asesina no resiste, la del sexo adulto, del deseo natural de la carne entre un hombre y una mujer hechos y derechos, al reparo de la obsesión por el fetiche, insinúa la sospecha de un incesto entre un padre y su hija (carnal, en este caso).

Y a pesar de todo, la criatura traicionada por la simulación de lo legítimo, la estafa de lo necesario, no puede dejar de percibir (y padecer) el peso de su vergonzosa avería, quedándose románticamente a la espera de que un Príncipe le ponga remedio, de que un Médico la sane, su 'Padre' regrese para devolverle «ese ojo fundido por el fuego» (Meruane [1998] 2010, 70).

Esta vía, la de la implicación de lo enfermizo de lo supuestamente natural, la sospecha de que los monstruos más terribles se enquisten, en realidad, en la cuña, como un vicio inherente a la misma idea de que haya un modelo, un original y un origen 'desde donde' medimos y estigmatizamos toda alteración, nos lleva a concluir este recorrido con el más revelador entre todos los cuentos de Lina Meruane, «cuencas vacías», el manantial subterráneo del que parecerían brotar las dos grandes imágenes de degeneración que habitan sus novelas cumbre.

Aquí, el descubrimiento hipnotizador por parte de una hija que está de vuelta a la casa de su infancia del cadáver de la madre enterrado debajo del piso de la habitación parental – cubierto en la «oscura sustancia» (Meruane [1998] 2010, 107) que mana de los hormigueros viejos y entre las bolsas de basura «llenas de manzanas demasiado dulces» (109) – sugiere una imagen más que elocuente del hogar (con su aparato de rituales generativos), empañando su escudo de armas, contándolo como el centro de irradiación de todos los miedos y todas las perversiones. En un final que podría leerse en paralelo con el de *Fruta podrida* – y que, por otro lado, convida al festín macabro también a la Lucina de *Sangre en el ojo* –, la protagonista, a ciegas, empieza a hurgar «con las manos llenas de barro, de tierra pulposa», «en lo que queda de ese cuerpo», «del rostro sin ojos de mi madre» (113).

Si hubiera algo que corregir (un desperfecto óptico, un desvío de la sexualidad, cualquier anomalía), seguramente no cabría la posibilidad de buscar aquí ninguna orientación ni tutoría. O quizás sí, precisamente volviendo a ser uno con la confusión de la infancia, con esa maraña indistricable de significados revueltos y encontrados, enterrándonos vivos en la anarquía de sus pesadillas lúcidas, regresando a cuando la ambigüedad nos pertenecía como derecho natural, antes de que aprendiéramos a separar con criterio (el placer del miedo, lo posible de lo imposible, lo productivo de lo insertible), administrando nuestras vidas como un legado patrimonial.

En el diálogo distante entre la muñeca parricida y, sin embargo, todavía dependiente del principio de autoridad paterno que la construye 'cuerpo discapacitado', y esta criatura del regreso que descubre – o vuelve a descubrir – lo obsceno carcomiéndose los pilares de la casa patriarcal, se juega – me parece – la partida de las 'identidades hijas' enfrentadas con los espectros de sus padres, para cuya representación, espeluznante y políticamente necesaria, Lina Meruane no nos ahorra ninguna de las cicatrices ensangrentadas imprimidas en las espaldas de esas corporeidades variablemente torcidas por el gran ojo ortopédico de sus ancestros.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto (2010). *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Para una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- Cortázar, Julio (1994). *Los relatos. 1. Ritos*. Madrid: Alianza.
- Echavarrén, Roberto (2007). *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Losada.
- Edelman, Lee (2014). *No al futuro*. Barcelona: Egales.
- Eltit, Diamela (2011). *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fallas, Teresa (2014). «Sangre en el ojo: víctima y victimaria encarnadas en una misma persona». *Revista Estudios*, 29, 1-24.
- Fenna Walst, Simone (2015). «Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane». *Revista Estudios*, 31, 1-18. URL <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22670> (2019-11-20).
- Ferrús, Beatriz (2016). «'Fruta podrida'. La escritura descompuesta de Lina Meruane». *Rassegna iberistica*, 39(106), 325-36. DOI <http://doi.org/10.14277/2037-6588/Ri-39-106-16-6>.
- Francica, Cynthia (2018). «Devenires de la corporalidad femenina en *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane: toxicidad, memoria y exterminio». *Estudios filológicos*, 62, 59-78. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132018000200059>.
- Guerrero, Javier; Bouzaglo, Natalie (2009) (eds). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lemebel, Pedro (1997). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: Lom.
- Meruane, Lina [1998] (2010). *Las Infantas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Meruane, Lina (2012). *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina [2007] (2015). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Meruane, Lina [2012] (2017). *Sangre en el ojo*. Barcelona: Random House.
- Meruane, Lina [2014] (2018). *Contra los hijos*. Barcelona: Random House.
- Meruane, Lina (2018). *Sistema nervioso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Oreja Garralda, Nerea (2017). «*Las Infantas* de Lina Meruane: un tejido de tradiciones revisadas bajo la estética neobarroca». *Lejana*, 10, 101-22. DOI <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.166>.
- Oreja Garralda, Nerea (2018). «*Sangre en el ojo*: reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria, y la escritura». *Perífrasis*, 9(18), 80-97. DOI <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.05>.
- Punte, María José (2013). «El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur». *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 54, 287-301. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200017>.
- Sacks, Harvey (1995). *Lectures on Conversation*. 2 vols. Malden (MA): Blackwell.
- Valenzuela, Luisa (1993). *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana.

«Sogno un ultimo viaggio ispanico». Sette lettere di Arturo Farinelli a Eugeni d'Ors

Francesca Suppa

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Italian scholar Arturo Farinelli was strongly connected with Catalonia and Spain's cultural environment. In early 20th century, he met young Catalan philosopher Eugeni d'Ors and, despite their opposed aesthetical and ideological positions, the two became friends and started an epistolary relationship attested by seven letters of Arturo Farinelli, sent between 1920 and 1943 and located in the Arxiu Nacional de Catalunya. During World War I, both intellectuals defended neutrality, but moving from antithetical ideological assumptions, such as a humanistic internationalism in the case of Farinelli, and European imperialism promoted by Ors. Differences between them lie also in their aesthetic judgements about Baroque and Romanticism.

Keywords Arturo Farinelli. Eugeni d'Ors. Correspondence. Italy. Catalonia. Spain. Noucentisme. First World War. Neutralism. Intellectuals.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il primo incontro. – 3 Gli albori di un'amicizia negli anni della Prima guerra mondiale. – 4 Le lettere di Arturo Farinelli a Eugeni d'Ors. – Appendice.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-06-26
Accepted	2019-06-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Suppa, Francesca (2019). «Sogno un ultimo viaggio ispanico». Sette lettere di Arturo Farinelli a Eugeni d'Ors. *Rassegna iberistica*, 42(112), 351-382.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/006

1 Introduzione

E sempre e stranamente doveva essere la Spagna il paese della mia definitiva liberazione. (Arturo Farinelli, *Episodi di una vita*, 1946)

Farinelli, avversario del suprematismo tedesco e contrario a ogni forma di nazionalismo culturale;¹ d'Ors, imperialista, padre del movimento politico e culturale del *Noucentisme* catalano e ispiratore dell'ultranazionalismo falangista.² Il filologo, un erudito piuttosto estraneo alla politica, metodologicamente indipendente sia dalla critica idealista, sia dalla scuola storica; il filosofo, un intellettuale organico (Fuentes Codera 2007, 78) e sistematizzatore della cultura in una cornice ideologica. L'uno, romantico nell'indole, nelle predilezioni letterarie e nei riferimenti culturali, definito dall'allievo Jemolo (1991, 107) «il romantico che veniva a rompere le regole del metodo storico, a portare un nuovo soffio nelle aule»; l'altro, avversario al Romanticismo e divulgatore di un programma di rinascita culturale mediterranea su basi classicistiche. Figure profondamente divergenti, Arturo Farinelli (1867-1948) ed Eugeni d'Ors (1881-1954) mantennero una duratura amicizia, cominciata nel primo decennio del Novecento e conclusasi con la morte di Farinelli. Di fronte alla Prima guerra mondiale, entrambi sostennero l'unità dell'Europa, rifiutando di schierarsi con uno dei due bandi, e intervennero pubblicamente: Eugeni d'Ors con le sue *glosas*, con il *Manifiesto de los Amigos de la Unidad Moral de Europa* (1915) e con la firma della *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit* (1919) di Romain Rolland; Arturo Farinelli con il discorso *Giusta guerra o atroce demenza?* (1914), con il

1 La posizione è ribadita costantemente da Farinelli, in particolare nel famoso intervento «Gl'influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni» (Farinelli 1930a). La mancata opposizione al fascismo dello studioso, che nel 1929 accettò il titolo di Accademico d'Italia, non si tradusse in adesione al regime fascista, come osservò Giancarlo Bergami: «sulla scorta delle *Note per i chiarimenti* e dell'autobiografia *Episodi di una vita* (1946) non sembrerebbe azzardato parlare di afascismo dacché anche in tali scritti il germanista riprende e mette avanti le sue idee di letteratura mondiale o di missione universale dei dotti nel tendere un legame tra culture e stirpi che le ideologie razziste e i bellicisti vogliono divise e nemiche» (Bergami 1990, 181). Nelle *Note per i chiarimenti*, scritte da Farinelli e inviate l'8 maggio 1945 all'ufficio di epurazione del Comitato di liberazione nazionale regionale piemontese definendosi: «non avvinto a partito di sorta, sempre restio a intromettermi nelle vicende politiche, solo inteso a rafforzare in patria l'intima vita dello spirito, come attestano le *Franchi parole alla mia nazione*, ristampate ancora in una recentissima edizione, il discorso sulle *Razze nel dominio dello spirito*, risolutamente opposto alle forsennate dottrine naziste, il volume *Umanità*, e in sostanza tutte le opere da me scritte in varie lingue, in cui non è pagina né riga che suoni una fede qualsiasi al 'fascismo'» (*apud* Bergami 1990, 187).

2 Sul sogno imperialista di Eugeni d'Ors e sulla sua influenza sul falangismo, rimando a: Varela 2009; Fuentes Codera 2013; Cacho Viu 1997.

tentativo di diffusione di un proprio manifesto, *l'Alleanza degli amici dell'unione e della concordia europea* (1914), e con l'adesione a quel-lo promosso da d'Ors.

Il susseguirsi tumultuoso del *secolo breve* non vide mai più così vicine le rispettive posizioni come durante il primo conflitto; ma permase un'affinità intellettuale legata forse a tratti comuni quali l'inquietudine del *Weltbürger*, l'eclettismo di un'erudizione transnazionale e il contrastato rapporto con Benedetto Croce.³

Sette lettere di Arturo Farinelli a Eugeni d'Ors, rinvenute nell'Arxiu Nacional de Catalunya,⁴ sono preziose testimonianze di un legame che queste pagine cercheranno di raccontare attraverso una ricostruzione contestuale ottenuta incrociando dati biografici, narrazioni autobiografiche, recensioni, articoli giornalistici e altri carteggi. La pubblicazione di queste lettere costituisce un tassello per comporre un auspicabile inquadramento complessivo degli intensi rapporti di Arturo Farinelli con i contemporanei catalani e spagnoli⁵ e apporta qualche

3 Il saggio *Du Baroque* di Eugeni d'Ors (1935) suscitò la reazione di Croce, che vi dedicò una recensione piena di sarcasmo, significativamente intitolata «Teorie e fantasie moderne sul Barocco» (Croce 1938). Croce si scagliava contro la concettualizzazione orsiana del Barocco come categoria estetica ricorrente, contraria all'idea di Barocco come «deformazione artistica, dominata dal bisogno dello stupefacente, che si osservava in Europa a un dipresso, dagli ultimi decenni del cinquecento alla fine del seicento» (Croce 1925, 138); ma le critiche di Croce erano anche dovute alla rivalutazione positiva che d'Ors dava al Barocco. Tra Farinelli e Croce vi fu un'iniziale amicizia nata dal comune interesse per i contatti letterari tra Italia e Spagna (Nicolini 1962, 153) e testimoniata dall'appendice di Farinelli al saggio di Croce *La lingua spagnuola in Italia* (1895), sebbene Croce nutrisse delle riserve, seppur celate da elogi per la straordinaria erudizione, sul rigore metodologico di Farinelli nella recensione al saggio Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire (Croce 1909). I rapporti tra Farinelli e Croce si guastarono anche a causa dell'accettazione, da parte di Farinelli, della nomina ad Accademico d'Italia nel 1929 (Allason 1961, 125-8). La successiva inimicizia affiora dalle numerose critiche reciproche, come il giudizio di Farinelli sulle insufficienti competenze di Croce in ambito ispanistico, espresso a Menéndez Pelayo (Sánchez Reyes 1948, 142). Un'aspra polemica tra i due si ebbe in occasione del discorso di Farinelli, rivolto il 18 febbraio 1934 all'Accademia d'Italia per il cinquantenario di Francesco De Sanctis, oggetto dell'invettiva Il prof. Farinelli e la sua commemorazione accademica di F. De Sanctis (Croce 1942, 178-80), in cui si accusava Farinelli di produrre panegirici all'uso, vuoti di senso.

4 Le lettere, tutte autografe, provengono dal Fondo d'Ors custodito presso l'Arxiu Nacional de Catalunya e consultato con il prezioso aiuto di María Pilar Frago Pérez. Ad Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia), per la generosa disponibilità e l'inestimabile aiuto, vanno i miei più sentiti ringraziamenti. Esprimo la mia gratitudine a Lorenzo Tomasín (Université de Lausanne). Le lettere sono trascritte integralmente in Appendice.

5 Non mi è stato possibile rintracciare l'epistolario di Farinelli per cercarvi le lettere di d'Ors. Nel caso della corrispondenza con Menéndez Pelayo fu lo stesso Farinelli a donare le lettere inviategli da Don Marcelino alla Biblioteca di Menéndez Pelayo (Sánchez Reyes 1948, 150 nota 24); una parte della corrispondenza (le lettere di Menéndez Pelayo inviate tra 1892 a 1910) era già stata pubblicata da Farinelli (1924a). Enrique Sánchez Reyes, editore della corrispondenza, aggiunge che «las cartas de Farinelli se han conservado casi todas en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, pero las de éste han

lume alle relazioni di Eugeni d'Ors con il mondo culturale italiano.⁶

Le lettere ritrovate coprono l'arco temporale di più di un ventennio (1920-43), ma la corrispondenza dovette cominciare ben prima, come si deduce dalle recensioni a diversi saggi di Farinelli nel *Glosari* di d'Ors e dal contatto tra i due allo scoppio della Prima guerra mondiale. Del resto, la data approssimativa del primo incontro tra Farinelli e d'Ors precede di almeno un decennio la prima delle lettere conservate.

2 Il primo incontro

Farinelli e d'Ors si conobbero quando il primo era già affermato e il secondo ancora molto giovane, come ricorda d'Ors dedicando a Farinelli il saggio *Epos de los destinos* (1943): «Al profesor Arturo Farinelli magnate en la universal república literaria porque cuando ya lo era y yo, un chaval, me propuso que le tutease». Sulla data del primo incontro le testimonianze sono discordanti.

L'incontro sarebbe avvenuto a Monaco di Baviera nell'agosto 1910, come ricorda d'Ors in una delle sue *glosas*, pubblicata su *La libertad* (9 ottobre 1920) e posteriormente raccolta nel volume *Hambre y sed de verdad* (1922):

Anécdota

Había nacido Farinelli en las riberas de los lagos ticinos. A los veinte años, como su familia se obstinase en hacer de él un ingeniero, abandonó la casa. Llegado a Marsella, tuvo en su puerto un minuto de perplejidad, preguntándose adónde iría. Resolvió la cuestión muy sencillamente: iría adonde el primer barco que partiera. El primer barco que partió llevó a Barcelona.

Después de vivir aquí algún tiempo en pobreza alegre y aventura, cayó el descuidado viajero enfermo de viruelas. Le libró del

sufrido han sufrido algunos lamentables extravíos en las mudanzas y continuo vagar por el mundo del gran hispanista italiano» (1948, 108). Di fatto, Farinelli iniziò la corrispondenza con Menéndez Pelayo negli anni in cui viveva a Innsbruck; dalla città austriaca dovette fuggire a causa dei conflitti causati dal pangermanesimo, trasferendosi nel 1907 a Torino per rimanervi tutta la vita, cambiando casa tre volte. Durante la lunga residenza a Torino, gli spostamenti di Farinelli in Italia e all'estero erano continui.

6 Per un'attenta disamina della ricezione della figura e dell'opera orsiana nel mondo culturale italiano del secondo Dopoguerra, si veda il contributo di Scarsella, che rileva: «una prima ricognizione nei carteggi del secondo Dopoguerra restituisce un quadro di contatti e di scambi notevole e in parte sorprendente, se si considera il potenziale ostracismo al quale l'Accademico della Spagna franchista poteva essere sottoposto in ragione, se non altro, della crescente ideologizzazione del dibattito in chiave militante, ma alla quale la buona ricezione dell'infaticabile 'glossatore' sembra offrire un'ostinata resistenza» (Scarsella 2016, 155).

hospital la generosidad de un caballero barcelonés, padre de un su amigacho, acogiéndole a cama y casa, y vela y caldo de pollo, como a un hijo más. Mientras tanto el padre de Farinelli, que nada sabía de esto, escribía carta tras carta, advirtiéndole siempre: «Mucho cuidado con los españoles. Los más honestos, unos bandidos...». Por expresa voluntad del enfermo, el longánimo protector abría las cartas. Abría las cartas, leía el contenido, se guardaba la colectiva afrenta. Cuando el mozo fue sanado y fortalecido, el español dirigió al italiano una primera misiva: «He albergado a su hijo, le decía, en trance de enfermedad contagiosa. Con los míos lo tuve y como mío le cuidé». Y agregaba, en una magnífica venganza de su patriotismo pinchado: «He aquí como procedemos los españoles».

No hay en esta historia, que tanto honra a un hombre, deshonor para nadie. Incluso en el que aparece en ella como injusto, tiene la injusticia en el fervor del celo paterno, noble excusa. Si cuento aquello, es para añadir que en ella encontré anecdótico origen la pasión loca por España, que ha animado, durante toda su vida, los estudios, la obra y la sentimentalidad de Arturo Farinelli... Treinta años después, en una tarde de agosto, un estudiante español leía placidamente un libro español, entre las frondas de un jardín público de Múnich. De pronto, vió avanzar hacia él, casi abalanzarse sobre él, con los brazos abiertos, una larga figura desconocida, a lo Don Quijote, pero coronada de un amplio chambergo, que le preguntó si era efectivamente español, y a los cinco minutos le tuteaba. Don Quijote era Arturo Farinelli; el estudiante, yo. (D'Ors 1922, 64-6)

Il paragone tra Farinelli e il personaggio di Cervantes, dovuto alla corporatura e forse anche all'indole indomita e sognatrice,⁷ è uno dei punti di contatto tra quell'articolo e le memorie dell'anziano Farinelli, *Episodi di una vita* (1946) che tuttavia ci consegnano una diversa versione dei fatti, sia riguardo alla *fuga in Ispagna*, sia riguardo al primo incontro con d'Ors.⁸ L'aneddoto orsiano racconta la fuga a Barcellona come caso fortuito; Farinelli, invece, afferma che il «primo palpito d'amore per la Spagna e le sue glorie» (1946, 38) si originò nella primissima adolescenza grazie all'influenza di un compagno di scuola venuto dall'Argentina. Il primo viaggio a Barcellona, avvenuto nel 1888, il magnifico anno dell'Esposizione Universale in cui la città catalana si esibiva al mondo nei chiaroscuri di *ciudad de*

⁷ Negli *Episodi di una vita* Farinelli descrive se stesso nell'infanzia come un «piccolo don Chisciotte, armato per un combattimento di chimere» cui il mondo «vestiva più di tenebre che di luce» e lo scherzo «era fonte d'irritazione» (1946, 36-7).

⁸ Non si può dare credito agli elzeviri di d'Ors e alle memorie di Farinelli senza considerare che in entrambi i casi si aspira alla creazione letteraria e al *self-fashioning*. Tuttavia, le due narrazioni sono di grande utilità nella ricostruzione del rapporto tra Farinelli e d'Ors e dunque meritano di essere confrontate.

los prodigios, fu frutto di una scelta consapevole per «la città della Spagna più vicina all'Italia [...] grande emporio di traffici, e di industrie, grande centro per gli aspiranti alle ricchezze, larga di mezzi, ospitale ad ogni intelligenza; sapevo un po' di storia del suo sviluppo e come ci fiorisse una università e un ateneo» (Farinelli 1946, 46-7). Le memorie di Farinelli confermano anche l'esperienza del vaiolo, contratto a Barcellona; ma non coincidono nel racconto di cure paterne da parte di un anonimo *caballero barcelonés*: Farinelli racconta di aver trascorso la malattia in solitudine, nella minuscola camera in Carrer dels Tallers dove viveva a pensione, ricevendo visita solo dall'amico artista José Antonio Trías Tastás (1854-1918),⁹ «uno dei più singolari uomini della Catalogna di quel tempo» (Farinelli 1946, 59).

Anche sul primo incontro con d'Ors le memorie di Farinelli non coincidono con la *glosa*. Del resto, negli *Episodi di una vita* Eugeni d'Ors non assume molta rilevanza nel nutrito elenco di amici e conoscenti di Farinelli in Spagna. Parlando degli amici spagnoli nel capitolo dedicato alle *amicizie contratte sino ai quarant'anni*, Farinelli dichiara che «i più intimi, accanto al Menéndez Pelayo, vivevano in Catalogna» (1946, 139) e ne nomina alcuni, tra i quali non appare Eugeni. Si potrebbe dunque dedurre che l'amicizia con d'Ors fosse cominciata dopo i quarant'anni di Farinelli, coerentemente con la datazione dell'*anécdota* orsiana al 1910. L'episodio dell'incontro a Monaco non appare però nelle memorie di Farinelli, che comunque tacciono riguardo al primo incontro con Eugeni. Questi è menzionato per la prima volta nel capitolo dedicato al *manoscritto ispanico* (Farinelli 1946, 189-206), un progettato libro d'impressioni sulla Spagna commissionato a Farinelli da Emilio Treves. Per la stesura di quel libro Farinelli si era recato in Spagna nel 1894, non nel 1901 come invece riporta nelle sue memorie, dove menziona frettolosamente d'Ors tra gli amici catalani incontrati a Barcellona in quel viaggio:

A Barcellona tornavo agli amici dei primi viaggi: il Trias, il Rubió, il giovane d'Ors, Elias de Molins, il Massó. (Farinelli 1946, 198)

⁹ «Premiado con la medalla de bronce en la Exposición Aragonesa de 1885, participó con varias obras en la Exposición de Arte convocada con motivo de la Universal del año 1888, que se celebró en Barcelona» (Arnáiz 1988-93, XI, 55). Farinelli lo ricorda come un artista e letterato estremamente versatile: «Tutto sembrava gli riuscisse. Un quadro che dipingeva per la mostra universale, attesa nell'88, una commedia da rappresentarsi in un teatro di varietà (ricordo il titolo: 'Di balcone in balcone'), articoli continui di cronaca per il 'Barcelonés' che dirigeva, esplorazioni assidue per una storia del costume immaginata; colloqui col vecchio don Baudillo, gaudente e possente signore del 'Palacio de la Vireina' [sic], ove s'adunavano tele di valore e libri rari; ogni impresa tentata era assolta con mirabile disinvoltura» (Farinelli 1946, 60).

Le circostanze del viaggio in Spagna del 1901 possono essere ricostruite grazie alla corrispondenza con Menéndez Pelayo, che offre preziose informazioni sulla vita di Farinelli. Nella lettera del 5 maggio 1900 (Sánchez Reyes 1948, 196), Farinelli annunciava a Menéndez Pelayo il progetto di un viaggio a Siviglia nel settembre di quell'anno, al fine di documentarsi per la progettata edizione critica del *Burlador de Sevilla*¹⁰ e per un saggio su Calderón e il calderonismo.¹¹ L'8 settembre Farinelli inviava da Gmunden un'altra lettera a Menéndez Pelayo (Sánchez Reyes 1948, 197), avvisandolo di un ulteriore ritorno in Spagna nel mese di ottobre, con l'intenzione di fermarvisi per cinque o sei mesi e di recarsi a Madrid verso il 10-15 novembre. Come dichiarava in una lettera del 6 ottobre (Sánchez Reyes 1948, 198), il 7 ottobre sarebbe partito per Genova e approdato a Barcellona, per recarsi a Siviglia e successivamente a Madrid. L'8 novembre inviava una lettera da Siviglia (Sánchez Reyes 1948, 199), rattristato di non poter incontrare Menéndez Pelayo a Madrid, dove pensava di recarsi da fine novembre fino a febbraio, poiché lo spagnolo era tornato a Santander prima del previsto. A suggello della permanenza madrilena,¹² Farinelli pronunciava all'Ateneo di Madrid, la sera del 21 gennaio 1901, il discorso *España y su literatura en el extranjero*, considerato una specie di sintesi «di quanto ogni nazione colta nel seguito dei secoli doveva alla Spagna» (Farinelli 1946, 127) e pubblicato nel 1902. La breve tappa a Barcellona durante il viaggio in Spagna compiuto tra 1901 e 1902 poté essere un'occasione per conoscere un giovanissimo e sconosciuto Eugeni d'Ors?

Nel 1901 Eugeni d'Ors aveva vent'anni ed era studente di legge all'Universitat de Barcelona (Jardí 1990, 40), per volontà paterna e senza vocazione¹³ così come lo era stato Farinelli al Politecnico di Zu-

¹⁰ Negli anni precedenti il viaggio a Siviglia, Farinelli si era dedicato al mito di Don Giovanni in due opere: *Don Giovanni. Note critiche* (1896) e «Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir» (1899). Negli anni 1896-99 Farinelli metteva in discussione, destando scalpore e aprendo una corrente di studi, l'origine spagnola del mito di Don Juan (sulla questione rimando al contributo di Francisco Márquez Villanueva 1996). Nel viaggio a Siviglia del 1900 Farinelli si dedicava invece a indagare l'*autoría* dell'opera attribuita a Tirso de Molina, come scrive da Siviglia, l'8 novembre 1900, a Menéndez Pelayo: «L'enigma non si chiarisce. Per ragioni che verranno spiegate nel mio studio, l'autore dev'essere andaluso. Leggendo con vivissimo interesse i prologhi suoi agli ultimi volumi dell'edizione di Lope, che ancor non conosceva, m'è dispiaciuto di non aver scossa la sua fede in Tirso» (Sánchez Reyes 1948, 199).

¹¹ Gli studi calderoniani di Farinelli verranno pubblicati diversi anni dopo (Farinelli 1916a, 1916b).

¹² Così scrive a Menéndez Pelayo: «Come una specie di sintesi dei faticosi ed aridi lavori miei, vorrei dare una conferenza all'Ateneo sulla Spagna all'estero nel corso dei secoli. Poi sparirò» (lettera del 2 gennaio 1901, Sánchez Reyes 1948, 203). Partirà infatti il 24 gennaio.

¹³ Dichiara di appartenere al «grup dels rebel·lats, escriptors, ateneistes i diletants peripatètics que s'havien fet advocats sense vocació 'per obeir el manament paternal'» (Jardí 1990, 40).

rito prima di abbracciare gli studi letterari. Nei primi anni universitari d'Ors aveva da poco cominciato a pubblicare le sue prime prose su alcune riviste come *La Veu de Catalunya*, *La Renaixensa* e *Quatre Gats* (Jardí 1990, 44-5). Negli anni successivi la partecipazione di d'Ors alla vita culturale e politica catalana aumentò progressivamente ed esplose la sua notorietà. Nel 1906 divenne corrispondente a Parigi per la *La Veu de Catalunya*, dove cominciò a pubblicare il *Glosari*, inaugurando uno stile giornalistico che univa l'aneddoto cronachistico al saggio filosofico, ispirandosi in un certo modo agli enciclopedisti francesi. In quegli anni d'Ors si faceva promotore del *Noucentisme*,¹⁴ ideale di rinnovamento culturale catalano ancorato all'esaltazione del classicismo, in virtù delle radici culturali comuni ai popoli mediterranei. Nel 1908 partecipava, come unico spagnolo e catalano, al convegno di Filosofia di Heidelberg, cominciando una nuova tappa nella sua ascesa.

Mi sembra plausibile situare il primo contatto tra Farinelli e d'Ors in una fase più matura della carriera di quest'ultimo, in accordo con la testimonianza di d'Ors che data l'incontro all'agosto 1910. Questa datazione non è suffragata dagli *Episodi di una vita*, né dalle lettere a Menéndez Pelayo; tuttavia, dal carteggio con Menéndez Pelayo si desume che Farinelli era solito trascorrere il mese di agosto a Monaco, per dedicarsi agli studi di germanistica cui s'interessava maggiormente dal 1907, quando il quarantenne professore aveva dovuto abbandonare la cattedra di filologia romanza all'università di Innsbruck e limitare gli studi di ispanistica (che infatti si concentrano in un periodo temporale delimitato, dal 1892 al 1907, come osservò Gargano 1993, 59), per occupare il posto di professore di letteratura tedesca all'Università da Torino. La presenza di d'Ors a Monaco nell'estate 1910 è invece sicura, documentata da alcune lettere¹⁵ e dal *Glosari*, dove narra l'esperienza nella città e le persone conosciute, senza accennare, tuttavia, a Farinelli, di cui scriverà solo dieci anni più tardi, il 9 ottobre 1920, nel già citato elzeviro pubblicato su *La libertad*.

3 Gli albori di un'amicizia negli anni della Prima guerra mondiale

Nel 1911 Farinelli e d'Ors s'incontrarono nuovamente in occasione del viaggio in Italia compiuto da d'Ors per partecipare al IV Congresso Internazionale di Filosofia, tenutosi a Bologna dal 5 all'11 apri-

¹⁴ Il ruolo di d'Ors nel *Noucentisme* è stato oggetto di numerosi studi, tra cui Bilbeny 1988 e Fuentes Codera 2007.

¹⁵ Scrive a López Picó: «Sóc a Munic el 4 d'agost, preparant-me a la meva experiència llarga del món germànic» (Jardí 1990, 110); e a Joan Maragall, il 20 giugno 1910: «A mitjans de juny marxem a Alemanya. Segurament a Munic. I el propòsit és de fer-hi una estada d'uns quants messos, segurament mig any» (Cacho Viu 1997, 219).

le.¹⁶ D'Ors fu ospitato a Torino dall'amico all'andata e al ritorno, come Farinelli ricorda nelle sue memorie:

Era ospite mio il d'Ors prima di dirigersi a Bologna per un congresso filosofico. E mi parlava della Spagna, delle sue avventure e conquiste. Avvezzo al clima mite della sua natia città, in una mattina d'aprile s'alzò un giorno, sgomento della neve che era caduta di notte. Il giardino tutto bianco ne era invaso. Si volse a me dicendo; «È questo il paese wo die Citronen blühen?» [sic]. Un vento spazzò via quell'ingombro e valse a placarlo. Era a corto di danaro e quando tornò si dispose a ritornare in patria. Gli ripugnava chiedere un aiuto. Esplose in un «No sé vivir». E io non tardai a comprenderlo. (Farinelli 1946, 276)

Queste poche righe tratteggiano un affettuoso ritratto del giovane d'Ors, così turbato da un'inaspettata nevicata primaverile, come scrisse anche alla moglie usando le stesse parole di Goethe:¹⁷

¡Qué horror! Me levanto y está nevando, y ya está todo nevado, pero de qué manera, chica, ¡de qué manera! ¡No hemos visto nunca cosa semejante ni en París! ¡Esto es Italia! Éste el país «wo die Citrone [sic] blühen». (Cacho Viu 1997, 225)

Le poche righe di Farinelli si soffermano anche sull'orgogliosa reazione del giovane filosofo di fronte alle difficoltà economiche,¹⁸ in accordo con un altro brano degli *Episodi di una vita* ove di d'Ors, già trasferitosi a Madrid, si enfatizza la fierezza del carattere:

Era già passato tra i Castigliani il d'Ors, e portava nella capitale i suoi gusti e disgusti, le arie altere e i fieri dispetti, le grandi arie di filosofo e di superuomo, impacciato tra gli umili di nessun rango e di mediocre cultura. Un tempo l'amico così distinto, sempre con me di aperta cordialità, viveva da sovrano nella città natia e raccoglieva incensi, onori e biasimo, con sereno compiacimento. (Farinelli 1946, 252)

L'ospitalità di Farinelli fu comunque molto apprezzata da d'Ors, che scrisse alla moglie il 4 aprile 1911 da Torino:

¹⁶ L'intervento di d'Ors, *Note sur la curiosité*, era incentrato sul dualismo tra curiosità e razionalità, «fins a proposar-ne àdhuc una mitologia a la manera platònica per la qual la curiositat és l'element femení i la racionalitat el masculí» (Jardí 1990, 121).

¹⁷ Così Goethe: *wo die Zitronen blühen*.

¹⁸ Anche in questo caso la testimonianza di Farinelli è confermata dalle lettere di d'Ors alla moglie (Cacho Viu 1997, 235 *passim*).

Desde que estoy en tierra de Italia no he visto el cielo azul, y ahora mismo está diluviando como si nunca hubiese llovido. Afortunadamente la acogida del Sr. Farinelli y su señora ha disipado todos mis males. Me ha costado mucho encontrar la casa, que es muy lejos y muy escondida en el más extraño barrio que puedas imaginar y en medio de verdaderos lagos de barro. Pero la acogida ha sido magnífica. Me han recibido con los brazos abiertos y ya no me han dejado marchar. La noche está tan infame que no hemos salido a ver nada de la ciudad, sinó que me quedo a dormir en esta hospitalaria casa. (Cacho Viu 1997, 224)

Negli anni seguenti, al ritmo delle pubblicazioni e, forse, degli invii di opere da parte di Farinelli, d'Ors pubblicò in forma di *glosa* alcune recensioni in cui giudicava gli studi dell'italiano attraverso il filtro ideologico del classicismo *noucentista*.

Nel 1912, d'Ors recensì, in una *glosa* intitolata «Hebbel», il saggio di Farinelli *Hebbel e i suoi drammi* (1912); la recensione mostra una profonda divergenza di pensiero con Farinelli, dovuta al programmatico rifiuto del Romanticismo da parte di d'Ors:

¿Quién, después de una lectura del *Diario de Judith* o de la *Julia*, negará que este retrasado romántico, que este Echegaray de Alemania [...] fué, a su manera – manera abortada –, un hombre genial? [...] Pero Farinelli tiene, para lo tempestuosamente romántico, una debilidad que nosotros no queremos ni debemos compartir. (d'Ors 1920, 210-11)

Il distanziamento estetico emerge nuovamente nella recensione del 1916 all'articolo «Calderón» di Farinelli (1916a). Nella *glosa* intitolata «El “Calderón” de Farinelli», d'Ors rifiutava la *gravitas* calderoniana come immagine della *hispanidad*, mentre il personaggio di *Teresa la Bien Plantada* (d'Ors 1911), allegoria della Catalogna, rappresentava l'ideale orsiano d'imperturbabile armonia classicista comune alla cultura mediterranea:¹⁹

La de Calderón es la figura ejemplar y arquetípica de la gravedad española [...] a nosotros, gentes mediterráneas, no pueden representarnos espíritus como Calderón. Calderón no es de nuestra raza. Difícilmente se entendería con Teresa la Bien Plantada. (d'Ors 1920, 285-6)

¹⁹ Nella sua purezza ingenua Teresa era accostata alla fanciullezza eterna dei Greci: «‘Seréis siempre unos niños, levantinos’. Más de dos mil años ha, un sacerdote egipcio había dicho las mismas palabras. Se las había dicho a Herodoto, hablando de los griegos» (d'Ors 1920, 286). D'Ors sembra qui alludere al *Timeo* 22b, menzionando però Erodoto invece di Solone.

Nel 1917 d'Ors recensì i due volumi che Farinelli (1916b) dedicava alla più famosa opera di Calderón, *La vida es sueño*. All'elogio del lavoro di Farinelli («el más apasionado y apasionante comentario a Calderón que jamás se haya escrito», d'Ors 1920, 303) seguiva il rifiuto del mito della vita come sogno, analizzato nel saggio dell'ispanista come archetipo culturale occidentale e considerato invece da d'Ors come una concezione estranea al vitalismo innato dell'uomo occidentale:

Para el occidental, para el occidental genuino, la vida no es sueño: la vida es arte. (1920, 306)

Le divergenze estetiche sono complementari a un'opposta concezione politica, l'imperialismo, nel caso di d'Ors, rispetto alla dichiarata avversione per i nazionalismi, nel caso di Farinelli. Paradossalmente, di fronte alla Prima guerra mondiale, i due pensatori si trovano in una posizione affine, ma solo in apparenza. Pur essendo interpreti di un medesimo auspicio, la pacificazione europea, e nonostante l'appello congiunto sulla *Veu de Catalunya*, d'Ors e Farinelli si trovano agli antipodi da un punto di vista ideologico: l'umanismo di Farinelli, impregnato d'inquietudini etiche ed esistenziali, è lontanissimo dall'ideale imperialistico che muove il neutralismo di d'Ors.

Nel contesto politico spagnolo, il neutralismo era sostenuto dai ceti conservatori e *germanófilos*, mentre l'interventismo *aliadófilo* rifletteva istanze di rinnovamento democratico del regno:

La germanofilia, oltre che a carlisti e mauristi, appassionava anche molti esponenti delle istituzioni parlamentari e governative, l'aristocrazia, l'esercito (fortemente influenzato dall'accademica militare tedesca) e la chiesa (contraria alla secolarizzazione in atto in Francia). Erano neutralisti a oltranza poiché qualsiasi intervento avrebbe favorito i nemici degli imperi centrali che rappresentavano il patriottismo, l'autoritarismo, le gerarchie sociali e militari. (D'Amaro, Martí 2015, 83)²⁰

In Catalogna, agli inizi del conflitto mondiale, prevaleva una posizione neutralista su base pragmatica, promossa dalla *Lliga regionalista* per difendere gli interessi economici della borghesia industriale catalana (Fuentes Codera 2009, 214-15). La scelta del neutralismo, nel caso di d'Ors, era però legata a un ideale di imperialismo europeista basato sulla fusione delle due culture, latina e germanica, in una sorta di ritorno mitico al Sacro Romano Impero:

20 Rimando al contributo di D'Amaro e Martí (2015) per un quadro generale sulla complessa questione della neutralità spagnola durante il primo conflitto mondiale. L'argomento è stato oggetto di recenti studi, tra cui Fuentes Codera 2014.

Para Xènius, era tan evidente la superioridad política y social germánica, en tanto antídoto para Europa en términos políticos y organizativos, como la preponderancia artística y filosófica latina frente a Alemania. (Fuentes Codera 2009, 227)

All'indomani dello scoppio della guerra nel luglio 1914, d'Ors considerava infatti il conflitto incipiente come una guerra civile, come scriveva nelle *glosas* (*Lletres a Tina*) pubblicate in agosto:

Pocos días después del inicio de la guerra - muy precozmente si tenemos en cuenta el contexto intelectual europeo -, el 8 de agosto, d'Ors plantea la definición central de su serie de glosas sobre el conflicto europeo: «LA GUERRA ENTRE FRANÇA I ALEMANYA ÉS UNA GUERRA CIVIL». La clave última de interpretación de esta definición se encuentra en la disolución de una remota unidad político-religiosa constituida por el Sacro Imperio Romano Germánico. (Fuentes Codera 2009, 225)

Poco dopo gli interventi di d'Ors, il 25 settembre 1914 Farinelli scriveva da Gmunden un dialogo tra un Belligero e un Umanitario, *Giusta guerra o atroce demenza?*, pubblicato dagli editori Bocca nel novembre di quell'anno.²¹ L'Umanitario rifletteva chiaramente le posizioni di Farinelli, vedendo nella conoscenza dell'alterità la cura più efficace a un odio provocato dall'ignoranza:

Se li conoscessi da vicino questi tuoi rivali, su cui appunti le armi, se li praticassi senza arroganza, e li studiassi, li amassi, invece di sdegnarli, li troveresti forse più affini al tuo spirito dei fratelli che vantì cresciuti sotto la tua poca plaga di cielo. (Farinelli 1925, 32)

Sul finire del 1914, Farinelli cercava di mobilitare gli intellettuali italiani con un manifesto, *l'Alleanza degli amici dell'unione e della concordia europea*, senza però ottenere adesioni.²² Così egli stesso affermerà polemicamente nel 1925, nella pagina introduttiva alla pubblicazione del manifesto nella plaquette *Umanità*, che raccoglie gli scritti civili di Farinelli legati al primo conflitto:

21 «Passavo le mie vacanze estive del 1914 a Gmunden, nel Salzburghese, quando scoppiò la guerra e corsero per il mondo gli uragani più formidabili. Erano tutte fantastiche le notizie dei giornali, esclusivamente tedeschi (altri a me non ne potevano giungere), che lassù approdavano; e allora, nel settembre 1914, molto prima che l'Italia entrasse in guerra, pensavo che la patria mia dovesse intervenire con ogni mezzo perché si ponesse fine all'orrendo massacro» (Farinelli 1925, 2).

22 Come il rifiuto di Gaetano De Sanctis, documentato dalla corrispondenza con Farinelli (Accame [1969] 1990, 677).

tracciai un manifesto che gli amici (ricordi carissimo Benedetto Croce?) ritennero vano, pronti gli umanitari d'Italia, veri o presunti a dare il loro plauso ai discorsi e ai manifesti di Romain Rolland. (Farinelli 1925, 42)

Il tumultuoso contesto politico prebellico italiano era costituito da un interventismo predominante e trasversale, che interessa forze politiche divergenti, con diversi fini, ma accomunate da una visione della guerra come mezzo di rinnovamento della società italiana (Ventrone 2005, 52-7; Isnenghi [1970] 2002). Benedetto Croce, Cesare de Lollis, Giorgio Pasquali e Gaetano De Sanctis erano tra le voci principali del neutralismo culturale, diffuso da diversi scritti, pubblicati sul *Giornale d'Italia* e poi su *Italia nostra*, in difesa dell'eredità culturale della Germania, denigrata dagli interventisti. Nel pieno di una vera e propria guerra culturale alla Germania, in cui si mettevano al bando i prodotti della scuola filologica tedesca (Rapone 2011, 208-10), si era creata infatti

una schiera – non fitta in verità – di eminenti personalità della cultura, che in nome della cultura alza la voce per contrastare talune deliranti e assurde accuse lanciate dalla propaganda contro la «barbarie» germanica. (Répaci 1985, 183)

I sentimenti di germanofobia erano piuttosto vivi nell'ambito interventistico torinese e aspramente criticati dal giovane Gramsci, che scriveva sull'*Avanti!* del 20 marzo 1917:

La Lega Antitedesca di Torino è la più rumorosa d'Italia, quella più prolifica di ordini del giorno, di affermazioni verbose d'italianità. Quella che maggiormente esalta le virtù dei grandi morti, appunto perché i suoi componenti sono incapaci di lavorare sul serio. (*apud* Rapone 2011, 206)

Farinelli, professore di letteratura tedesca all'Università di Torino, ma anche insigne filologo romanzo, profondo conoscitore, grande studioso e divulgatore della letteratura spagnola così come di quella tedesca, non poteva non aderire intimamente allo sdegno nei confronti della germanofobia. Del resto, Farinelli aveva reagito al pangermanismo, di cui anni prima aveva avuto esperienza diretta,

con un'affermazione di superamento del nazionalismo, superamento che in effetti è l'anima profonda di tutta la sua opera, e la lezione che essa ci lascia. (Meregalli 1965, 101)

Tuttavia, allo scoppio del conflitto permaneva tra i «pensatori solitari» (Répaci 1985, 187), andando oltre l'aristocratico neutralismo cul-

turale di Croce, per affermare un rifiuto totale della guerra «in nome dell'umanità» (187), come ribadì nell'inascoltato manifesto.

Anche Eugeni d'Ors aveva concepito un manifesto per la concordia europea, con miglior risultato di quello ottenuto da Farinelli: il *Manifest del Comitè d'Amics de la Unitat Moral*, venne pubblicato su *La Vanguardia* il 27 novembre 1914 e il 5 febbraio 1915, in castigliano, sulla rivista *España*,²³ con cui d'Ors collaborava. L'idea della guerra franco-tedesca intesa come guerra civile, già esternata nelle *Lletres a Tina* qualche mese prima, tornava nel *Manifest* di d'Ors, incentrato sul concetto di unità culturale e morale europea, in difesa della quale si invitavano i concittadini e la stampa a collaborare per la fine del conflitto.

Sulle pagine de *La Veu de Catalunya*, il *Glosari* di d'Ors ospitò, dal 3 febbraio 1915, un *ample debat* europeo legato al *Manifest*. Il 16 febbraio 1915, in una *glosa* intitolata *La paraula d'Artur Farinelli*, d'Ors annunciava la partecipazione di Farinelli al *debat*:

Del gran crític literari; del filòsof esteticia que ha estudiat tan profundament les característiques del Romanticisme a Alemanya; de l'hispanòfil fervorós, comentarista de Calderón de la Barca; del catalanista docte, devot de Bernat Metge; de l'únic successor possible de Giovanni Pascoli a la càtedra de Bolonya, rebíem a les darreries de novembre una carta i un fascicle imprès. (d'Ors 1915a)

Farinelli aveva inviato a d'Ors il libello *Giusta guerra o atroce demenza?* accompagnato da una lettera in cui esprimeva con dolore la disillusione dei propri ideali *unitari* di fronte al *secessionismo* imperante:

Artur Farinelli havia llençat, poc abans de la declaració de la guerra, una proclama per una vasta empresa literària de caràcter internacional: Ara, dolorit, sentia la seva raó trontollar i naufragar les seves conviccions unitàries en mig de la demència secessionista que semblava haver-se amparat dels esperits millors. (d'Ors 1915a)

Probabilmente la «vasta empresa literaria de caràcter internacional» menzionata qui da d'Ors corrisponde al progetto della rivista *Letterature Moderne*, concepita in quegli anni²⁴ e lasciata in sospeso fino alla redazione del manifesto nel 1919, a guerra conclusa. Pubblicato su

²³ *España* era l'organo di espressione degli *aliadófilos*, la cui vicinanza agli alleati rifletteva l'auspicio di una svolta democratica in Spagna: il 9 luglio 1915 sulle pagine della rivista usciva l'importante *Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas*, firmato da illustri intellettuali spagnoli. L'accettazione del *Manifiesto* di d'Ors si deve, secondo Fuentes Codera (2009, 218) alla «apertura inicial de la revista».

²⁴ «Meditavo una rivista rivolta alle 'Letterature moderne', che si studiavano allora con serietà, con aperto intelletto, con sicura conoscenza delle lingue, non più mendiando giudizi trascritti e divulgati dalle riviste in voga, ma non avevo cuore di diriger-

Umanità e negli *Episodi di una vita*, il manifesto presentava una rivista di *Weltliteratur*, basata sul concetto di letteratura come «manifestazione unica e inscindibile dello spirito» e opposta allo studio delle letterature nazionali. Non si trattava di una mera impresa letteraria. La rivista si proponeva come uno strumento di dialogo tra le diverse culture europee, antidoto agli odi nazionalistici che erano a punto di esplodere nuovamente e ancor più gravemente in Italia e in Europa.²⁵

Le letterature, divise nei casellari dei dommatici, tagliuzzate e frante, sono, in verità, una manifestazione unica e inscindibile dello spirito, attivo nei secoli, col suo respiro di libertà e di indipendenza e il palpito dell'anima individuale. Se ancora rimangono, sradicheremo i preconcetti; non agiteremo mai la fiaccola dell'odio, e stringeremo nella mano, senza tremiti, quella d'amore. Se è follia insuperbire per ogni conquista che un popolo realizza in un determinato periodo di vita, è da stolti ostinarsi a vedere riprodotte nei domini del pensiero e dell'arte, che non hanno limiti, le rivalità politiche imposte dall'ora fuggente [...]. (Farinelli 1946, 211-12)

Secondo la testimonianza della *glosa* di d'Ors, Farinelli aveva appunto rinunciato al progetto della rivista a causa dello scoppio della guerra; era piuttosto abbattuto, al punto che l'amico catalano l'aveva esortato a ritrovare un po' di speranza e a chiamare a raccolta «les intel·ligències d'Itàlia» per collaborare a favore della pace.²⁶ Lo stesso d'Ors, dunque, avrebbe convinto Farinelli a stendere il manifesto per l'*Alleanza degli amici dell'unione e della concordia europea*, che, come si è detto, non ebbe fortuna in Italia, ma fu prontamente inviato a d'Ors a fine anno e parzialmente pubblicato, in traduzione catalana, sulla *Veu de Catalunya* del 17 febbraio, con il titolo «Diu la proclama de Farinelli» (d'Ors 1915b). L'appello di Farinelli era un «clam ottimista», come lo

la; trascinai per anni quell'idea e scrissi solo nel 1919 il manifesto, rimasto sterile, asediato com'ero dai nuovi dubbi sorgenti» (Farinelli 1946, 211).

25 Frustrato nell'intento, salutava con entusiasmo l'analogo progetto della *Revue de Littérature Comparée* di Fernand Baldensperger e Paul Hazard, fondata nel 1921. Nei *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée* dedicati a Baldensperger Farinelli pubblica il famoso contributo «Gl'influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni» (Farinelli 1930a), dove manifesta l'amara delusione per l'inasprirsi dei nazionalismi nella letteratura comparata, accecata dalla volontà di esaltazione della patria privilegiata e sempre più lontana dal concetto goethiano di *Weltliteratur*. Per una riflessione sul ruolo della letteratura comparata di fronte a nazionalismi e a conflitti, rimando a Monterde 2004.

26 «'Perquè, li dèiem, no crideu els nostres amics, no crideu les intel·ligències d'Itàlia, a treballar amb vos per la causa santa...' -- Farinelli ens responia: 'No puc; estic massa trist' -- 'Valor!' insistiem. -- A l'últim va confessar: 'El Manifest ja és redactat i a punt d'ésser enviat a l'estampa. Me manca, només, el coratge de fer-ho. Tinc por d'ésser mofat'. Festes de Nadal, temps de bon present, rebíem però, amb una tarjeta de l'estimat professor, una fulla impresa. Unes grands lletres deien a son començ: 'ALLEANZA DEGLI AMICI DELL'UNIONE E CONCORDIA EUROPEA'» (d'Ors 1915a).

definì d'Ors; muovendo dal dolore del combattente per l'assurdità della guerra contro i propri simili, svanendo l'odio nel momento del sacrificio supremo, giungeva a considerare il conflitto come una catarsi:

Col gettito di tante vite e l'irrigare di tanto sangue, l'ammucchiare di tante rovine sui campi della civiltà, la schiatta umana si è come trasfigurata (Farinelli 1925, 44)

4 Le lettere di Arturo Farinelli a Eugeni d'Ors

Le prime due lettere (I-II), inviate nell'autunno 1921, riguardano l'organizzazione del viaggio di Farinelli a Barcellona e a Madrid, progettato per i primi di gennaio 1922, cui si accenna negli *Episodi di una vita*:

mi preparavo per una nuova peregrinazione, provvedendomi di studi e ordinando un ciclo di lezioni sul Boccaccio che si desiderava a Barcellona, dall'«Institut d'Estudis Catalans», allora fiorentissimo. Vi aggiungevo i cenni di rinnovate esplorazioni sul «Don Giovanni», storico e leggendario, che non si dovevano mai concludere. (Farinelli 1946, 234-5)

Al corso su Boccaccio, finanziato dalla Mancomunitat de Catalunya, Farinelli sperava di aggiungere altri corsi, in modo da tesaurizzare il lungo viaggio; ma aveva ottenuto il rifiuto di Antoni Rubió i Lluch, docente all'Universitat de Barcelona, e il silenzio da Madrid, come scrive a d'Ors nella lettera del 16 ottobre 1921:

Ho avuto il rifiuto categorico dell'università (col Rubio i Lluch) che è ora indipendente e dice di *non aver fondi*, almeno per me. Ho chiesto di allargare un po' la cerchia dei corsi perché ne ritraessi maggiore vantaggio. Immaginai persino di sollecitare un rimedio da Madrid (Menéndez Pidal, per altri corsi sulla capitale - tanti stranieri, che valgono forse meno di me, ne fanno!) e di durare in Spagna almeno sino a tutto febbraio, ma le risposte non giungono, e ho timore di restare ancora gran tempo nell'incertezza. (corsivo nell'originale)

Chiedeva dunque a d'Ors d'intercedere presso i catalani, nella vana speranza che il filosofo esercitasse ancora un po' d'influenza a Barcellona:

Se tu fossi ora a Barcellona con la tua fine, attiva e profonda amicizia, malgrado le rivalità sorte fra te e gli ardenti ed esclusivi Catalanisti, potresti farmi un gran bene.

D'Ors aveva ricoperto importanti ruoli istituzionali in Catalogna come segretario generale dell'Institut d'Estudis Catalans (1911) e direttore d'Instrucció Pública de la Mancomunitat de Catalunya (1917). Tuttavia, a causa di divergenze con il direttore della Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch, nei primi mesi del 1920 perdeva le cariche e si allontanava bruscamente dai catalanisti, cominciando a stringere relazioni con il mondo culturale madrilenò, attraverso le traduzioni in castigliano della *Ben Plantada* e del *Glosari* (entrambe del 1920) e una serie di conferenze in cui dichiarava la conciliabilità del suo catalanismo con un'idea imperialistica spagnola:

Yo, catalán y devoto de la idea federal, de ascendencia mediterránea, vengo hoy a saludar, con un homenaje, a las grandes fuerzas de la Unidad. (*apud* Jardí 1990, 205)

Rimasto isolato in Catalogna, d'Ors accolse l'opportunità di partire per l'Argentina il 4 luglio 1921 (Jardí 1990, 211), dove avrebbe impartito un corso presso l'Universidad de Córdoba e una serie di conferenze a Buenos Aires, per ripartire, dopo una tappa in Uruguay per tenere altre conferenze, il 2 dicembre 1921, arrivando a Barcellona il 23.²⁷

Evidentemente d'Ors, trovandosi nelle Americhe, non aveva risposto alla lettera di Farinelli, il quale gli scriveva nuovamente circa un mese dopo, il 14 novembre, ribadendo la propria necessità di ulteriori incarichi per motivi economici:

Concluso tutto s'intende con la *Mancomunidad* che paga le mie poche e povere lezioni. Vorrei pur fare altre lezioni a Madrid per ricavare maggior vantaggio materiale dal lungo viaggio. Ma i grandi uomini di laggiù non si muovono e non m'invitano!

In quegli ultimi mesi a Barcellona, d'Ors si trovava lontano dalla Lliga Regionalista; non stupisce, dunque, che non potesse far nulla per Farinelli, che infatti non fu in grado di ampliare gli incarichi a Barcellona; questi però riuscì a ottenere una conferenza a Madrid: *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la Literatu-*

27 «Después del proceso de la expulsión de las instituciones catalanas y el aislamiento impuesto por sus antiguos compañeros, a lo que se había sumado la muerte de Francesc Layret, la desconfianza mutua con algunas organizaciones obreras y el rechazo del lerrouxismo, era claro que Eugenio d'Ors tenía pocas bases desde las cuales proyectar su tarea intelectual en Barcelona. Tampoco había alcanzado una mínima estabilidad en Madrid aún. En este adverso contexto, decidió aceptar una invitación de la Universidad de Córdoba en Argentina y emprendió el 5 de julio de 1921 un viaje que le mantuvo alejado de España durante casi medio año» (Fuentes Codera 2012, 258). Sulla permanenza di d'Ors in Argentina e sulla sua influenza presso gli intellettuali argentini, si veda Fuentes Codera 2012, 2014.

ra española,²⁸ tenuta il 20 e 21 febbraio 1922 presso il *salón rectoral* dell'Universidad Complutense (Farinelli 1922a).

Il terzo documento epistolare (III) è un biglietto lasciato da Farinelli a casa della famiglia di d'Ors l'8 gennaio 1922, dove si era recato appena giunto a Barcellona, senza però trovare l'amico. Come si desume dalla lettera, d'Ors si trovava a Madrid con i due figli, ma al suo ritorno a Barcellona vi fu un incontro con Farinelli, come si deduce dalla lettera successiva.

La lettera IV è inviata da Belgirate, dove risiedeva la madre di Farinelli, il 4 luglio 1922. Farinelli ricordava i momenti trascorsi con d'Ors e si dimostrava preoccupato per non aver più ricevuto sue lettere. Inoltre, gli comunicava il suo progetto di un viaggio in Argentina con Giovanni Gentile e si lamentava della mancata traduzione in spagnolo della sua opera su Calderón, *La vita è un sogno* (Farinelli 1916b).

D'Ors rispose alla lettera, cui fece seguito una cartolina (V) data al 16 agosto e inviata dall'Alpe Veglia. Dalla lettera si può immaginare che d'Ors avesse comunicato a Farinelli la sua intenzione di compiere un altro viaggio in Italia, dov'era stato prima della guerra, nel 1911. A pochi mesi dalla marcia su Roma e dall'avvento del fascismo, Farinelli sconsigliava all'amico di mettersi in viaggio in «un paese così sconvolto» e accennava a una possibile necessità di emigrare egli stesso.

La successiva lettera (VI) è inviata da Farinelli il 25 febbraio 1930, a seguito dell'invio da parte di d'Ors del saggio filosofico *Cuando ya esté tranquilo*, appena pubblicato. Farinelli dichiarava di aver scritto lettere e inviato opere sue all'indirizzo madrileno di d'Ors senza aver ricevuto alcuna risposta da quest'ultimo e senza che quei lavori venissero diffusi come Farinelli aveva sperato inviandoli all'amico. Il professore allegava alla sua lettera una copia del saggio *Beethoven e Schubert* (Farinelli 1929) e annunciava la prossima pubblicazione del secondo volume dei *Viajes por España y Portugal* (Farinelli 1930b).

L'ultima lettera (VII) conservata è spedita da Farinelli il 12 novembre 1943, a seguito dell'invio, da parte di d'Ors, di un articolo dedicato all'amico, di cui Farinelli non menziona il titolo, pur dando alcune vaghe informazioni su una certa affinità metodologica con i suoi studi:

Al vaneggiamento delle così dette letterature comparate - come alla virtù della creazione tutta individuale dedicai molte mie pagine, in armonia con le tue.

²⁸ Farinelli (1946, 253-4) ricorda la conferenza nelle sue memorie, sempre attribuendola erroneamente a un viaggio del 1929.

Farinelli, profondamente critico nei confronti della comparatistica intesa come *insuperbire delle nazioni*, aveva rivolto i suoi sforzi a due filoni, da un lato gli studi imagologici e culturali, dall'altro i saggi biografici:

Realmente, per alcuni anni non curavo gli studi sui rapporti culturali dei popoli, considerati come cardine della mia attività, specie di missione che la natura, o il destino, o Dio mi affidava. Staccavo dal complesso della vita le personalità più emergenti, e dovevo essere tutto penetrato del loro mondo, prima di stendere le caratteristiche che esponevo nei miei discorsi e raccoglievo nei miei libri. (Farinelli 1946, 260)

La biografia era dunque un interesse condiviso con d'Ors, che nelle pagine di *Epos de los destinos*, pubblicate nel 1943 con una dedica a Farinelli, riuniva tre biografie già pubblicate anteriormente (*El vivir de Goya, Fernando e Isabel, Eugenio y su demonio*) e accomunate dalla messa in pratica della teoria biografica orsiana, detta *angelología*, attraverso la quale il biografo cerca di ricavare la legge interna, la categoria dello spirito incarnata dal biografato, spogliandolo dell'aneddoto spurio e svelandone il simbolo esistenziale. Rivolta alla «virtù della creazione tutta individuale», *Epos de los destinos* sembra proprio essere l'opera dedicata e inviata a Farinelli nel novembre 1943. Non ci si spiega perché il destinatario chiami per ben due volte «articolo» il corposo volume inviatogli; ma non si può pensare che d'Ors non inviasse a Farinelli quel libro così importante, che recava un'affettuosa dedica al maestro e amico, quasi ne presentisse la dipartita.²⁹

²⁹ Alla morte di Farinelli, nel 1948, d'Ors pubblicò una *glosa* commemorativa sul numero del 30 aprile 1948 del giornale *Arriba*, con il titolo *Farinelli*. Elogiando la magnanimità di Farinelli, d'Ors menzionava la dedica di *Epos de los destinos*; ma la lode era subito seguita dalla critica, per l'assenza un'architettura estetica coerente nel pensiero di Farinelli, che avrebbe dovuto ispirarsi, secondo d'Ors, a Croce: «Porque lo que le sobra a Farinelli era generosidad; generosidad sentimental y desbordada. Yo le tengo a él dedicado un libro gordo, el *Epos de los Destinos*, porque, antaño, cuando él era ya una figura gloriosa y yo un chaval, me propuso que le tutease. Y lo que a Farinelli faltaba, lo mismo que a Lasson, era un poco de «lucidus ordo». Ni, al profesor de Berlín, la influencia de su maestro Hegel ni, al de Torino, la de su discípulo Croce, les había valido como aprendizaje en la arquitectura del saber. En el flujo de la noticia se ahogaba para ellos la idea, cuyo cadáver sólo salía a flote, de cuando en cuando, en los hervores de la corriente. Dígase también que la especialidad histórica a que se consagraba Farinelli, había de ser, por ley de su naturaleza, muy perjudicada por el desorden, a que ya le inclinaba la personal suya» (d'Ors 2000).

Appendice

I

16 ottobre 1921.³⁰

Lettera su carta non intestata.

[1r]Belgirate (Lago Maggiore) 16 X 1921

Caro amico,

Ti raggiungerà questa mia? Sei tornato dall'America? Io lessi delle tue peregrinazioni, delle tue conferenze, dei tuoi trionfi laggiù. E vi fu anche il Rohde³¹ che mi scrisse di te. Ma se i tuoi viaggi non avessero fine – che farei io mai?

È ora fermamente decisi che io seguo un invito della Mancomunidad³² per un ciclo di lezioni, che io parto da [1v]Torino verso il 3 a gennaio che arrivo a Barcellona verso il 7 o l'8; ho lasciato agli amici catalani la scelta di alcuni argomenti; non sono mai stato né un improvvisatore né un facile o brillante discorsitore – ed è probabile che me la cavi in Spagna, come dovunque altrove, leggendo.³³

Siccome, dopo la guerra avvenuta, sono un poverissimo diavolo e viaggio un po' per speculazione ho chiesto di remunerarmi un po' ragionevolmente³⁴ – ho avuto [2r]il rifiuto categorico dell'università (col

³⁰ Le lettere sono numerate in ordine cronologico. La trascrizione è preceduta dall'indicazione della data (congetturale nel caso della lettera del 14 novembre 1921) e dalla descrizione del supporto. Il *recto* e il *verso* di ogni pagina è segnalato tra parentesi quadre, accompagnato dal numero di pagina. Le parole non decifrate sono sostituite da crocette, nel numero dei caratteri che si suppone compongano la parola non trascritta. La trascrizione mantiene i corsivi e la punteggiatura degli autografi.

³¹ Si tratta probabilmente dello scrittore argentino Jorge Max Rohde (1892-1979), caro amico di Farinelli, autore di «libri di critica e di impressioni» e di «un'estetica desunta dagli scrittori argentini» (Farinelli 1946, 290), cioè dell'opera *Las ideas estéticas en la literatura argentina* (1921-26).

³² La Mancomunitat de Catalunya (1914-25) era diretta allora (dal 1917 al 1923) da Josep Puig i Cadafalch, importante architetto modernista e amico di Farinelli.

³³ Si tratta del viaggio in Spagna programmato per i primi mesi del 1922, per tenere delle lezioni su Boccaccio presso l'Institut d'Estudis Catalans. In occasione delle lezioni appaiono due articoli su Farinelli sulla rivista catalana *La revista* (Olwer 1922; Rubió 1922).

³⁴ Negli *Episodi* Farinelli ammette la motivazione spesso economica degli impegni di conferenziere, intensificati attorno al 1922 per sopravvenuti problemi economici: «Confesso che l'affluire di questi discorsi m'era suggerito anche dal bisogno di aggiungere un modesto guadagno allo stipendio che mi veniva dalla cattedra, non generoso certamente e sempre rimasto inferiore a quello che i professori percepivano in altri paesi. I viaggi erano costosi. Non intendevo economie. E si stupirebbe se io rivelassi lo scarso profitto che ritraevo dai miei libri e dagli articoli che pubblicavo. I contratti con gli editori erano risibili. Cercavo la comprensione e l'aderenza nel pubblico e non mi preoccupavo di arricchirmi con gli scritti. Così avvenne che i primi quattro volumi della collana 'Letterature moderne' coll'opera sulla 'Vita è un sogno' mi fruttassero non più di

Rubio y Lluch) che è ora indipendente e dice di *non avere fondi*, almeno per me. Ho chiesto di allargare un po' la cerchia dei corsi perché ne ritraessi maggiore vantaggio.

Immaginai persino di sollecitare un rimedio da Madrid (Menéndez Pidal, per altri corsi sulla capitale – tanti stranieri, che valgono forse meno di me, ne fanno!) e di durare in Spagna almeno sino a tutto febbraio – ma le risposte non giungono, ed ho timore di restare gran tempo ancora nell'incertezza. Se tu fossi ora a Barcellona [2v] con la tua fine, attiva e profonda amicizia – malgrado le rivalità sorte fra te e gli ardenti ed esclusivi Catalanisti – potresti farmi un gran bene. Io oso mandarti o farti mandare col mio grosso volume sui *Viajes por España y Portugal*,³⁵ che ti perverrà dalla *Junta*³⁶ a Madrid, il volume, pure mastodontico, uscito ora a Torino, *Dante in Ispagna, Francia, Inghilterra, Germania, Dante e Goethe*.³⁷

Col cadere delle foglie nell'autunno debbono pure cadere i tuoi discorsi in America. Tornerai carico di allori. Io voglio stringerti al cuore al sorgere del nuovo anno che sarà per tutti noi più felice, e sognare un po' al tuo lato i sogni della mia gioventù tramontata. Addio.

Tuo

Arturo Farinelli

[aggiunta marginale]A Torino – dal 20 ottobre in poi

mille lire. La guerra era un disastro finanziario per me. Mia moglie, che aveva lasciato nell'Austria il suo capitale, perdette sì può dire tutto per l'inflazione sopravvenuta. Le sue carte di valori erano stracci ormai. Divideva con me le spese in casa. Ora dovevo provvedere da solo a tutto. Si presumeva ch'io fossi ricco, anche per i soccorsi che largivo spontaneamente. Ogni ben di Dio andava in fumo. Altri guai dovevano sopravvenire. Un mio carissimo fratello amministrava in Svizzera il patrimonio paterno versato nei negozi e nel mulino (quel mulino che avrei dovuto raddrizzare con la scienza meccanica da me ripudiata) e, per sventura più che per inabilità, venne ad un fallimento e liquidò ogni cosa, involgendo nella catastrofe anche la sostanza mia che gli affidavo. Così alleggerito e impoverito, senza rimpianti e smarrimenti, spronato anche dall'esempio della mia compagna, non minimamente scossa dall'inabissarsi delle sostanze ereditate, costretta ai risparmi, procedevo nel mio cammino» (Farinelli 1946, 260-1).

³⁵ Farinelli 1920.

³⁶ Si riferisce alla Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-39).

³⁷ Farinelli 1922b.

II

14 novembre 1921.

Cartolina intestata sul *recto* «Letterature moderne. Rivista trimestrale diretta da Arturo Farinelli. Direzione e Amministrazione Torino - Via Carlo Alberto, 8 Fratelli BOCCA, Editori». L'indirizzo è cassato dalla mano di Farinelli, che aggiunge il proprio («Torino, Moncalieri 85») e l'indirizzo del destinatario («A Señor Don Eugenio d'Ors Diagonal 416 Barcelona»). Con timbro postale: «Torino, 15 novembre 1921».

[1v]Torino, via Moncalieri 85

14 X 1921³⁸

Ti ho scritto. Ti ho fatto mandare il mio *Dante*...³⁹ e non ricevendo nulla da te, penso che tu sei ancora in giro. Forse ancora nella più lontana America.⁴⁰ Tento di indirizzare ancora questa mia a Barcellona, dove io stesso verrò ai primi di gennaio. Se non ti trovassi allora sarei estremamente infelice!

Concluso tutto s'intende con la *Mancomunidad* che paga le mie poche e povere lezioni. Vorrei pur fare altre lezioni a Madrid per ricavare maggior vantaggio materiale dal lungo viaggio.⁴¹ Ma i grandi uomini di laggiù non si muovono e non m'invitano! Vedendomi mi troverai abbattuto e triste, ma certo non mancherai di volermi bene ancora. Addio. Ti abbraccio

tuo

Arturo Farinelli

³⁸ Si considera frutto di una svista l'indicazione del mese di ottobre da parte di Farinelli: per il suo contenuto questa lettera è evidentemente successiva alla lettera I, cui fa esplicito riferimento; il timbro postale reca inoltre la data del 15 novembre 1921.

³⁹ Si tratta ancora una volta del volume menzionato nella lettera I (Farinelli 1922b).

⁴⁰ D'Ors si trovava in Argentina presso l'università di Córdoba, per tenere un corso di filosofia. Era arrivato a Montevideo il 24 luglio e a Buenos Aires il 26 luglio 1921 (Fuentes Codera 2012).

⁴¹ Il progetto ha buon fine: il 20 e 21 febbraio Farinelli tiene a Madrid, presso il *salón rectoral* dell'Universidad Complutense, la conferenza *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la Literatura española*. La conferenza viene pubblicata in un opuscolo (Farinelli 1922a), riedita nel 1925 e nel 1936 e parzialmente tradotta negli *Episodi* dopo queste righe: «Un impegno mi conduceva a Madrid, quello di svolgere, in due ampi discorsi, sempre in lingua castigliana, alcune 'Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la literatura española', e di oppormi cavallerescamente ad alcune idee manifestate con molta sagacità e profonda convinzione su questo argomento, pur trattato dal Milá, dal Menéndez y Pelayo e da altri. Ricordo l'assemblea convocata in una sala del Centro per udirmi. V'era - se non erro - anche l'Ortega Gasset, con cui ebbi sempre poca dimestichezza. Don Ramón mi fissava con sguardo scrutatore, pieno d'indulgenza e d'amore. Temeva gli esponessi eresie. L'abbraccio finale mi assicurava di riconoscere certe rigidità nelle sue opinioni che combattevo; trovava esagerata la mia fede individualistica, la avversione ai gruppi, alle grandi sintesi. In molte parti l'accordo gli pareva evidente. Avevo scosso gli animi, che seducevo anche con la mia spietata sincerità. L'esperienza del mondo ispanico m'era cresciuta. Riconoscevo doversi affidare ad un filo conduttore nel labirinto delle indagini e scusavo la opposizione al mio illustre compagno con parole cortesi» (Farinelli 1946, 254).

III

8 gennaio 1922.

Biglietto da visita stampato sul *recto*, al centro «Prof. Arturo Farinelli», sul margine in basso a sinistra «Torino». Il messaggio appare sul *recto*, il saluto e la firma sul *verso*.

[1r]8 I 1922

Carissimo amico,

Sono qui nella casa tua – parlo con la tua Signora – e deploro immensamente di non abbracciarti. Infinite cose ti avrei detto. Ora ti mando il più affettuoso saluto a Madrid dove stai con tuoi due figliuoli. *Appena verrai* sarò da te. Pensa che il mio ricordo è costante e profondo. Addio.

[1v]A rivederci

tuo

Arturo Farinelli

IV

Belgirate, 4 luglio 1922.

Lettera su carta intestata «R. Università di Torino».

[1r]Belgirate, 4 VII 1922

Caro mio amico,

sono qui dopo un turbine di eventi e un seguito di processi avuti col mio infamissimo padrone di casa di Torino,⁴² che per un anno mi fece

⁴² L'episodio divenne oggetto dell'articolo «*Recuerdos de una loca persecución sufrida por mí*», inviato alla *Nación* di Buenos Aires nell'aprile del 1949. Negli *Episodi* vengono riportati dei brani dell'articolo, tradotti: «Volle il destino che per molti mesi io fossi dannato a una immensa molestia e portassi un peso quasi mortale. Passavo gli anni della mia più intensa attività a Torino. Si era nel 1922. Vivevo in una piccola villa, scelta da me sulla collina torinese già nel 1907, ed ero felice nel mio isolamento, di fronte ad un paesaggio di divino incanto. Qui avevo riuniti i miei libri e mi erano care le persone che avevo in casa. Il capitano, la signora, le figlie, si erano ristretti al piano inferiore della villa e non vi fu mai discordia tra noi, mai un lamento. Ma il diavolo si mosse, mise tutto a soqquadro e cagionò i guai più seri. La scarsa pensione che percepiva il padre della famiglia, fuori di servizio, i debiti contratti dovevano condurlo al sacrificio della casa, l'anima di tutti noi, e alla scelta di un modesto rifugio che gli permettesse di vivere tranquillo, senza grandi spese. La vendita era stata fatta, certo per non darmi serio turbamento, a mia insaputa. Tornai alla villa al chiudersi delle vacanze estive. Mutare dimora m'era di schianto al cuore, ma non mi preoccupava gravemente, forte del mio contratto di affitto, inviolabile, stipulato per altri due anni. Due giovani sposi avevano sostituito i padroni antichi. Industriale e meccanico il marito, pianista la sposa, avviata per i concerti. Il pianoforte trascinato alla villa con grande sforzo suonava incessantemente; le stanze occupate al piano di sotto erano insufficienti per tanta virtù artistica e si desiderava il piano superiore come completo dominio. Non tardò a sconvolgermi l'intimazione di far posto e di cedere le stanze [...]. Chino sui miei libri, repentinamente la lampada si spegneva. Sovente l'intera casa restava al buio. L'acqua cominciava a mancare, invano aprivo le valvole. Apparivano e scomparivano monelli che

soffrire un martirio e che ora è condannato a cinque mesi di carcere.⁴³ Ma debbo sloggiare da quella villetta che tu conosci⁴⁴ – portar via tutto entro l'ottobre – e non ho un'idea ancora dove troverò ricovero!

A tratti, nell'imperversare più aspro [1v]della bufera, vagabondando ora a Roma, ora a Genova, ora a Torino, ora qui al lago, penso a quel po' di pace goduta in Ispagna; e penso a te, mio carissimo amico, che potei riabbracciare, rivederti tante volte, averti così vicino a me! E una malinconia pungente mi assale, come se già fossi giunto alla sera della mia vita.

Sono solo – ho licenziato l'*Ibsen*⁴⁵ – sto rivedendo la 2ª edizione dell'*Humboldt*⁴⁶ e immaginando altri lavori che patiranno naufragio⁴⁷ – e non so come – il ricordo a te m'insegna e mi obbliga a scriverti. Ho un segreto timore che la lontananza raffreddi la nostra pur sì ardente amicizia. Ci comunicavamo tutto – le sventure dell'uno [2r] erano dolore per l'altro – e delle esperienze amare di entrambi ridevamo e piangevamo, in supremo accordo.

Poi a Madrid vidi, conobbi i tuoi cari figliuoli; altri legami di simpatia si strinsero – in quella bella e fresca e ridente età vedevo come una rinascita dello spirito mio abbattuto e stanco. Nessuno più ha comunicato con me, nessuno più mi scrisse! Sembra ch'io sia fuggito nelle più cupe regioni del silenzio e dell'oblio. Stendo le braccia. Che afferro?

Mi sei ancora vicino col respiro dell'anima tua? Cha fai ora? Ti hanno [2v]inflitto nuove torture in patria? Sogni, combini, compi altri viaggi oltre gli Oceani?

Io vidi il Gentile a Roma e con lui disposi di seguire fra un anno o due (quando avrò casa ancora e una sembianza di pace) l'invito in Argentina; lui filosofo – io letterato faremmo concordi un po' di fortuna.⁴⁸

gettavano pietre alle finestre e spezzan vetri e si davano alla fuga. Salivano dal fondo odori nauseabondi e non sapevo in qual modo erano prodotti. Un giorno scopro alcuni pezzi di zolfo bruciati a metà nelle mani di un meccanico, venuto dal piano di sotto. Gli chiedo perché li portasse e mi risponde che il padrone ordinava fossero arsi nella cucina sopra la quale stava il pavimento su cui poggiavano i miei libri. Si voleva causare un principio d'incendio e rendere me responsabile del misfatto» (Farinelli 1946, 265-8).

⁴³ «Il processo levò gran rumore nella città. E, per spettacolosi che fossero in un ultimo malaugurato respiro di tempo, gli arbitri, le rivolte tentate, il verdetto risultò infine di condanna ai reprobri, e si decretò la multa e il carcere, evitato per una amnistia provvidenziale» (Farinelli 1946, 270).

⁴⁴ D'Ors aveva fatto visita a Farinelli nella casa di Torino nel 1911.

⁴⁵ Farinelli 1923.

⁴⁶ Farinelli 1924b.

⁴⁷ Nella febbrile attività di Farinelli, molte opere rimasero incompiute, altre si fermarono allo stadio progettuale. Di alcuni progetti, come l'edizione critica del *Burlador de Sevilla*, è testimonianza la corrispondenza con Menéndez Pelayo.

⁴⁸ Il viaggio oltreoceano avverrà nel 1927. «Ero sollecitato dagli amici delle terre americane di venire tra loro e stipulavano contratti per avvincermi, come si conquistano artisti e virtuosi per le grandi 'tournées'. Gli italiani stabiliti a San Paolo nel Brasile

Per tutto il resto le faccende mi vanno maledettamente male. Di tutte le promesse fattemi in Catalogna e poi a Madrid nessuna giunse a compimento. Nemmeno il mio Calderón si tradusse a Barcelona e l'impegno preso dal Mandolini si franse senza ombra di coscienza.⁴⁹ Tutto è al verde e nessuna speranza rifiorisce!

Vado a *Torino* (*Università*) posdomani per gli esami. Se là mi scrivessi e ti ricordassi ancora di me ti benedirei. Ora ti stringo al mio cuore ~~xxxxx~~ troppo triste

tuo

Arturo Farinelli

V

16 agosto 1922

Cartolina postale spedita da «Albergo Monteleone Alpe Veglia(Varzo)», con timbro postale «Alpe Veglia - Varzo - Novara 16.8.1922». Indirizzata a «Eugenio d'Ors, Argentona (Mataró), Barcelona, Spagna - Catalogna».

[1r]Alpe Veglia (p. Domodossola Varzo), 16 VIII 1922

Carissimo mio amico,

ti mando ancora una volta il mio più affettuoso saluto e un vivo ringraziamento per la tua lettera. L'ultimo tuo libro che mi desti è rimasto (con 100 altri vol.) dal Trias a Barcelona. Sapevo di non aver più casa a l'arrivo e non osavo portare alla ventura le reliquie a me care del mio viaggio. Quanto io ti sia vicino nello spirito e come apprezzi il tuo bell'ingegno e la tua originalità come scrittore ben lo sai. Ma ora vivo in un'epoca di grandi [1v]triboli e cerco come un infermo perpe-tue distrazioni. Così ora mi arrampico sulle montagne a più di 3500 mt. Andrò a Torino il 2 settembre per cercare casa - certo invano!!

erano i più zelanti negli inviti. Le lettere del carissimo Bovero erano decisive. Il rifiuto non doveva prolungarsi. Bisognava ch'io partissi. Preparai una quarantina di conferenze da svolgersi a San Paolo, a Rio de Janeiro, a Buenos Aires, alla Plata, a Córdoba, a Montevideo, e disposi ogni cosa per non avere, fuori di patria, ostacoli e turbamenti. Soffrivo allora di forti dolori muscolari: mi si irrigidiva un braccio; mi sembrava folia allontanarmi in quel pietoso stato, e scrivevo lettere tristi, perché restassi in patria. Avrei certo recato delusione e non piacere. Un carissimo mio compagno argentino, il Rohde, allora aggiunto all'ambasciata a Parigi, si doveva di non poter venire con me per spingermi risolutamente tra i suoi connazionali. Ai suoi libri di critica e di impressioni aveva aggiunto un'estetica desunta dagli scrittori argentini. Quante cose imparavo da lui! Affettuosamente si adoperava a Torino il console dell'Uruguay, Montiel, pure lui scrittore, che io cercai di caratterizzare in alcune pagine. E mi parlava con entusiasmo della poetessa Luisa Luisi che m'aspettava. Era come un'onda che m'assaliva e mi travolgeva. Un mattino del febbraio mi trovavo con le valigie pronte per il Brasile e mi imbarcavo sul 'Conte Verde'» (Farinelli 1946, 289-90).

⁴⁹ Si riferisce probabilmente al saggio *La vita è un sogno*, pubblicato in due volumi nel 1916 e recensito da Eugeni d'Ors.

Non ti posso consigliare di venire in Italia quest'anno (benché ti rivedrei con immenso piacere). È un paese così sconvolto! Non avresti né conforto né pace. E per *vivere*!! Dovrò forse emigrare anch'io.

Ti abbraccio fraternamente

tuo

Arturo Farinelli

VI

25 febbraio 1930.

Lettera su carta intestata «R. Università di Torino».

[1r]

25 II 1930

Caro amico

Finalmente un ricordo – dopo anni di oblio! Questo tuo libretto *Cuando esté tranquilo*,⁵⁰ che ora mi sorprende, è un prezioso messaggio ed ha luce come di fiamma viva. Ci si sente tutto il tuo spirito, ancora di inconsumata freschezza e l'agilità del tuo pensiero. Guizzi, balenii, aforismi, le quintessenze care al Gracián, e care a me che non ne so sprigionare dalla mia lorda intelligenza. E, coi riflessi rapidi di una vasta coltura, e la grande sensibilità artistica, saggi di poesia vera, come nel [1v]capitoletto su Mallorca, che offre un quadro indimenticabile. Né importano le inesattezze che rileveranno i pedanti.

Ora io ti scrissi alcune volte all'indirizzo: *Hermosilla 17* e pare che nulla mai ti sia giunto.

Anche preregrinavano a te alcune mie miserie letterarie, che si perdevano, e nessuno mai seppe, nell'ambiente tuo, che esistevano. Ti mando oggi il *Beethoven*,⁵¹ lì troverai la mia anima, sgombra dell'inutile scienza – se pure tu la vorrai ritrovare ancora.

Ora esce a Madrid il 2^o mio mastodontico volume erudito dei *Viajes*,⁵² un'epopea di titoli⁵³ che esala tutto l'immenso mio amore

⁵⁰ D'Ors 1930.

⁵¹ Farinelli 1929.

⁵² Farinelli 1930b. Il primo volume era stato pubblicato nel 1921: *Viajes por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas*, Centro de Estudios Históricos, Madrid (Farinelli 1921). L'opera venne ampliata fino al quarto volume, costituendo uno dei principali sforzi di Farinelli, secondo il quale i *Viajes* rappresentavano agli occhi degli altri il suo spirito ramingo: «Un embrione d'opera sui 'Viaggi ispanici' ch'io venivo pubblicando doveva confermare la supposta mia natura di perpetuo vagabondo, innamorato delle terre lontane, sognate e insoddisfatto nel desiderio e nelle aspirazioni» (Farinelli 1946, 285).

⁵³ Farinelli usa già l'espressione «epopeya de títulos» nell'introduzione al volume del 1921 (Farinelli 1921, 20). L'opera effettivamente consiste in un'ampissimo elenco di opere e testimonianze di viaggiatori in Spagna suddiviso per secoli. Farinelli non si limita a fornire una bibliografia delle opere di viaggio, considerandole viziate da stereoti-

per la Spagna. E ne avrò, per compenso, l'assoluta dimenticanza.

[2r] Molte volte si posa su di te il mio pensiero. Ricordo i due figli, che ora saranno grandi e avranno già impiego, e volevano scambiare lettere germaniche con me.

Tutto è passato entro un vortice. Prima di discendere irrimediabilmente cambio casa, e salgo sulla collina fino alla sua cima maggiore, e mi metto vicino alle stelle.⁵⁴

Forse non mi rivedrai più. Sogno un ultimo viaggio ispanico. Ma non ci arriverò, non ci arriverò sicuramente!

[2v] M'invitavano a Cuba. Rinunciai.⁵⁵ Forse mi spingerò tra gli Scandinavi per svolgere in forma di conferenze i pensieri dell'ultimo 3^o volume dell'opera *La vita è un sogno*. Un delirio - inutile spasimo di una fantasia ormai stanca e fiacca.⁵⁶

Nel cuore è rimasto l'antico affetto. E col cuore e con l'antica passione ti saluto

tuo

Arturo Farinelli

VII

12 novembre 1943.

Lettera scritta sul retro di una fotografia che ritrae Farinelli nel suo studio.

Torino, G. Volante 19, 12 XI 1943

Mio carissimo amico,

sono ritornato ora dalla Svizzera, ove tentai un salvataggio, presso

pi, ma accoglie nella sua opera riferimenti eterogenei. I *Viajes farinelliani* nascono come recensione e integrazione all'opera di Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal* (1896).

54 «Sino al '30 ero rimasto con un residuo di libri e pochi mobili nella mia catapecchia in Corso Moncalieri [...]. Dopo infinito girovagare trovai una villa d'affitto sul viale dei Colli in una posizione d'incanto» (Farinelli 1946, 343).

55 «Forse, se l'età già avanzata non minacciava di farsi cadente, sarei tornato, dopo qualche anno, a questi lontanissimi lidi, così insistenti erano gli inviti che mi si facevano [...]. Anche Cuba sollecitava una mia visita per le feste universitarie che adunavano nell'isola genti di ogni terra. Mi annunciai. Ma la compagna mia temeva i gravi disagi del viaggio, il martirio inevitabile del mal di mare. Avevo a Cuba amici carissimi, letterati e storici di valore, l'Urrea, il Chacón, i direttori della bella rivista 'Cuba contemporánea'. Un'accoglienza trionfale m'era preparata. Il rifiuto non illanguidì l'amicizia, ma destò meraviglia e non poca pena. Provvidi perché vi andasse in mia vece Pavolini, esperto di tante lingue e letterature; vi portava, col suo vasto sapere, la pratica di una vita di società e mondana, più brillante che la mia» (Farinelli 1946, 309).

56 Nelle sue memorie Farinelli ricorda *La vita è un sogno* come «l'opera mia maggiore» (1946, 217).

un editore bernese, dell'opera mia *Deutschland und Spanien*,⁵⁷ e trovo fra le carte e lettere giunte l'articolo che mi dedichi⁵⁸ e che profondamente mi commuove.

Averti ritrovato nella terra ispanica dei miei sogni e stretto al cuore, veduto ancora nella tua anima chiara e bella, udita ancora la tua soave parola era per me un conforto inatteso e veramente grandissimo.⁵⁹ Anche quando sparivi ti seguivo col pensiero e i ricordi. L'articolo è sagace come ogni cosa tua. Al vaneggiamento delle così dette letterature comparate – come alla virtù della creazione tutta individuale dedicai molte mie pagine, in armonia con le tue, prive xxxxxx del tuo brio, e della tua freschezza, del vigore del tuo pensiero.

Immaginerò di ritrovarti per non abbandonarmi a una tristezza soverchia. E se tu mi fugga farò di trattenermi. Ora un fraterno abbraccio tuo

Arturo Farinelli

⁵⁷ Forse si tratta di un tentativo di ristampa di *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Litteratur der beiden Länder* (Farinelli 1892).

⁵⁸ Probabilmente si riferisce al saggio di d'Ors *Epos de los destinos* (1943), inespiegabilmente definito «articolo».

⁵⁹ Si riferisce all'ultimo viaggio in Spagna, compiuto nel 1935 per le celebrazioni legate al trecentesimo anniversario della morte di Lope de Vega, in occasione del quale Farinelli pubblicò il saggio *Lope de Vega en Alemania*, che altro non era che la traduzione in spagnolo di uno studio giovanile pubblicato ben 40 anni prima, *Grillparzer und Lope de Vega*, tradotto da Enrique Massaguer (Farinelli 1936). Farinelli informa del viaggio nelle sue memorie: «Scorrevano gli anni e mi sorprendevo di avere accesa in me ancora la febbre ispanica. I lontani amici Rodríguez Marín, Ramón d'Alós, Menéndez Pidal, Damaso Alonso, il Centro di studi storici che aveva pubblicato le mie 'Divagazioni' sui viaggi ispanici, e particolarmente l'adorabile mio Joachim de Trias facevano vive istanze perché io tornassi tra loro. Preparai, nella primavera del '35, alcuni discorsi, rifeci quello già compiuto su Lope, con un pensiero al 'Peregrino en su patria', che avevo allora investigato; e, scelta mia figlia come compagna, da Nizza seguii la spiaggia sino a Marsiglia, e la costa sino a Perpignano e Port Bou ed entrai come in trionfo nella Catalogna [...]. A Barcellona, a Valencia, a Madrid e in altre città dove mi portavo non v'era ancora sintomo della rivolta fatale che insanguinò la Spagna e la mise a scompiglio l'anno appresso» (Farinelli 1946, 352-3). In quell'occasione Farinelli tenne una conferenza a Barcellona presso l'Institut de Cultura Italiana, il 16 maggio, annunciata da un articolo su *La Veu de Catalunya* («Artur Farinelli a Barcelona». *La Veu de Catalunya*, 16 V 1935, 8). Tenne inoltre due conferenze a Madrid: «Al pubblico madrileno offrivò due conferenze, l'una sull'Amore e la donna nella creazione di Lope de Vega, l'altra sul Romanticismo di Spagna e l'Italia» (Farinelli 1946, 357). Nelle pagine degli *Episodi* dedicate all'ultimo viaggio in Spagna (1946, 352-9) non viene menzionato l'incontro con d'Ors.

Bibliografia

- Accame, Silvio [1969] (1990). *Scritti minori*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Allason, Barbara (1961). *Memorie di un'antifascista*. Milano: Edizioni Avanti.
- Arnáiz, José Manuel (1988-93). *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid: Antiquaria.
- Bergami, Giancarlo (1990). «Arturo Farinelli accademico d'Italia: Carte 6 marzo '25 - 8 maggio '45». *Belfagor*, 45(2), 181-90.
- Bilbeny, Norbert (1988). *Eugeni d'Ors i la ideologia del noucentisme*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- Cacho Viu, Vicente (1997). *Revisión de Eugeni d'Ors*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Croce, Benedetto (1909). «Arturo Farinelli - Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire [...]». *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 7, 136-9.
- Croce, Benedetto (1925). «Il concetto del Barocco». *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 23, 129-43.
- Croce, Benedetto (1938). «Teorie e fantasie moderne sul Barocco». *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 36, 226-9.
- Croce, Benedetto (1942). *Pagine sparse: Postille. Osservazioni su libri nuovi*. Varia. Napoli: Ricciardi.
- D'Amaro, Francesco; Martí, Javier Esteve (2015). «'No hay neutrales. Todos estamos en guerra'. La Spagna tra il 1914 e il 1918». in *Trasformazione. Rivista di storia delle idee*, 4(2), 73-87.
- Farinelli, Arturo (1892). *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Litteratur der beiden Länder*. Berlin: Haack.
- Farinelli, Arturo (1896). *Don Giovanni. Note critiche*. Torino: Loescher.
- Farinelli, Arturo (1899) «Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir». *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. 1. Madrid: Suárez, 205-22.
- Farinelli, Arturo (1902). *España y su literatura en el extranjero a través de los siglos. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid la noche del 19 de Enero de 1901*. Madrid: Viuda e hijos de M. Tello.
- Farinelli, Arturo (1912). *Hebbel e i suoi drammi (Lezioni tenute all'Università di Torino)*. Bari: Laterza.
- Farinelli, Arturo (1916a). «Calderón». *Nuova Antologia*, 181, 10-27.
- Farinelli, Arturo (1916b). *La vita è un sogno*. 2 voll. Torino: Fratelli Bocca.
- Farinelli, Arturo (1920). *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas; Centro de Estudios Históricos.
- Farinelli, Arturo (1922a). *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la Literatura española*. Madrid: Imprenta Colonial.
- Farinelli, Arturo (1922b). *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra e Germania (Dante e Goethe)*. Torino: Fratelli Bocca.
- Farinelli, Arturo (1923). *La tragedia di Ibsen: quattro discorsi*. Bologna: Zanichelli.
- Farinelli, Arturo (1924a). «Dal carteggio di Marcelino Menéndez y Pelayo. Frammenti». *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzels*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 184-94.
- Farinelli, Arturo (1924b). *Guillaume de Humboldt et l'Espagne; avec une esquisse sur Goethe et l'Espagne*. Torino: Fratelli Bocca.
- Farinelli, Arturo (1925). *Umanità*. Milano: Corbaccio.
- Farinelli, Arturo (1929). *Beethoven e Schubert*. Torino: Paravia.

- Farinelli, Arturo (1930a). «Gl'influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni». *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, vol. 1. Paris: Champion, 271-90.
- Farinelli, Arturo (1930b). *Viajes por España y Portugal: suplemento al volumen de las divagaciones bibliográficas (1921)*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas; Centro de Estudios Históricos.
- Farinelli, Arturo (1936). *Lope de Vega en Alemania*. Barcelona: Bosch.
- Farinelli, Arturo (1946). *Episodi di una vita*. Milano: Garzanti.
- Fuentes Codera, Maximiliano (2007). «El somni del retorn a l'Imperi: Eugeni d'Ors davant la Gran Guerra». *Recerques*, 55, 73-93.
- Fuentes Codera, Maximiliano (2009). «La particular dimensión europea de Eugeni d'Ors durante la Primera Guerra Mundial». *Ayer, Retaguardia y cultura de guerra (1936-1939)*, 76(4), 209-43.
- Fuentes Codera, Maximiliano (2012). «La encrucijada de Posguerra y la primera estancia de Eugenio d'Ors en Argentina». *Historia y Política*, 28, 245-72.
- Fuentes Codera, Maximiliano (2013). «Eugenio d'Ors y la génesis del discurso del nacionalismo falangista». Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 148-64.
- Fuentes Codera, Maximiliano (2014). *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*. Madrid: Akal.
- Gargano, Antonio (1993). «Arturo Farinelli e l'origine dell'ispanismo italiano». *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*. Roma: Istituto Cervantes, 55-69.
- Isnenghi, Mario [1970] (2002). *Il mito della Grande Guerra*. Bologna: il Mulino.
- Jardi, Enric (1990). *Eugeni d'Ors: obra i vida*. Barcelona: Cuaderns Crema.
- Jemolo, Arturo Carlo (1991). *Anni di prova*. Firenze: Passigli.
- Márquez Villanueva, Francisco (1996). *Orígenes y elaboración del Burlador de Sevilla*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Meregalli, Franco (1965). «Menéndez Pelayo, Croce e Farinelli». *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola*. Torino: Giappichelli, 99-114.
- Monterde, Antoni Martí (2004). «La literatura comparada devant les communitats interliteràries en conflicte». Abuín González, Anxo; Tarrío Varela, Anxo (eds), *Bases metodològiques para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 73-119.
- Nicolini, Fausto (1962). *Benedetto Croce*. Torino: UTET.
- Olwer, Nicolau d' (1922). «Arturo Farinelli». *La Revista*, 153-154, 31-2.
- Ors, Eugeni d' (1911). *La ben plantada*. Barcelona: Llibreria d'Alvar Verdaguer.
- Ors, Eugeni d' (1915a). «La paraula d'Artur Farinelli». *La Veu de Catalunya*, 16 de febrer, 1.
- Ors, Eugeni d' (1915b). «Diu la proclama de Farinelli». *La Veu de Catalunya*, 17 de febrer, 1.
- Ors, Eugeni d' (1920). *Glosas. Página del "Glosari" de Xènius (1906-1917)*. Versión castellana de Alfonso Maseras. Madrid: Saturnino Calleja.
- Ors, Eugeni d' (1922). *Hambre y sed de verdad*. Madrid: Caro Raggio.
- Ors, Eugeni d' (1930). *Cuando ya esté tranquilo*. Madrid: Renacimiento.
- Ors, Eugeni d' (1935). *Du Baroque*. Paris: Gallimard.
- Ors, Eugeni d' (1943). *Epos de los destinos*. Madrid: Editora Nacional.
- Ors, Eugeni d' (2000). «Farinelli (30-IV-1948)». *El cuadrvio itinerante*. Vol. 3 di *Ultimo Glosario*. Granada: Comares, 124-6. La Velea.

- Ráfols, Josep F. (1935). «Artur Farinelli a Barcelona». *La Veu de Catalunya*, 16 de mayo, 8.
- Rapone, Leonardo (2011). *Cinque anni che paiono secoli. Antonio Gramsci dal socialismo al comunismo (1914-1919)*. Roma: Carocci.
- Répaci, Antonino (1985). *Da Sarajevo al «maggio radioso». L'Italia verso la prima guerra mondiale*. Milano: Mursia.
- Rubió, Jordi (1922). «L'hoste cordial». *La Revista*, 153-154, 32-3.
- Sánchez Reyes, Enrique (1948). «La obra de dos maestros a través de sus cartas». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 24, 107-272.
- Scarsella, Alessandro (2016). «Eugenio d'Ors: ritratti e autoritratti italiani nei carteggi inediti (1946-1954)». *eHumanista/IVITRA*, 9, 155-70.
- Varela, Javier (2009). «El sueño imperial de Eugeni d'Ors». *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, 39-82.
- Ventrone, Angelo (2005). *Piccola storia della Grande guerra*. Roma: Donzelli.

Poesia, architettura moderna e avanguardie

Il poeta catalano J.V. Foix alla V Triennale di Milano del 1933

Gaspar Jaén i Urban

Universitat d'Alacant, Espanya

Marco Lucchini

Politecnico di Milano, Italia

Abstract Writer and poet J.V. Foix had a very prominent role in Catalan culture, especially in the Avant-gardes period in early 20th century. However, it is not well known his involvement in architecture shown by several articles written after he visited the V Triennale in Milan (1933) that were later published in the volume *Mots i maons o a cascú el seu*. Part of Foix's work can be considered a critical interpretation of architecture from a literary point of view. Besides a general approval of modernist and Avant-garde architecture, his writings reflect a surprisingly mature conception of architecture that anticipates relevant opinion that both in Italy and in Spain would address architecture theoretical works after World War II. Most likely Foix came into direct contact with the Modern Movement while he was visiting the V Triennale and there he realized the potential of 'crosswise' interests between architecture and literature and especially between the international context and Spain.

Keywords J.V. Foix. Modern Architecture. Milan's Triennale. Poetry. Mediterraneità.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Mots i maons o a cascú el seu*. – 3 La V Triennale di Architettura e la mediterraneità. – 4 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-01-21
Accepted	2019-06-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2019). "Poesia, architettura moderna e avanguardie. Il poeta catalano J. V. Foix alla V Triennale di Milano del 1933". *Rassegna iberistica*, 42(112), 383-408.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/007

1 Introduzione

In queste note¹ ci occupiamo dell'interesse manifestato dal poeta e giornalista catalano J.V. Foix (1893-1987) per l'architettura moderna, di cui è una buona dimostrazione la visita da lui compiuta alla V Triennale di Architettura, tenutasi a Milano tra maggio e settembre del 1933. Foix fu il più celebrato interprete e protagonista dell'avanguardia poetica catalana dei primi anni del Novecento al punto che Gabriele Morelli nella sua opera, destinata a un pubblico italiano, si spinge a considerarlo, soprattutto per quanto riguarda le opere *Gertrudis* (1927) e *KRTU* (1932), come «inventore del realismo magico» (Morelli 1987, 126); si tratta di una qualificazione critica sorprendente, più adatta a un tardo surrealismo di solito riservata alla produzione di romanzi ispanoamericana della seconda metà del XX secolo. Ma cosa c'entra un poeta con l'architettura?

In primo luogo in Spagna (ancora di più in Catalogna, ma anche nel resto d'Europa) la storia delle avanguardie è

indissolubilmente legata al rinnovamento urbano del Novecento, alla modernizzazione del Paese e alla sua proiezione internazionale. (Morelli 1987, 128)

Inoltre, Foix fu una presenza costante in tutti i tipi di riferimenti intellettuali a Barcellona durante i venti anni precedenti la guerra (naturalmente, in tutto ciò che aveva a che fare con l'avanguardia letteraria del XX secolo), assumendo un ruolo crescente nella vita pubblica dal 1947 fino alla sua morte, nel 1987, e continuando ad essere considerato dalla critica un autore capitale nella cultura catalana. Infatti, a differenza di molti altri scrittori, era rimasto ostinatamente e costantemente fedele alla propria lingua già nell'immediato dopoguerra, quando il franchismo proibì in modo molto rigido l'uso del catalano

1 Qui si sviluppano alcune proposte avanzate dagli autori nell'intervento intitolato «Avantguarda, poesia i arquitectura: Mots i maons de J.V. Foix (1893-1987)» presentata alla *The 61st Annual Anglo-Catalan Society Conference* (Glasgow University, 13-15 novembre 2015). Una prima formalizzazione scritta di quella comunicazione apparve, senza illustrazioni, nella rivista *L'Espill* (Jaén, Lucchini 2016a). Si propone ora un approfondimento dei riferimenti architettonici 'moderni' degli articoli di Foix includendo le immagini che si rendono necessarie per una comprensione corretta delle argomentazioni quando si parla di architettura. Questi scritti sono parte di una ricerca più ampia, a cui gli autori stanno lavorando dal 2014, sulle relazioni, similitudini e differenze tra la architettura costruita a Milano e a Barcellona nella seconda metà del XX secolo (cf. Jaén, Lucchini 2016a, 2016b). Questo articolo assume come campo di riferimento l'Architettura (e non la filologia catalana); gli autori sono architetti, docenti e ricercatori in istituzioni universitarie che hanno una connotazione 'politecnica'. Pertanto non si intende studiare l'opera poetica e giornalistica di Foix come scrittore, ma la visione dell'architettura come disciplina che si evince dai suoi articoli nei periodici, investigando le ragioni per le preferenze architettoniche da essi desumibili.

al di fuori della sfera strettamente familiare. Nell'ambito dell'attività culturale catalana i suoi scritti (in particolare, come è ovvio, i libri di poesia) sono la rappresentazione di un legame fondamentale con Barcellona, testimoniato da chi ne ascoltò il lavoro e l'attività poetica, negli anni difficili dopo la fine della guerra civile spagnola, lasciando un ricordo del suo rapporto personale con Foix, come Maurici Serrahima, Josep Benet, Ferran Soldevila, Joan Miró e Josep Maria de Sagarra.

In tutti i fenomeni di rinnovamento e trasformazione, sia culturale che ideologica, dell'architettura, come quello avvenuto in tutta Europa tra il 1920 e la metà degli anni Trenta, letteratura, pittura, arti grafiche, teatro, cinema e musica sono ad essa complementari, seguendo percorsi che si incrociano e intrecciano; tra le varie accezioni una, molto rilevante, riguarda l'uso della parola, scritta o parlata, poiché essa diventa lo strumento principale per costruire una dimensione teorica e critica della disciplina dell'architettura.²

Nel contesto culturale della Catalogna dei primi anni del Novecento è noto come Le Corbusier (1887-1965) abbia avuto una forte influenza, diretta e indiretta, sullo sviluppo dell'architettura moderna catalana. Nel 1928 durante la sua prima visita in Spagna tenne due conferenze a Barcellona, una città che visitò accompagnato da Màrius Gifreda,³ «critico d'arte e d'architettura di *La Publicitat*» (Rovira 2000, 203), giornale per cui, come sappiamo scriveva anche Foix, occupandosi della sezione di cultura e della pagina letteraria. A partire dal 1927 Le Corbusier ebbe soprattutto un forte ascendente, a Barcellona, sul gruppo di architetti moderni raccolti nel GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània⁴), creato nel 1930 con lo scopo di sostenere e promuovere il razionalismo.⁵

² Nella teoria contemporanea dell'architettura, considerata come fatto culturale oltreché tecnico, non solamente si prendono in 'prestito' termini o concetti provenienti dalle scienze sociali come la storia o la sociologia, ma ci si spinge anche in campi del sapere appartenenti alla filosofia e alla critica letteraria. Così è abituale nell'architettura fare riferimenti ai concetti di 'metafora', 'narrazione', 'analogia' per parlare di processi progettuali o di edifici costruiti.

³ Gifreda pubblicò un esteso e interessante articolo sulla *La Publicitat* prendendo in rassegna alcuni commenti fatti da Le Corbusier sull'architettura barcellonaese (Marzá 1998, 21).

⁴ Il gruppo è conosciuto anche con il suo nome spagnolo Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC) integrato oltre che dai catalani dagli architetti che lavoravano a Madrid, San Sebastian e Saragozza.

⁵ Nella storiografia contemporanea dell'architettura si incontra una variabilità terminologica per definire l'architettura 'moderna' intendendo le opere prodotte a partire dagli anni Venti seguendo più o meno i principi definiti (implicitamente o esplicitamente) da Le Corbusier, Mies, Gropius, etc. Recentemente si è stabilito un tacito accordo per raggruppare questa produzione nell'ambito della locuzione 'architettura del Movimento Moderno' o 'Movimento Moderno dell'architettura' soprattutto in seguito alla creazione, nel 1990, dell'organo internazionale conosciuto come DOCOMOMO (Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement), il cui obiettivo è l'inventario, la divulgazione e la conservazione dell'architettura

L'organo di stampa ufficiale del GATEPAC e del GATCPAC fu la celebre rivista trimestrale *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*;⁶ oltre a documentare l'architettura e l'urbanistica 'moderna' attraverso progetti e opere, sia spagnole che internazionali, si occupò di problematiche sociali dando ampio eco alle apodittiche asserzioni di Le Corbusier. Come noto, egli divulgò la sua visione 'funzionalista' dell'urbanistica, della città e dell'architettura nel libro *Vers une Architecture*, pubblicato nel 1923, che tenendo conto delle intenzioni programmatiche dell'autore appare quasi come un manuale 'scolastico'.

Libri e riviste, così come le mostre e le conferenze, furono una parte importante dell'impegno profuso dalla Modernità per essere riconosciuta, dalla società, come forza culturale, da un lato interprete del nuovo spirito del tempo, legato alla tecnica e alla macchina, dall'altro animata da un afflato etico teso a migliorare le condizioni di vita delle classi lavoratrici.

2 *Mots i maons o a cascú el seu*

Nonostante gli scritti di Foix sull'architettura e l'urbanistica, come il resto del suo lavoro giornalistico, non abbiano avuto un carattere programmatico, ma piuttosto informativo, essi possono essere considerati un'interpretazione critica dell'architettura da un punto di vista letterario.

In effetti, sovente, sono stati segnalati parallelismi tra l'architettura come disciplina e la poesia di Foix, in termini di ordine sintattico rispondente alla volontà di

articolare una struttura costruttiva alle opere artistiche e letterarie [...]. La costruzione dovrebbe essere sempre alla base di tut-

moderna realizzata tra il 1925 e il 1965. Per tutto il XX secolo sono stati usati vari termini che possono essere considerati approssimativamente sinonimi e che la letteratura specializzata continua ad usare: 'Razionalismo' o 'Architettura Razionale' (usuale in Italia, specialmente negli anni Trenta, come movimento specifico, con membri fondatori e manifesto fondativo), 'Modernità', 'Funzionalismo' o 'Architettura Funzionale', 'Stile Internazionale' o 'Architettura Internazionalista', 'Organicismo' o 'Architettura Organica', etc. Nel nostro lavoro usiamo tutti questi termini come sinonimi (D'Amato, Prozzillo 1981). Va notato come la terminologia sia ancora più complicata per il termine 'Modernismo': in spagnolo e catalano designa l'arte e l'architettura prodotta come novità intorno al 1900, e nota a livello internazionale come 'Art Nouveau' e in Italia come 'Liberty', ma viene spesso confusa con il termine inglese 'Modernism', che designa invece l'architettura del Movimento Moderno. Le traduzioni dell'inglese poco rigorose rendono quindi ancora più difficile chiarire la terminologia e, quindi, la comprensione dei testi.

⁶ Pubblicata a Barcellona tra il 1931 e il 1937, vi lavorarono principalmente Josep Lluís Sert (1902-83) e Josep Torres Clavé (1906-39) in qualità di direttore e sommo animatore della pubblicazione. Si pubblicarono un totale di 25 numeri; negli ultimi, nel sottotitolo, così come in tutta la rivista si utilizzò esclusivamente il catalano.

te le opere letterarie che egli stesso amava, coerenti con le sue preoccupazioni per una città di Barcellona architettonicamente ordinata e moderna. (Vallcorba 2002, 38, 112; trad. degli Autori)

Vale a dire, una prosa strutturata sulla coesistenza di frammentazione e unità, come hanno segnalato alcuni critici fra cui Molas e Teixidor (Gómez i Inglada 2010, 129); anche in questo caso emerge un parallelismo tra il lavoro letterario di Foix e una nota proprietà tipologica dell'architettura fondata su un dualismo tra unità e molteplicità.

Per quanto riguarda il contesto della produzione di Foix, gli articoli rientrano nella sua estesissima attività giornalistica, interrotta nel 1936 in seguito ai timori connessi allo scoppio simultaneo, in Spagna, della guerra e della rivoluzione; secondo Vallcorba l'attività giornalistica promosse soprattutto la divulgazione in catalano della cultura europea di alto livello.

Uno sforzo titanico per diffondere la conoscenza, nelle pagine della stampa in catalano, i movimenti artistici, sociali e letterari elaborati in Europa, soprattutto in Francia e in Italia [Foix leggeva francese e italiano ed era un divoratore di periodici]. Così egli diventò un ponte e un promotore di primo ordine tra l'avanguardia europea del tempo e la Catalogna, che stava appena iniziando una rinascita letteraria che andava al di là di un recupero puramente romantico. (Vallcorba 2002, 18)

In *Mots i maons o a cascú el seu*⁷ (d'ora in poi *Mots i maons*) (Foix 1971, 21-3), pubblicato dall'editore L'amic de les arts (quindi autofinanziato, poiché si trattava dello stesso Foix), egli sviluppò proposte avanguardiste, comuni in Europa nella prima metà degli anni Trenta, con riferimenti all'architettura 'poetica',⁸ però con un tono appassionato, caratteristico del Foix giornalista negli anni immediatamente prima della guerra civile spagnola. Per quanto riguarda le fonti, egli traeva suggerimenti principalmente a partire dalle immagini e dai testi di

⁷ Trad. it. *Parole e mattoni o a ciascuno il suo*.

⁸ Tuttavia, la maggior parte degli studiosi che hanno fatto riferimento al volume non sembrano avere adeguatamente afferrato il contenuto 'architettonico' e progressista del libro. Gómez, in un suo esteso studio sugli articoli di Foix per *La Publicitat*, ha fatto una semplice descrizione superficiale, di limitato interesse sia nella valutazione che nell'ermeneutica dell'opera (Gómez i Inglada 2010, 359-63). Altri hanno banalizzato le conclusioni, come chi ha sostenuto che Foix adoperò le parole così come l'architetto usava i mattoni (2010, 93-4), quando in realtà Foix stabilisce una divisione o separazione netta, già nel sottotitolo, tra la pratica architettonica e la pratica poetica: «a ciascuno il suo» dice, infatti, nei testi che stabiliscono insieme le differenze divertenti tra i due tipi di lavoro (un tono umoristico che anche Brossa ha usato frequentemente nelle sue poesie e opere teatrali). Come esempio possiamo citare l'osservazione che chiude il libro: «Le telefonate urgenti sono sempre per i manovali mai per i poeti» (Foix 1971, 72).

architettura della rivista *A.C.* Quindi nei suoi scritti sull'architettura egli difese un avanguardismo probabilmente proveniente dal rapporto di amicizia con i membri del gruppo ADLAN (Amics de l'Art Nou), fondato nel 1932 da Joan Prats i Vallés (1891-1970) e da Josep Lluís Sert (1902-83) e con il citato GATCPAC. Non casualmente Foix dedicò *Mots i maons* «agli amici del GATCPAC e ai vecchi compagni di ADLAN».

Un'altra fonte di informazione artistica per Foix, anteriormente alla guerra civile spagnola, fu la rivista, prima mensile e a partire dal 1931 trimestrale, *D'ací i d'allà* (1918-36),⁹ in cui egli stesso aveva lavorato. In particolare, nel dicembre 1934 uscì un numero speciale (179) diretto dal GATCPAC e da ADLAN, dedicato all'esaltazione dell'arte moderna. Foix qui presentò un breve articolo su Dada con illustrazioni di Duchamp, Picabia, Max Ernst e poesie di Jean Arp. Furono coinvolti Miró (che disegnò la copertina), Picasso, Matisse, Derain, Léger, Brancusi, Kandinsky, Dalí, Braque, etc. Comparvero cinque articoli brevi, che dovrebbero essere di Sert, anche se solo uno è stato firmato, scritti in forma di proclami, come Le Corbusier aveva insegnato ai moderni. Quei cinque articoli (in catalano come tutta la pubblicazione) avevano titoli significativi: «L'arquitectura del segle xix», «Cap a una arquitectura, Arquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte'», «Gratacels» e «Arquitectura-urbanisme. Funció social». Essi furono riccamente illustrati con fotografie a tutta pagina, alcune inquadrature con audaci controcampi; si trattava dello stile visivo, consueto nella rivista *A.C.*, divenuto popolare tra le avanguardie, prima in Germania con il Bauhaus, poi a livello mondiale quando Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock promossero il libro e la mostra *Lo stile internazionale* (1932), tenutasi al MoMA (Museum of Modern Art) di New York (Hitchcock, Johnson 1932).

Foix sembra essere stato affascinato sia dagli aspetti concreti dell'architettura che da quelli di carattere immateriale. In *Mots i maons* esprime approvazione per la progettazione urbana moderna, soprattutto per quanto riguardava le maggiori possibilità di illuminazione e areazione. È noto infatti come l'edificazione a 'blocco aperto', ossia con gli edifici residenziali in 'linea'¹⁰ e disposti in file parallele, come accadeva nelle *Siedlungen* della Germania della Repubblica di Weimar (1919-33), garantisse una qualità della vita

⁹ La rivista si intitolò dapprima *D'ací d'allà* e poi *D'ací i d'allà* (rispettivamente 'senza' e 'con' la congiunzione copulativa i), però il secondo titolo è quello che è stato preso come riferimento (si veda per esempio *Gran enciclopèdia catalana*).

¹⁰ Si tratta di edifici residenziali stretti e lunghi alti da quattro a otto piani, organizzati in appartamenti a cui si accede tramite ballatoio o corpo scala. Nel II CIAM tenutosi a Francoforte nel 1929 si parlò di edifici a blocco aperto per la residenza popolare. Sebbene non sia un edificio in linea perché si piega come i *redents*, l'esempio più noto in Catalogna e in Spagna di questa tipologia prima della guerra civile fu la Casa Bloc (1932-36) degli architetti Sert, Subirana e Torres Clavé.

incomparabilmente migliore di quella nelle case a blocco chiuso nei densi isolati delle periferie industriali o dei centri storici degradati; un esempio sono le MietKasernen¹¹ in Europa Centrale o la medesima Ciutat Vella di Barcellona. Foix viveva a Sarrià, allora un piccolo comune indipendente situato tra il mare e la Sierra de Collserola, oggi integrato nella municipalità di Barcellona, e il suo termine di paragone era pertanto questa città. Egli disapprovava le espansioni e le trasformazioni dei primi decenni del Novecento conseguenti al Plan Jausselly, che riproponevano condizioni di elevata densità e affollamento, o le trasformazioni nella Ciutat Vella che non tenevano in nessun conto gli aspetti igienici (Montaner i Martorell 2004, 81).

Inoltre Foix affermò che l'architettura e l'urbanistica definiscono il contesto per vivere in pienezza fisica e spirituale. Ciò è riconoscibile nella seconda sezione del libro di poesie *Sol i de dol* (1947), il cui nucleo conduttore è il difficile equilibrio tra avventura e armonia, serenità ed esplorazione, ricerca e classicismo, sia nel campo artistico che in quello etico-morale (Gimferrer 1974, 11) e, in quest'ultimo caso, il poeta vuole essere architetto e filosofo.

La concezione dell'architettura espressa da Foix in *Mots i maons* è sorprendentemente matura e anticipa considerazioni che saranno fatte in Italia e Spagna nel secondo dopoguerra. Negli anni Venti e Trenta l'identità dell'architettura del Movimento Moderno si caratterizzava con un linguaggio¹² molto preciso: abolizione totale di ogni tipo di decorazione, volumi degli edifici netti e stereometrici, tetti piani, intonaco bianco, grandi superfici vetrate, finestre a nastro. Queste scelte espressive, di per sé non del tutto innovative dato che si trovavano, in parte, nelle case mediterranee tradizionali, presentavano una struttura linguistica assimilabile e replicabile, mentre il carattere sobrio facilmente si prestava a composizioni eleganti, come ad esempio la casa in calle Muntaner, nrr. 342-348 di Sert a Barcellona (1929-31).¹³ È stato osservato come Foix fosse abbastanza attratto non solo dall'avanguardia ma anche da un eclettismo alla Rubió i Tudurí (Montaner i Martorell 2004, 82). Lo scrittore catalano era in grado di valutare le relazioni tra elementi variabili e invariabili

11 Si tratta di edifici residenziali a corte destinati all'affitto – il nome significa 'caserme d'affitto' – comuni nelle città tedesche dalla seconda metà dell'Ottocento. La particolare forma e la presenza di piccolissimi cortili, in genere dimensionati per muovere la scala dei pompieri in caso di incendio, permettevano di edificare densamente tutta la superficie degli isolati (Sica 1977, 262-5).

12 Nel campo dell'architettura, forse per evitare il termine 'stile' screditato in Europa nel campo architettonico, è consueto indicare i caratteri formali degli edifici con il termine 'linguaggio'. Come abbiamo già detto, nell'architettura è normale usare concetti presi in prestito dalle scienze sociali e dalla critica letteraria.

13 In questo celebre edificio la verità costruttiva dei muri portanti in mattoni è sacrificata all'immagine moderna della facciata che fa sembrare il sistema costruttivo costituito da portali in cemento armato.

li dell'architettura. Intuì infatti la necessità di una regola, sostenendo che «dove non c'è stile c'è barbarie» (cit. in Montaner i Martorell 2004, 82) e che il linguaggio non poteva essere il solo elemento caratterizzante di una figurazione (architettonica o letteraria) ma che fosse necessario guardare a qualcosa di più permanente. Infatti egli parlava di 'tradizione' sostenendo che la vera modernità dovesse essere cercata nella tradizione stessa: «La tradizione è essere integralmente parte del nostro tempo» (cit. in 2004, 82). Foix sembrerebbe aver compreso il senso fondamentale della nozione di tipo, ossia il rapporto dialettico tra un 'nucleo' invariante e universale e un 'involucro' mutevole in funzione delle contingenze. Egli quindi, pur favorevole alla modernità, e alle relative innovazioni nell'ordine della città e della casa, ritenne che la fenomenologia del nuovo non dovesse essere fine a sé stessa, ma in qualche modo temperata da riferimenti alla tradizione. Questa idea rappresenta *ante litteram* la concezione del rapporto tra tempo e progetto che sarebbe stata formulata negli anni Cinquanta dall'architetto italiano Ernesto Nathan Rogers (1909-69), componente dello studio BBPR di cui parleremo più avanti, che avrà un ruolo determinante nella successiva evoluzione delle relazioni culturali tra l'architettura di Barcellona e quella di Milano. Rogers radicava la tradizione nella concretezza dei fatti, nel loro variare a seconda dei contesti. Quindi progettare in coerenza con la tradizione non significava una mera ripetizione di stilemi del passato ma assumersi la responsabilità di trasformare un contesto attraverso il progetto di architettura (Rogers [1957] 1997, 253). Trasformare non voleva dire far *tabula rasa* come spesso predicavano le avanguardie radicali, a partire da Le Corbusier con le sue proposte urbanistiche, ma costruire tenendo in considerazione le preesistenze: queste ultime non dovevano essere imitate ma studiate in modo da inserire nel progetto del nuovo alcuni elementi riferiti ad esse in senso traslato.

Un esempio celebre, nel dopoguerra europeo, è la torre Velasca di Milano realizzata nel 1959 dallo studio BBPR: la conformazione della torre con il volume aggettante, i costoloni strutturali in cemento armato, la posizione e la forma delle finestre, presentano analogie con elementi figurativi della tradizione milanese quali il progetto del Filarete per la torre del Castello Sforzesco, le finestre degli edifici del tessuto storico circostante o i contrafforti del Duomo di Milano (Bonfanti, Porta [1973] 2009, 156-61). Questo atteggiamento di sostanziale integrazione tra il vecchio e il nuovo influenzò l'architettura moderna di Barcellona soprattutto a causa degli intensi scambi culturali tra architetti milanesi e catalani (Jaén, Lucchini 2016b), di cui le vicende di Foix sono un primo tassello. Gli stessi BBPR progettarono a Barcellona nel 1960 l'edificio per uffici Hispano-Olivetti. L'involucro trasparente e convesso, che definisce la facciata sulla Ronda de la Universitat 18, è conformato da numerose scalettature, connotate da un'evidente analogia formale tra la tribuna del primo

piano della casa Isabel Pomar di J. Rubió i Bellver del 1904-06 in calle Girona 86 (Pizza, Rovira 2002, 93). Tale processo di trasferimento tra forme della storia e la contemporaneità, ampiamente utilizzato dalla Scuola di Milano e anche da quella di Barcellona, si basa su una tecnica di ricombinazione delle immagini possibile grazie a un procedimento di traslazione e cambiamento di scala più vicino alla metafora che all'analogia.

In conclusione *Mots i maons*, oltre a un generale forte elogio nei confronti del Razionalismo¹⁴ che Foix, sempre arguto e sorprendente, soleva considerare come un «movimento letterario e artistico progressista» (Gómez i Inglada 2010, 130), mostrò un'enorme simpatia per il lavoro e le idee del GATCPAC considerando Le Corbusier come il massimo modello della nuova architettura e urbanistica modernista.

3 La V Triennale di Architettura e la mediterraneità

Passiamo ora a «L'esforç d'alguns arquitectes», l'articolo dove Foix descrisse la sua visita alla V Triennale di Milano nel 1933. Pubblicato il 12 agosto 1933 su *La Publicitat*, il giornale di cui Foix, come si è visto, era assiduo collaboratore e capo della sezione culturale (Gómez i Inglada 2010, 466), esso fu ripubblicato nel 1971 in *Mots i maons*, senza modifiche con il medesimo titolo e la data «12-VIII-1933».

La visita alla Triennale fu parte del viaggio che portò Foix in qualità di rappresentante catalano del PEN Club in Italia e Jugoslavia, in compagnia della moglie Victoria Gili Serra (1909-82), che aveva sposato nel luglio 1931, un matrimonio che durò fino al 1948 (Mament 1992, 41).

A quanto pare i viaggi di Foix furono pochi e brevi (nella corrispondenza con Obiols sono stati riscontrati negli anni Venti diversi tentativi, infruttuosi, di andare in Italia). Vallcorba (2002, 16) parla di «un viaggio a Dubrovnik» [fig. 1] (tuttavia Foix preferiva usare il nome latino Ragusa, piuttosto, che quello slavo) aggiungendo che, al ritorno, visitò per «pochi giorni» Venezia e Milano, dove era in corso la V Triennale. Inoltre visitò Trieste e Lubiana, dove scrisse due poesie che furono molto più tardi incluse nel libro *On he deixat les claus...* (1953), e quindi Firenze, da dove una mandò cartolina a Obiols esprimendo la sua ammirazione per la città: «Non ci siamo mossi da piazza della Signoria. Continuiamo ad ammirarla» (Ponsati, Ponsati 1994, 263) [fig. 2].

¹⁴ Come abbiamo già rilevato, il Movimento Moderno, inteso come temperie culturale che nel campo dell'architettura innova a partire dal 1920 le tecniche e la teoria della progettazione architettonica e urbana, è stato identificato dalla storiografia anche come Funzionalismo o Razionalismo. Si tratta di termini che si dissolvono l'uno nell'altro significando la stessa cosa, ovvero il valore innovativo e dirompente della nuova architettura.



Figura 1 *Foix a Dubrovnik, 1933. Fundació J.V. Foix, Barcellona*

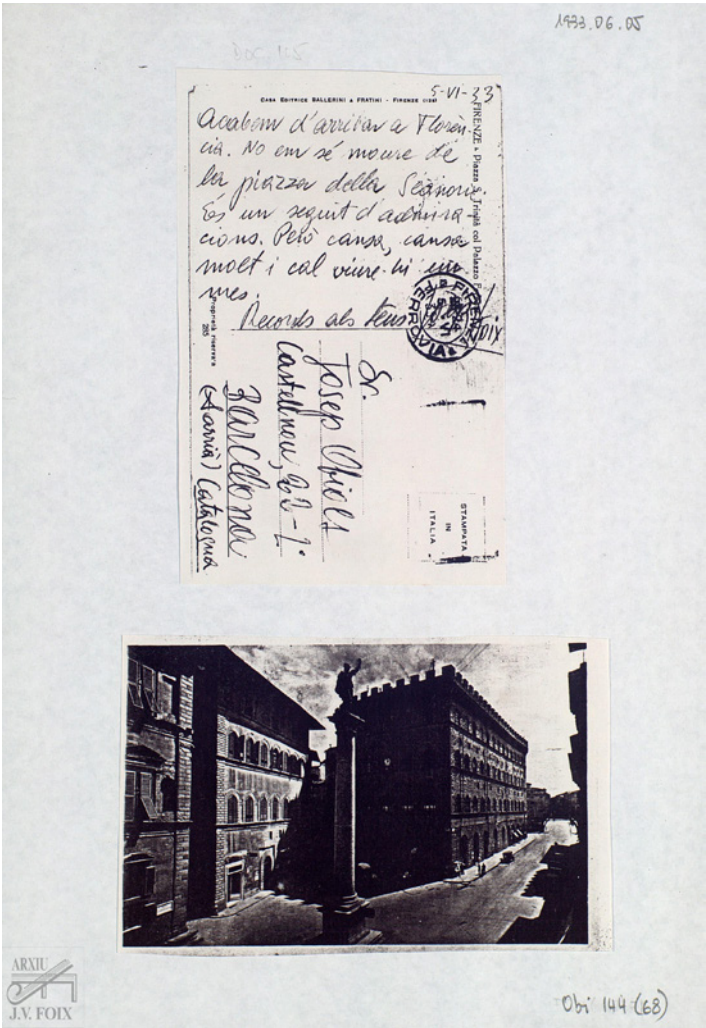


Figura 2 Cartolina di Firenze spedita da Foix a Obiols. Fundació J.V. Foix, Barcellona



Figura 3 Manifesto della V Triennale di Milano del 1933 di Mario Sironi.
Archivio Fotografico Triennale. © Triennale di Milano

Considerando gli eventi prima e dopo la guerra civile Spagnola si verifica una sorprendente simmetria tra la V Triennale del 1933 [fig. 3] e la IX del 1951. Quest'ultima è stata fondamentale per la ripresa dell'architettura moderna barcellonese per due ragioni: in primo luogo, l'architetto José Antonio Coderch (1913-84) progettò il padiglione spagnolo, che vinse il primo premio della stessa Triennale e lanciò tanto a Barcellona quanto a livello internazionale lo studio Coderch-Valls e l'architettura moderna che essi cominciavano a realizzare; in secondo luogo, gli studenti di Architettura della Scuola Tecnica Superiore di Barcellona, tra cui Oriol Bohigas (n. 1925) e Josep Martorell (n. 1925), che con David Mackay (1933-2014) formerà successivamente il conosciuto e apprezzato Studio MBM, fecero quello stesso anno il loro viaggio 'di fine corso' in Italia visitando la Triennale che, oltre a Coderch, contava sulla presenza dei più importanti architetti europei del tempo, come il finlandese Alvar Aalto (1898-1976). Bohigas parlerà del contenuto della IX Triennale in *Destino e Cuadernos de Arquitectura* (Bohigas 1951, 1953), iniziando un proficuo percorso critico di ricerca e rassegna disciplinare (prima in spagnolo, immediatamente dopo in catalano), che ha influenzato notevolmente l'architettura spagnola per tutta la seconda metà del ventesimo secolo.

Ma cosa trovò Foix di interessante e particolare nella V Triennale? «L'esforç d'alguns arquitectes» cita espressamente il dibattito tra Razionalismo e Decorativismo, disputa allora accesa nella cultura architettonica europea dopo l'Esposizione Universale di Arti Decorative di Parigi (1925), che diede origine allo 'stile art-deco' radicalmente respinto dai canoni del Movimento Moderno.

Ma gli elementi più rilevanti in cui si possono leggere, seppur sotto traccia, dei percorsi che portano alla Catalogna furono la visita alla «Villa-studio per un artista, degli architetti Fogini [sic] e Pollini» e un contatto con «Cardi» [sic]¹⁵ della rivista di architettura *Quadrante*.

L'esposizione della V Triennale, allestita tra maggio e settembre del 1933 nella nuova sede del Palazzo dell'arte (1931-33) di Giovanni Muzio, situata nel Parco Sempione, deve essere considerata nel quadro delle attività di promozione dell'architettura moderna da parte dei razionalisti milanesi, fra i quali uno dei protagonisti indiscutibili fu Gio Ponti (1891-1979), membro del direttorio insieme al pittore Mario Sironi (1885-1961). Egli contribuì a dare maggior incisività all'architettura nel contesto dell'esposizione:¹⁶ un primo 'visibilissimo' risultato

¹⁵ Nel giornale *La Publicitat* apparvero degli errori riprodotti anche nelle due edizioni di *Mots i maons*, mai rilevati dagli studiosi di Foix, il che ci fa pensare che essi non abbiano avuto una gran attenzione per l'architettura. Il «Fogini» foixiano è in realtà Luigi Figini (1903-84) e «Cardi» è Pietro Maria Bardi.

¹⁶ La V Triennale fu la prima ad essere svolta a Milano; diversamente dalle altre edizioni l'architettura diventò più rilevante rispetto al tema delle arti decorative.

fu l'edificazione in appena due mesi della Torre Littoria,¹⁷ progettata dallo stesso Ponti (insieme a Cesare Chiodi e a Ettore Ferrari per i calcoli strutturali). Inaugurata nel luglio 1933 si presentava come una snella ed elegante costruzione metallica, alta 108,6 metri, formata da una struttura reticolare a traliccio a pianta esagonale rastremata verso l'alto. Alla sommità, a quota 97 metri, si trovava un volume, anch'esso a pianta esagonale, destinato a ristorante. La costruzione ebbe un notevole impatto non solo visivo, dato che modificava lo skyline della città allora non certo alto,¹⁸ ma soprattutto nella critica. Si trattava di un manufatto di alta qualità tecnica e uno dei pochi in acciaio¹⁹ nell'Italia dell'autarchia in grado di raggiungere quell'altezza (Arditi, Serrano 1994, 37-41). Edoardo Persico²⁰ considerava la torre

un'opera in cui l'architettura moderna e la tecnica nuova trovano un punto di contatto: né architettura pura, né pura ingegneria, essa è come il limite di un gusto in cui si trovano risolte armoniosamente tutte le premesse pratiche ed estetiche di un'epoca. (Persico 1933, 37)

Per quanto riguarda l'esposizione, uno dei principali soggetti fu il tema della casa isolata, quindi di dimensioni contenute, dotata di uno spazio aperto di pertinenza. Per una corretta contestualizzazione storica della V Triennale è necessario considerare l'influenza, sulla cultura architettonica, della celebre *Weissenhofsiedlung*, una esposizione tenutasi nel 1927 a Stoccarda nell'ambito del Werkbund;²¹ i più importanti architetti moderni europei,²² fra cui Le Corbusier, Mies

17 La torre è oggi conosciuta come 'Torre Branca' dal nome dello sponsor che ne ha finanziato il restauro. Chiusa per lungo tempo e dichiarata inagibile nel 1972, è stata restaurata tra il 1988 e il 2002 e riaperta al pubblico.

18 La stragrande maggioranza delle torri e dei grattacieli milanesi appartenenti alla modernità furono costruite nel secondo dopoguerra; ad esempio: il grattacielo Pirelli di Gio Ponti (1960), la torre Galfa di Melchiorre Bega (1959), la torre al Parco di Ludovico Magistretti (1956), la torre Velasca dei BBPR (1958).

19 La costruzione non fu realizzata in profilati come di consueto, ma con tubi dell'Innocenti, una fabbrica milanese nota per la produzione di profilati tubolari per l'edilizia e dopo la Seconda guerra mondiale dello scooter 'Lambretta'.

20 Edoardo Persico (1900-36) fu vivace animatore, sia nella grafica che negli articoli, della rivista *Casabella* tra il 1933 e il 1936, nel periodo della direzione di Giuseppe Pagano.

21 Il Werkbund fu un'associazione fondata nel 1907 grazie all'architetto H. Muthesius e ad altri finalizzata a sviluppare una collaborazione tra industria tedesca e artigianato di alto livello. Partendo dal modello inglese delle *Arts and Crafts*, il Deutscher Werkbund riuniva architetti, designer e artigiani con l'intento di rendere competitiva anche dal punto di vista artistico la produzione tedesca.

22 Furono presenti solo architetti del Centro Europa le cui architetture mostravano un repertorio formale simile. Esclusi autori che appartenevano ad altri gruppi comunque moderni ma con accezioni teoriche e 'linguistiche' differenti come gli espressionisti, i costruttivisti, i futuristi, etc.

Van Der Rohe (1886-1969), J. Pieter Oud (1890-1963), realizzarono piccoli edifici residenziali, a uno o due piani (ad eccezione dei blocchi alti di Mies e Behrens), fortemente sperimentali sia nell'organizzazione dello spazio interno che nelle soluzioni linguistiche, con l'obiettivo di mostrare le potenzialità dell'architettura industrializzata.²³ Queste case divennero un paradigma per la standardizzazione degli elementi costruttivi e la razionalità nell'uso dello spazio: ad ogni luogo dell'abitazione corrispondeva una precisa funzione, nulla si sprecava, ogni componente dell'edificio era necessaria. Gli architetti italiani Pollini, Rava, Libera e Terragni quando visitarono questa esposizione ne furono così colpiti che promossero analoghe iniziative in Italia, come la I Esposizione Italiana di Architettura Razionale (1928) allestita a Roma (De Simone 2011, 21). Nel 1930 si costituì il MIAR²⁴ (Movimento Italiano Architettura Razionale) che permise lo sviluppo di una rete di contatti e relazioni internazionali, grazie anche all'attività di Alberto Sartoris (1901-98), un architetto di origine svizzera però attivo a Torino e Milano che avrà un ruolo molto rilevante nei rapporti tra architettura catalana e milanese.

In pochi anni il Movimento Moderno italiano, sia pur con ritardo rispetto alle esperienze svizzere, olandesi, tedesche e francesi, assunse il tema della casa come elemento portante della propria ricerca. Non si trattava solo di un interesse figurativo o tipologico, ma di un confronto con il tema generale dell'abitare sia per le case destinate alla borghesia che per quelle popolari. Ciò che accumulava le due tematiche era il metodo innovativo: in entrambi i casi il progetto non partiva più dalle esigenze di rappresentanza della borghesia che richiedevano spazi eccessivi o poco utili (ad esempio il salotto per ricevere gli ospiti separato dal soggiorno e dalla sala da pranzo) o facciate che imitavano gli stili classicisti, ma si fondava sulla coerenza proporzionale tra le misure antropometriche e gli spazi abitativi.²⁵ Il processo di rinnovamento dell'abitazione partì quindi dall'interno della casa, dal ripensamento degli arredi in funzione delle misure corporee e delle attività indispensabili per la vita domestica per poi estendersi alla scala dell'edificio e a quella della città.

23 È curioso notare come la sperimentazione costruttiva-industriale sia fallita, mentre l'unificazione formale improntata a garantire un minimo comune di risorse a tutti abbia avuto maggior fortuna.

24 La fondazione del MIAR nel 1930 costituì il primo atto rilevante attraverso cui il Razionalismo ottenne visibilità a scala nazionale. Il MIAR era articolato in quattro gruppi: il milanese (G. Pollini, P. Bottoni, M. Cereghini, A. Dell'Acqua, L. Figini, G. Frette, E. Griffini, P. Lingeri, G. Terragni), il gruppo romano e quello Torinese, in cui fra gli altri vi erano A. Sartoris e G. Pagano.

25 Si trattava del concetto di *Existenzminimum* promosso dal CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux Contemporaines), in riferimento al progetto di una residenza minima con condizioni di vivibilità adeguate e di costo ridotto destinata generalmente alla classe operaia.

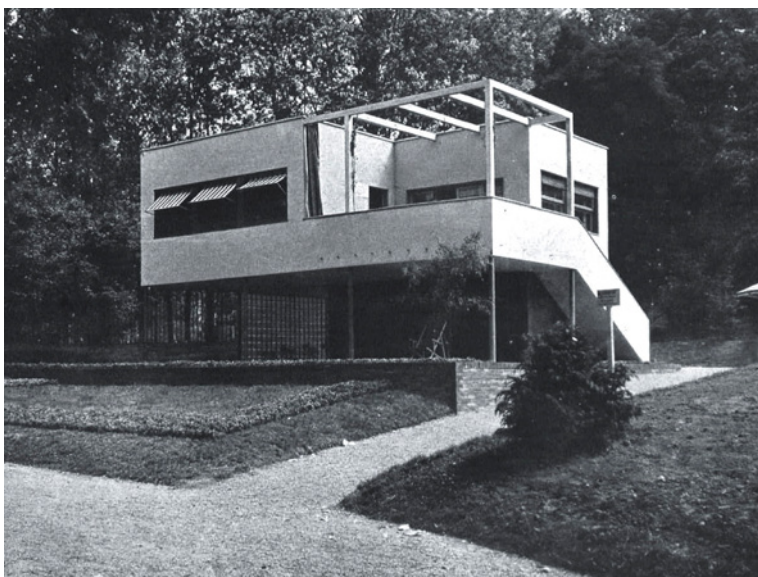


Figura 4 V Triennale di Milano 1933: Padiglione per il weekend costruito da P. Bottoni, Falludi e E. Griffini. A.C. nr. 27, Biblioteca Nazionale di Spagna

Nella V Triennale, la maggior parte dell'esposizione fu destinata infatti a «mostra della abitazione moderna»; si trattava di un gruppo di case basse isolate costruite nel centro del parco Sempione in cui si diede grande importanza al rapporto tra spazio interno e spazio esterno. Fra le altre case vi era un *Padiglione per il weekend* [fig. 4], la *Casa per un aviatore* (curiosamente con l'aereo parcheggiato nel garage della casa, come se fosse un'automobile) e un *Rifugio per sciatori*, temi, come si vede, veramente 'avanzati' che non avrebbero potuto incontrare in modo migliore i gusti di Foix.

Se nella precedente Triennale, tenutasi a Monza nel 1930, il tema rilevante era stato la tecnologia costruttiva che permetteva soluzioni innovative come le grandi pareti vetrate, visibili ad esempio nella 'casa elettrica' di Figini e Pollini (in collaborazione con Bottoni, Frette e Libera), ora l'attenzione si focalizzava verso la 'mediterraneità', anche questo un tema probabilmente molto interessante per Foix.

L'attenzione alla radice mediterranea dell'architettura razionale è comune sia in scrittori, pittori, scultori e architetti novecentisti che nei moderni. La mediterraneità, per certi versi, riguardava un'oggettiva analogia formale poiché tanto le case del Movimento Moderno quanto quelle realizzate nei contesti ambientali mediterranei erano caratterizzate da volumi stereometrici, tetti piani, intonaci bianchi. Gli architetti che lavoravano nella redazione di A.C. furono folgora-

ti dalla similitudine tra le case dei pescatori del borgo di Sant Pol de Mar, sulla costa a nord di Barcellona, pubblicate sul numero 1 della rivista, e le case di Oud al Weissenhof di Stoccarda:²⁶ entrambe apparvero portatrici di un ordine geometrico chiaro e incontrovertibile. Inoltre le abitazioni spontanee e popolari rappresentavano non solo un'opposizione nei confronti delle scuole stilistiche insegnate nelle Accademie, ma anche un modo intuitivo e schietto di fare architettura, più diretto dei ragionamenti sulla *Sachlichkeit* promossi dai razionalisti tedeschi (Rovira 2000, 204-5).

Ma limitarsi agli aspetti visibili dell'architettura non è sempre saggio. Mentre le case mediterranee sono costituite da volumi massicci, con muri spessi e tecnologie costruttive antiche, le case del Movimento Moderno spesso tendono a smaterializzare le masse murarie. Ad esempio la villa Stein a Garches (1926) di Le Corbusier riduceva i muri (intonacati di bianco) a pure superfici da comporre secondo regole geometriche basate sulla sezione aurea; nella Casa del Fascio di Como (1932-36), di Giuseppe Terragni (1904-41), la gabbia strutturale si contamina invece con le masse grazie ad una raffinata geometria. Le case del Movimento Moderno prevedevano quasi sempre processi di prefabbricazione e standardizzazione degli elementi costruttivi in modo da ridurre i costi. Infatti la ricerca sui temi espressivi dell'architettura tendeva a coniugare da un lato la massima semplificazione formale, in coerenza con il rifiuto degli stili e degli ornamenti delle architetture storiciste ed eclettiche, dall'altro l'uso di tecniche costruttive avanzate fra cui l'uso del cemento armato, dell'acciaio e del vetro. Quindi il riferimento alla mediterraneità riguarda un'immagine ideale di ordine e armonia, un ritorno alla purezza e all'origine che le case del moderno evocano attraverso riferimenti, allusioni e metafore (Gravagnuolo 1994, 9). Si tratta della componente 'narrativa' presente in ogni architettura per cui essa, oltre a fornire prestazioni concrete e funzionali (abitare, proteggere, esporre, creare luoghi di aggregazione, etc.), rappresenta, esattamente come un romanzo o una poesia, delle 'storie' legate al-

26 Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) fu un architetto olandese influenzato da Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), forse il più grande immediato predecessore del Movimento Moderno. Insieme a Theo Van Doesburg (1883-1931) e Piet Mondrian (1872-1944) fondò la rivista *De Stijl* (1917) dove il neoplasticismo con i suoi principi di ordine, chiarezza, semplicità e razionalità, rappresentava uno delle 'varianti' di maggiore interesse del Movimento Moderno. Una delle preoccupazioni di Oud riguardava il carattere sociale dell'architettura e, di conseguenza, il raggiungimento di una costruzione economica. I risultati più importanti della sua opera - sobria e funzionale - si trovano nel campo delle costruzioni standardizzate. Le sue case al Weissenhof di Stoccarda, pensate per un'edificazione 'in serie' (così come a Rotterdam, dove lavorò come architetto comunale), erano un punto di riferimento indiscusso per la modernità 'eroica'. La sobrietà e la pulizia formale delle case realizzate a Stoccarda da Oud, necessarie per conseguire un'edificazione in serie ed economica, mostravano evidenti analogie formali con le case di Sant Pol de Mar.

la vita degli uomini. Così repertori formali simili (pareti intonacate di bianco, assenza di ornamentazione, etc.) poterono essere associate a riferimenti diversi e persino opposti a seconda del contesto in cui sorgevano. Nell'architettura razionalista, per lo meno nel contesto dei Paesi mediterranei come Spagna e Italia, sembrava contare di più il 'come' rispetto al 'cosa': ciò che rendeva veramente moderna una costruzione non era solo l'uso di materiali e tecniche di costruzione innovativi ma soprattutto il modo con cui essi erano utilizzati per conferire una forma all'architettura. Giuseppe Pagano, nel 1931, aveva sottolineato come il 'nuovo' della modernità stesse nella ricerca di diversi modi di percepire lo spazio, nel rapporto tra vuoto e pieno oppure nei ritmi (Pagano 1931, 61). Inoltre egli riteneva che

parlare di materiali moderni è improprio. Si deve parlare di impiego moderno dei materiali. È qui che viene misurato il valore dell'architettura e implicitamente dello stile [...]. I materiali sono parole che diventano poesia, note che diventano musica, soltanto per la volontà dell'artista che le sceglie le compone, le impiega le plasma nella unità della sua opera [...]. Questa è la poesia del materiale. (61)

Comprendiamo meglio, a questo punto, l'interessamento di un poeta come Foix nei confronti dell'architettura. L'architettura ha un versante umanistico intrecciato con quello tecnico i cui strumenti critici hanno dei parallelismi con quelli delle discipline letterarie.

A sostegno di questa tesi possiamo notare come nel contesto spagnolo e nell'ambito della disciplina architettonica Oriol Bohigas, oltre ad esercitare brillantemente la professione di architetto con responsabilità importanti nella città di Barcellona, dedicò molto del suo tempo a scrivere libri e articoli attraverso i quali ha lasciato un pensiero sulla città e sull'architettura che ha influenzato largamente la concezione dell'architettura e la progettualità di moltissimi architetti negli anni Ottanta e Novanta.

Tornando alla mediterraneità potremmo affermare che tale riferimento, oltreché le case anonime realizzate 'senza architetti', riguardò soprattutto Le Corbusier e la sua volontà di ancorare l'immagine dell'architettura moderna a un ordine classico, senza tempo e autorevole, rappresentato da architetture alla radice della civiltà occidentale, come il Partenone visitato nel corso del viaggio compiuto nel 1911 grazie al quale 'scoprì' il classicismo, richiamato in *Verse une architecture* e sopra tutto in *Voyage d'Orient* (1965).

Nel 1928 Gio Ponti, architetto milanese strettamente legato alla rinascita architettonica di Barcellona, la cui presenza, come abbiamo detto, era assolutamente 'centrale' nelle triennali degli anni Trenta, aveva parlato sulla rivista *Domus*, di cui era direttore, delle case di

Pompei²⁷ e aveva individuato un punto di contatto tra antico e moderno, esattamente nel rapporto tra lo spazio interno e lo spazio esterno (De Simone 2011, 137). Non casualmente fu lo stesso Ponti a pubblicare, per la prima volta a Milano (e verosimilmente anche in Italia), un'architettura moderna di Barcellona nel numero 240 di *Domus* (novembre 1949), con un suo articolo intitolato «Dalla Spagna» scritto a seguito del soggiorno a Barcellona in occasione della V Assemblea Ufficiale Nazionale degli Architetti. In questo articolo si discusse il tema della purezza dell'architettura tradizionale prendendo come esempio le costruzioni spontanee viste a Ibiza, in cui Ponti notò «alcuni suggerimenti sorprendenti di purezza per il nostro lavoro e alcune somiglianze sorprendenti con il gusto moderno» (Ponti 1949, 1). L'articolo di Ponti proseguiva con un servizio su due edifici residenziali di José Antonio Coderch a Sitges, le case *Compte* (1946) e *Garriga Nogués* (1947) (Pizza, Rovira 2000, 176, 179) di cui si sottolineava la buona spazialità. Inoltre si osservava come il termine spagnolo *vivienda* rimandasse a un'idea di abitare (di 'vivere') più articolata e completa di quella richiamata dalla *machine à habiter* di Le Corbusier: la casa *Compte* infatti, a differenza della *Garriga Nogués*, che prevedeva un'organizzazione per stanze, articolava gli spazi attorno al patio «concepito solo per la delizia del vivere (che è la funzionalità più felice)» (Ponti 1949, 4).

Infatti, come correttamente osservato da Ponti e già rilevato da Le Corbusier, il patio è tipologicamente molto antico ed è anche uno dei caratteri essenziali della casa mediterranea; lo troviamo nella casa dei greci e dei romani, in quelle spontanee sulle coste, e nel Movimento Moderno: la villa di Figini e Pollini che Foix visitò alla Triennale è un esempio molto chiaro.

Come si è accennato Foix ebbe contatti con Pietro Maria Bardi (1900-99), uno dei personaggi centrali dell'architettura italiana durante il fascismo. Bardi era imprenditore intellettuale, giornalista e soprattutto carismatico 'referente culturale' di Giuseppe Bottai.²⁸ Oltre a organizzare la II Mostra per l'Architettura Razionale a Roma nel 1931, Bardi si dedicò ad un'intensa attività di pubblicista: nel pamphlet *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)* ribadiva la necessità di un'arte e un'architettura dinamiche e moderne verso le quali fascismo e Razionalismo dovevano orientarsi, mentre dalle pagine del giornale *L'Ambrosiano* auspicò che l'architettura moderna divenisse 'Arte di Stato'. Egli fu anche il cofondatore della rivista *Quadrante*, da lui diretta a partire dal 1936 insieme a Massimo Bontempelli (1878-

²⁷ Nel processo di sviluppo del Movimento Moderno ha un certo rilievo anche la visita fatta da Le Corbusier a Pompei nel 1911, dove prese abbondanti appunti realizzando numerosi disegni e fotografie.

²⁸ Giuseppe Bottai (1895-1959) fu ministro delle Corporazioni dal 1929 al 1932 e poi governatore di Roma e uno dei principali artefici della strategia per far divenire l'architettura moderna o razionalista un'arte di riferimento per il fascismo.

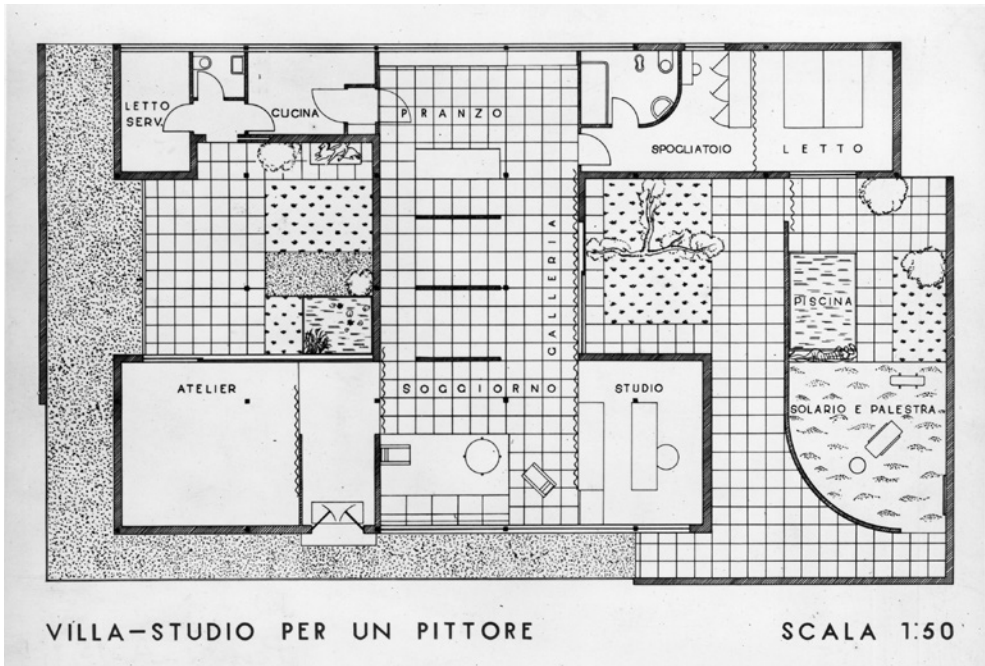


Figura 5 V Triennale di Milano 1933: Villa-studio per un artista di L. Figini e G. Pollini. Fondo Figini Pollini
Archivio del '900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.
© MART Rovereto

1960). Entrambi intendevano collegare la rivista all'esperienza del Gruppo 7,²⁹ uno dei capisaldi del razionalismo milanese, e dialogare con la 'sinistra' fascista, la parte più colta e intellettuale del regime in opposizione alle correnti violente e becere di cui erano protagonisti personaggi come Achille Starace, segretario del partito. Nel numero 1 di *Quadrante* fu presentato un programma di architettura che rimarcava l'identificazione tra razionalismo e arte fascista. Tale programma fu firmato da Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni, Mario Cereghini, Ernesto Griffini, Pietro Lingeri e dal gruppo di architetti che erano appena diventati lo studio BBPR cioè Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers, che diverrà assolutamente centrale sia a Milano che a Barcellona nel secondo dopoguerra.

²⁹ Formato nel 1926 da L. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, C.E. Rava, G. Terragni, e U. Castagnoli, sostituito dopo pochi mesi da A. Libera, come unione di studenti della Scuola Superiore di Architettura del Politecnico di Milano.



Figure 6 V Triennale di Milano 1933:
patio di ingresso nella Villa-studio
per un artista di L. Figini e G. Pollini.
A.C. nr. 28, Biblioteca Nazionale di Spagna

Figura 7 V Triennale di Milano 1933:
patio di ingresso nella Villa-studio
per un artista di L. Figini e G. Pollini.
A.C. nr. 29, Biblioteca Nazionale di Spagna

Quadrante assunse fin da subito un atteggiamento radicale sostenendo il Movimento Moderno e il suo radicamento internazionale. Furono infatti pubblicate architetture già importanti di Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius (1883-1969) e Terragni, ovvero la villa Tugendhat, la villa Savoye, il quartiere Siemensstadt, insieme a edifici di architetti italiani fra cui il Novocomum dello stesso Terragni e la fabbrica De Angeli Frua di Figini e Pollini, equiparando quindi i secondi ai primi (De Simone 2011, 98).

Quadrante documentò inoltre l'attività del GATCPAC pubblicando nel numero 13 il progetto di sistemazione del lungomare di Barcellona, la Ciutat de Repòs i Vacances.

Possiamo dare qualche riferimento, per concludere, alla Villa-studio di Figini e Pollini [fig. 5]. Si tratta di un edificio ad un solo piano il cui perimetro è delimitato da un rettangolo aureo: all'interno di questo limite lo spazio è organizzato in pianta secondo tre rettangoli minori disposti in modo da formare una H rovesciata e deformata, su cui si sovrappongono due quadrati di dimensioni diverse che corrispondono ai patii. Al centro dell'edificio, parallelamente al lato minore nel rettangolo aureo, troviamo la sala da pranzo con il soggiorno mentre verso l'esterno ci sono la camera da letto, lo studio, l'ufficio e le aree di servizio. Il sistema strutturale è costituito da sottili pilastri metallici a sezione quadrata, impostati su una griglia regolare che influenza, ovviamente, la modulazione dello spazio. I pilastri si separano dai tamponamenti in gran parte dell'edificio, una soluzione che ha assunto il ruolo di manifesto nell'architettura razionalista.

Si notano similitudini tra questa casa e il Padiglione di Barcellona (1929) di Mies, sia nella spazialità, sia nel ricorso a opere d'arte (in particolare il cavaliere di Fausto Melotti e una figura di Lucio Fontana) per costruire fondali prospettici [figg. 6-7]. Tuttavia, contrariamente al Padiglione di Barcellona, l'edificio di Figini e Pollini si mostra introverso, in quanto il volume è composto da una massa muraria compatta, appena perforata da finestre oblunghe. È evidente che non vi è alcuna concessione al decorativismo del Novecento: le forme dei volumi sono nette e sobrie e i materiali si mostrano per ciò che veramente sono.³⁰ A tal fine hanno chiaramente contribuito anche i mobili moderni costruiti in tubi di acciaio cromato, legno laccato e vetro, che compongono un ambiente domestico, il cui valore era complementare all'architettura figurativa, vale a dire che gli stessi mobili non avrebbero avuto la stessa pregnanza se collocati in una casa caratterizzata dalla presenza di decorazione.

30 Nell'architettura decorativista i materiali da costruzione considerati meno rappresentativi erano quasi sempre rivestiti: ad esempio gli apparati stilistici e ornamentali realizzati in stucco, gesso e anche in cemento rivestivano le murature realizzate in mattoni. Nel Movimento Moderno, al contrario, esporre la verità costruttiva e la reale natura dei materiali è considerato un obbligo 'morale'.

4 Conclusioni

Le Triennali di architettura di Milano sono state, per tutto il XX secolo, una delle manifestazioni europee più importanti per sperimentare e scambiare proposte disciplinari. Alcune Triennali (1933, 1936, 1951, 1957) ebbero un impatto particolare sullo sviluppo dell'architettura a Barcellona, con la presenza di importanti architetti e designer della stessa Catalogna in diversi padiglioni della mostra.

La Triennale del 1933, che Foix visitò, mise in luce alcune tematiche che connettono Milano e Barcellona attraverso l'architettura moderna ovvero la casa, la mediterraneità e l'affermarsi di una relazione dualistica tra antico e contemporaneo: da un lato la ricerca di modalità innovative di concepire l'abitare in base a principi certi e oggettivi, dall'altro la ricerca di una radice artistica e poetica nell'ordine antico degli edifici mediterranei.

La visita consentì al nostro poeta-giornalista di rafforzare il suo avanzato spirito europeo. Erano presenti progettisti come Luigi Figini e Gino Pollini, che realizzeranno opere importanti nella ripresa post-bellica della Milano moderna, ma anche personaggi come Pietro Maria Bardi, grande regista culturale del regime che, dopo la sconfitta del fascismo italiano, fu costretto all'esilio in Brasile per il suo coinvolgimento con la dittatura.

Foix ci ha lasciato in eredità la testimonianza della visita in un articolo pubblicato in *La Publicitat* e ha fatto riferimento più volte per iscritto a quel viaggio in Italia e Jugoslavia. Ha scritto due poesie, incluse nel libro *On he deixat les claus...*, e prese riferimenti dal mondo dell'architettura italiana del Movimento Moderno per i suoi articoli sulla cultura, l'arte e l'architettura ma anche per molte delle poesie scritte fino agli anni Trenta così come per le poesie e le pubblicazioni che continuerà a scrivere per moltissimi anni dopo la guerra civile Spagnola.

Il viaggio in Italia e la visita alla Triennale ebbero quindi ripercussioni sulla cultura catalana, in particolare a partire dal 1949, quando Eugenio d'Ors, Francesc Mitjans, Oriol Bohigas, Antoni de Moragas, il Gruppo R, etc. con l'approvazione del regime franchista ripresero i percorsi della modernità architettonica che erano stati interrotti durante la guerra nel triennio 1936-1939 e durante il primo dopoguerra negli anni Quaranta.

Bibliografia

- Arditi, Gloria; Serrano, Cesare (1994). *Gio Ponti. Venti cristalli di Architettura*. Venezia: il Cardo.
- Bohigas, Oriol (1951). «En torno a la Nona Triennale di Milano». *Destino*, 727, 12-13.
- Bohigas, Oriol (1953). «9 comentarios a la 9ª 'Triennale di Milano'». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 15-16, 45-50.
- Bonfanti, Ezio; Porta, Marco [1973] (2009). *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*. Milano: Hoepli.
- D'Amato, Gabriella; Prozzillo, Italo (1981). «L'espressione 'Movimento Moderno'». *Op. Cit.*, 52(09), 5-15.
- De Simone, Rosario (2011). *Il razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Foix, Josep Vicenç (1971). *Mots i maons o a cascú el seu*. Barcelona: L'amic de les arts.
- Gimferrer, Pere (1974). «Notes a la poesia en vers de J.V. Foix». Foix, J.V., *Obres completes, 1. Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 6-26. Clàssics catalans del segle XX.
- Gómez i Inglada, Pere (2010). *Quinze anys de periodisme: les col·laboracions de J.V. Foix a La Publicitat (1922-1936)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Gravagnuolo, Benedetto (1994). *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*. Napoli: Electa Napoli.
- Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip (1932). *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton & Co. Inc.
- Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2016a). «J.V. Foix: Avantguarda, poesia i arquitectura. Foix a la V Triennal d'Arquitectura, Milà 1933». *L'Espill*, segona època, 52, primavera, 12-29. URL http://www.fundaciojvfoix.org/wp-content/uploads/2010/01/2016_Jaen_Lucchini_LEspill.pdf (2019-10-22).
- Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2016b). «Milà 3 – Barcelona 3: arquitectura als anys 60». *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 6, 55-76.
- Manent, Albert (1988). «J.V. Foix, sentenciós i anecdòtic». *Solc de les hores. Retrats d'escriptors i de polítics*. Barcelona: Destino, 169-78.
- Manent, Albert (1992). *J.V. Foix*. Barcelona: Labor. Gent Nostra 90.
- Marzá, Fernando (ed.) (1988). *Le Corbusier i Barcelona* = catàleg de la exposició homònima celebrada en Universitat de Barcelona. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Montaner i Martorell, Josep Maria (2004). *Repensar Barcelona*. Barcelona: UPC Commons.
- Morelli, Gabriele (1987). *Trent'anni di Avanguardia spagnola*. Milano: Edizioni Universitarie Jaca.
- Persico, Edoardo (1933). «La Torre Littoria». *Casabella*, 7-8, 18-21. Ora in: Arditi, Serrano 1994, 37-41.
- Pagano, Giuseppe (1931). «I materiali della nuova architettura». *La Casa Bella*, 42, 10-14. Ora in: Cennamo, Michele (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'Architettura Moderna. Il M.I.A.R.* Napoli: Società Editrice Napoletana, 1976, 59-62.
- Pizza, Antonio; Rovira, Josep Maria (eds) (2000). *Coderch, 1940-1964. En busca del hogar* = catàleg de la exposició homònima celebrada en Colegio de Arquitectos (Barcelona). Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Pizza, Antonio; Rovira, Josep Maria (2002). *Desde Barcelona. Arquitecturas y Ciudad: 1958-75*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

- Ponsati, Agnès; Ponsati, Anna M. (eds) (1994). *Correspondència Foix-Obiols*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ponti, Gio (1949). «Dalla Spagna». *Domus*, 240, novembre, 1-11.
- Rogers, Ernesto Nathan [1957] (1997). *Esperienza dell'Architettura*. Ed. aggiornata a cura di Luca Molinari. Milano-Ginevra: Skira.
- Rovira, Josep M. (2000). *José Luis Sert. 1901-1983*. Milano: Electa.
- Sica, Paolo (1977). *Storia dell'Urbanistica. L'Ottocento I°*. Roma-Bari: Laterza.
- Vallcorba Plana, Jaume (2002). *J.V. Foix*. Barcelona: Omega.

Riferimenti aggiuntivi

- Carbonell, Manuel (1985). «Introducció». J.V. Foix, *Obres completes*, 3. *Articles i assaigs polítics*. Barcelona: Edicions 62, 5-15.
- Ferrater, Gabriel (1969). «Pròleg». Foix 1969, 7-20.
- Ferrater, Gabriel (1987). *Foix i el seu temps*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Figueras Ferrer, Eva (2015). «J.V. Foix: una altra lectura en llibres d'artista». *Catalan Review*, 29, 41-60.
- Foix, Josep Vicenç (1969). *Els lloms transparents*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, Joan (1971). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- Gimferrer, Pere (1974). *La poesia de J.V. Foix*. Barcelona: Edicions 62.
- Gómez i Inglada, Pere (2008). «El foixista Feix?: Etiquetes que amaguen la realitat». *Journal of Catalan Studies*, 11, 32-48. URL <http://www.fundaciojvfoix.org/wp-content/uploads/2010/01/03-Gomez-Inglada.pdf> (2019-10-23).
- Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (a cura di) (1996). *Luigi Figini - Gino Pollini. Opera completa*. Milano: Electa.
- Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2016). «A Tale of two Cities: Milà-Barcelona, urbanisme als anys cinquanta-seixanta del segle XX». *Catalan Review*, 29, 147-66.
- Lucchini, Marco; Jaén i Urban, Gaspar (2016). «Barcelona and Milan: Two Cities one Architecture. Typological Similarities in Residential Architecture from the 1950's-60's». *Back to the Sense of the City = Proceedings of 11th Congress Virtual City and Territory* (Krakow, 6-8 of July). Barcelona: Centre de Política de Sòl i Valoracions, 106-16. URL <https://bit.ly/2PcrjIP> (2019-10-23).
- Lucchini, Marco; Jaén i Urban, Gaspar (2018a). «Homage to Catalonia: A Glance to Barcelona Architecture through the Milanese Architectural Magazines of the '50s-'60s». *Przestrzen i Forma / Space & FORM*, 35, 9-24.
- Lucchini, Marco; Jaén i Urban, Gaspar (2018b). «Composizione planimetrica nella residenza a Barcellona, anni 1940-1960». *Territorio*, 86, 125-35.
- Martí i Monterde, Antoni (1998). *J.V. Foix o la solitud de l'escriptura*. Barcelona: Edicions 62.
- Miralles, Carles (1993). *Sobre Foix*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Serrahima i Bofill, Maurici (1972). *Del passat quan era present, I. 1940-1947*. Barcellona: Edicions 62.
- Tàpies, Antoni (1979). «Actualitat de J.V. Foix». *Reduccions*, 7 (número de homenaje), 25-7. URL <https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/46436/57678> (2019-10-23).
- Trias, Margarida (ed.) (2015). *J.V. Foix & Albert Manent. Correspondència (1952-1985)*. Barcelona: Quaderns Crema.

T.S. Eliot and Josep Carner in Dialogue Allusions to Eliot's Poetry in *Nabí*

Margalit Serra
Bar-Ilan University, Israel

Abstract The aim of this article is to show that *Nabí*'s poem, written by Catalan poet Josep Carner, contains allusions to the works of T.S. Eliot *The Waste Land* as well as to "Burnt Norton", the first poem of *Four Quartets*. Allusion is a literary resource which is recurrent in both authors, to whom literary tradition is pivotal in the process of poetic creation. A thorough analysis of the main allusions of *Nabí* to these two poems of T.S. Eliot demonstrates that by means of allusion a dialogue between works of different times, languages and authors may be established.

Keywords Literary allusion. Josep Carner. Nabí. Poetic dialogue. T.S. Eliot. Literary tradition. Influence.

Summary 1 Foreword. – 2 T.S. Eliot and Josep Carner. – 3 The Allusions. – 4 The Dialogue. – 5 Conclusions.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-02-21
Accepted	2019-06-21
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Serra, Margalit (2019). "T.S. Eliot and Josep Carner in Dialogue. Allusions to Eliot's Poetry in Nabí". *Rassegna iberistica*, 42(112), 409-424.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/008

1 Foreword

The Catalan poet Josep Carner began his diplomatic career serving as a vice-consul in the Spanish consulate of Genoa between 1921 and 1924. From the inception of the twentieth century he had played a key role as a writer, translator, publisher and promoter of Catalan language and culture in his native capital city of Barcelona, a task he continued from abroad during the years of his diplomatic mission and later as an exile. Acquainted with Italian culture from his youth, the sojourn in Genoa inspired him to write a series of articles published in the Catalan and Spanish press, sometimes under the title "From Italy". After this experience, he was appointed to perform other duties in America, the Levant and Europe, in such places as Le Havre, Beirut, Brussels or Paris. He always remained very fond of Italy, the Italian language and its writers, and occasionally he chose to write in Italian to his friends, including to some of his close Catalan friends (Serrallonga 1986, 26-8), partly as a way to overcome censorship.

Josep Carner conceived his narrative poem *Nabí*, titled with the Hebrew word for prophet,¹ initially named *Jonàs* (Subiràs 2003), when he was serving as a consul in Hendaye in 1932. In Beirut, during the years 1935 and 1936, he continued to work on it. The poem was finished in the fall of 1938 in Paris, as its author was still holding the post of plenipotentiary minister at the embassy of the crumbling Spanish Republic there, in the latter months of the Spanish Civil War. As Carner himself described one year later to his Mexican friends and defenders (Carner 2002, 41), it was during the sad slope of that autumn in Paris when he, faithful to his native Catalan language and anguished as a patriot and a man "en un mundo abertal" (in a parched world; Author's trans.), wrote the final draft of the poem.

Already in the Parisian summer of 1937, when the literary magazine *Mesures* published what had to become the fourth canto of *Nabí*, in a bilingual, Catalan and French,² mirrored edition, the name of the poet had begun to be known in the highest literary European circles. Giuseppe Ungaretti, a member of the editorial board of *Mesures*, felt fascinated³ by the poem (Carner 2002, 26). A staunch,

1 Josep Carner used this Hebrew word in the sense of 'dragoman of God,' an interpreter of God's word, as appears in the Scripture, according to the note preceding the poem relating it to his reading of Baruch Spinoza's *Tractatus Theologico-Politicus* (Carner 2012, 55).

2 Translated by Étienne Vauthier, a friend of the poet.

3 In the book, published in 1959, *L'obra de Josep Carner, Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors*, Giuseppe Ungaretti stated (Carner 2012, 34): "Di rado un uomo appare poeta nella vita, nella vita d'ogni momento come Josep Carner. Una lieve ironia dà misura alle sue parole, ma un profondo sentimento illumina il pungere dello sguardo che accompagna le sue parole: *El seny en la fosca reneix*. Iddio conceda a que-

anti-Fascist democrat, Carner started a long exile with his second wife, the Belgian scholar Émilie Noulet, first in Mexico and, after 1945, in Brussels, until his passing in 1970, which marked the conclusion of an era started with the cultural and political resurgence of Catalonia at the beginning of the twentieth century. Ungaretti and other writers and scholars, like T.S. Eliot, François Mauriac, Hans Rheinfelder, Max Rouquette, Heinrich Bihler or Franz Niedermayer, promoted Carner's candidacy to the Nobel prize in literature in the early 1960s (Subirana 2000, 217).

Nabí is a religious epic poem about the subject of the human mission, the struggle of man with the events of life, the fight to do what has to be done. A patriotic, brilliant, organized, poignant, refined and profound composition, it has been translated from its original Catalan into Spanish (Carner 2002), French (Carner 1959) and English (Carner 2001). It is written in a mirific language flooded with deliberate, intertwined allusions to Catalan, European or American authors. Carner composes the poem based on the Book of Jonah and other Biblical writings, and interlaces it with Catalan and European traditions and thoughts. It deals, as Carner himself states (Carner 2002, 41), with the ironic and very sweet pedagogy of forgiveness.

The identification between Catalonia and Israel is apparent in *Nabí* and in other later poems of its author. Maria de Loreto Busquets (1980, 39-40) remarks that Israel's destiny was for the poet an insistent image of the fate of his own motherland and that the Jonah of *Nabí*, with no home and no country, the wandering man and yet always the son of the Land of Israel and its faith, incarnates, in some way, the fate of Josep Carner, the poet who was always longing for Catalonia.

2 T.S. Eliot and Josep Carner

A widely used technique in the composition of *Nabí* that has remained until now devoid of attention is literary allusion. Identifying the allusions to others' artworks in the poem *Nabí* is an indispensable step in the analysis of the poetry of Josep Carner. The Catalan poet and T.S. Eliot had a similar outlook on culture and the role of a poet regarding his language and his people. They wrote their *œuvres* during the same period and had a similar taste for French poetry. Like Eliot, Carner was a percipient and indefatigable reader of contem-

sto saggio, a questo poeta che sa quale misura esiga la grande poesia, molti altri anni fecondi" (A man rarely appears as a poet in life, in the life of every moment like Josep Carner. A slight irony gives a measure to his words, but a deep feeling illuminates the sting of the look that accompanies his words: *El seny en la fosca reneix* ['Wisdom is re-born in the dark']. God grant this sage, to this poet who knows what the great poetry demands, many more fruitful years; Author's trans.).

poraneous writers. His endeavour to update Catalan literature and his unobstructed concept of culture as a tacit selection of overlapped borrowings (Carner 1935) make literary allusions an essential part of his resources. He used others' works as a stimulus to his own creativity. To him (Carner 1935), almost nothing is aboriginal, and the invasion of what is excellent is desirable, and the more the better.

During the period between the two world wars, it is not easy to find two authors so coincident in their understanding about the meaning of the task of writing and the cultural tradition like Josep Carner and T.S. Eliot. The latter, from his prominent position in the publishing industry and as an outstanding critic of English literature, and the former as a leading actor and cornerstone in the incipient construction of a Catalan national culture, also during his long exile. T.S. Eliot thought that poetry possessed a representative function to the societies that create it, as he stated in a famous lecture that he gave in 1943:

Therefore no art is more stubbornly national than poetry. A people may have its language taken away from it, suppressed, and another language compelled upon the schools; but unless you teach that people to *feel* in a new language, you have not eradicated the old one, and it will reappear in poetry, which is the vehicle of feeling. (Eliot 1957, 19)

Following their common way of thinking, Carner and Eliot conveyed the image of their respective peoples as a unique whole, different from other peoples. For them, this was characteristic of national poets (Eliot 1957, 18). They both understood universality as emerging from what is truly genuine, and that a national culture combines what is genuine with what is common among nations, cultures and ages. In his speech titled "Universalitat i cultura" (Universality and Culture), Carner argues:

La llengua ha d'ésser particular, i l'esperit incontenible. [...] Però parla una *avara povertà*⁴ no pas nostra, i tota emmetzinada, quan se us diu: "Sigueu altrament que no sou". No us en deixeu convèncer. No us vagaria en acabat d'entrar en l'Universal, que és un noble ball de veritats profundes i no pas de disfresses. (Carner 1935)

The language must be particular, and the spirit uncontainable. [...] Even so, an *avara povertà*, certainly not ours, and indeed venomous to the full, speaks when someone tells you: "Be other than you

⁴ Allusion to Dante's *Commedia* (*Paradiso*, VIII, 77): "l'avara povertà di Catalogna" (the grasping poverty of Catalonia; Author's trans.). In Italian in Carner's speech.

really are". Do not let it convince you. At the end of the day, you would not be able to enter the Universal, which is a noble dancing of truths and not a masked ball. (Author's trans.)

In the same vein, Eliot, who doubted whether a poet or novelist can be universal without being local, too (Eliot 1965, 56), says:

Here we arrive at two characteristics which I think must be found together, in any author whom I should single out as one of the landmarks of a national literature: the strong local flavour combined with unconscious universality. (1965, 54)

Eliot sustained that the most direct duty of a poet is not to his people, but to his language, first to preserve, and second to extend and improve it (1957, 20). However, also according to him, the man of letters, who differs from other artists in that his medium is his language, is bound by a special responsibility towards everybody who speaks the same language, a particular duty to his people which workers in other arts do not share (1944, 382). Carner was, too, fully aware of the existence of this bond between a writer, his language, and his people. His intense activities in the realm of the cultural policies during the first third of the century in Barcelona, as well as in his exile, are a proof of it. In his old age, Carner stated:

Jo m'he adreçat cada dia al país, el qual respon. Treballo per Catalunya. (in Porcel 1966, 42)

I have addressed my country every day, and it responds. I work for Catalonia. (Author's trans.)

The literary interests of T.S. Eliot and Josep Carner intertwined in an ample common area and this fact boosted the possibilities of a poetic dialogue. Both poets mastered the French language and had a common affection for French poetry, and especially for symbolist poets, from whom Eliot affirmed to have learned the use of his own poetic voice (Eliot 1957, 252).

T.S. Eliot strengthened the foundations of literary modernism and, concretely, of what has been called high modernism (Perl 1984). His outlook on literary creation, very similar to the point of view of Josep Carner, was rooted on the concepts that generations of troubadours established as the basis for the public discourse in Europe. In the literary world of the troubadours, the people involved in artistic production shared a kernel of ideas allowing communication and literary interchange. This was a world of common words and thoughts. T.S. Eliot also admired the ability of Dante to combine several traditions. A consequence of this admiration is the British edition, pub-

lished in 1920, of the second selection of his poetry which he titled, in Old Occitan, *Ara Vos Prec* (Now I Beg You) as a homage to the Provençal words that Dante puts in the mouth of the troubadour Arnaut Daniel in the *Commedia* (*Purgatorio*, XXVI, 145).

Eliot and Carner believed that Europe had been built around this kernel, and that they themselves, as human beings and writers, were a link of the great chain that ties generations, nations, languages and creative concepts. This special understanding of literary heritage explains the large amount of materials from other authors that may be found in Eliot's poetry as well as in the poems of Carner. The latter, in his speech of Barcelona, gave the following definition of culture:

Cultura és obriment sense reserves, contrast de totes les embranzides vivents, unitat humana desinteressada, que hom recerca per mètodes confluents i complementaris. (Carner 1935)

Culture is openness with no reluctance, contrast of all the living endeavors, selfless human unity, which man seeks by means of confluent and complementary methods. (Author's trans.)

The poet of *Nabí* shared with the author of *The Waste Land* a similar notion about the important role of literary tradition in the creation of a new work (Eliot 1975, 119-20). In the poem *Nabí* there is a combination of allusions to authors of the Catalan literary tradition, from Ramon Llull to Jacint Verdaguer or Joan Maragall, and allusions to authors belonging to different traditions and times, which have not yet been identified by the critics. The modernist method of borrowing and alluding, so conspicuous in the works of T.S. Eliot, is also essential in *Nabí*. It is a very allusive poem that contains literary and non-literary allusions in all of its ten cantos. Aside to the literary allusions to leading writers of French, Spanish and Italian poetry, as well as to the Jewish liturgy and texts, there are allusions to the Spanish Civil War and to the figure of the future dictator as a part of two interwoven developments relating Catalonia and Israel. *Nabí* is a poem of war in the same sense in which may be said (Wolosky 1984) that Emily Dickinson's poetry is a poetry at war. In *Nabí*, war and its consequences are clearly apparent, both in detail and in the general meaning of its ten cantos. The adaptation of the Book of Jonah, the scaffolding of the poem, to *Nabí*, as well as of other materials from the Hebrew Bible and other Judaic sources, parallels the adaptations of Biblical, Hellenistic, Indian or Chinese sources by writers like Ezra Pound, James Joyce or T.S. Eliot himself.

In the works of Eliot and Carner the influences of other authors are sought and wanted. Eliot understood literature as an assemblage of interrelated works that highlight their meaning through the connections and the contrasts between one and the other, thus constituting

an organic whole (Eliot 1961, 23-4). He sustained that "a living literature is always in process of change" and that contemporaneous living literatures are always, through one or more authors, changing at the same time each other (1965, 57). On the same grounds, he advised to the young poet to acquire the knowledge of as much of "the best poetry in several languages as he can assimilate" (1965, 83) as the path for them to reach the whole extent of the shared civilization. In parallel, Josep Carner, elaborating on his thought that there is a difference between imitation and genius, held the opinion that this difference is indeed corroborated by the number of sought influences in a given work:

Com tota unitat viva, el poema és orgànic, fet de parts que vivifiquen íntims bescavis. [...] Quant a les influències, es combinen i es disfressen de cara a la unitat nova; com més ens allunyem de la imitació per acostar-nos al geni, més llur nombre augmenta: si la mediocritat té molt poca gana, el geni, en canvi, és voraç. (Carner 1970, 58)

As every living unity, the poem is organic, made of portions that vivify inner exchanges. [...] Regarding influences, they combine and disguise themselves facing the new unity; the more we get away from imitation to get closer to the genius, the more their number increases: if mediocrity has little appetite, genius, instead, is voracious. (Author's trans.)

For coeval authors, an influence is discernible when they conspicuously belong to the same literary movement or share a recognized common literary ground, and this fact is combined with clear statements of their will to be influenced by others through a strong and steady ("voracious") interest in their production and an asserted penchant to respond to it. The textual coincidences, especially if they are numerous and manifest as occurs in this case, then constitute something more basal and firm than a mere array of fortuitous parallelisms. Here, the reiteration of identical concepts and similar forms in the works of the two poets show a drive for relating both texts by means of allusion. In the poetry of Carner and Eliot, two poets possessing a personal and complex method of poetic creation, no coincident word is a random occurrence.

3 The Allusions

In *Nabí* there are many allusions to the poems of T.S. Eliot. Some of them are immediately evident: the city in ruins "poblada d'invisibles" (populated by invisibles) in the seventh canto of *Nabí*, which refers to an image of London in the first part of *The Waste Land*, or the sun

in Adam's hair in its tenth canto, related to a similar image of Eliot's *La Figlia che Piange*. Only two of the main allusions to Eliot's works are dealt here. In her essay "The Poetics of Literary Allusion" (1976), Ziva Ben-Porat establishes that literary allusion is not only the influence of a previous text over another text, but the simultaneous activation of meanings prompted when the two texts are read together. Ben-Porat calls markers the meaningful elements that appear in the alluding text, which are always identifiable as elements or patterns belonging to another independent text, the alluded or evoked text. Here, the marked elements are those that somehow have generated the others. Markers and marked elements, in the alluding and the evoked text respectively, maintain among them, principally, relationships of synonymy, antonymy or metonymy, and are the identifiers of the allusion. The core or nucleus of the allusion is where the main markers and the marked elements appear consecutively in a set of a few lines. Before and after this core, it is possible to find, in both texts, similar or coincident subjects, themes, ideas or words. The alluding text and the evoked text are autonomous, in the sense that each one holds its own meaning, independently of the coincidences.

Following Ben-Porat's procedure, a sizable amount of these allusions to lines in poems of T.S. Eliot may be clearly identified in *Nabí*. One of the most remarkable of those allusions points to the poems *The Waste Land* (1922) and *Burnt Norton* – the first of *Four Quartets*, composed in 1935 and published the following year. Concretely, the ninth canto of *Nabí* alludes to the fifth part of *The Waste Land*, perhaps the most emblematic of its sections, titled *What the Thunder Said*, which contains the description of the rocky and mountainous wilderness of the wasteland with its overwhelming absence of water. A rock-strewn place of similar features frames the ninth canto of *Nabí* where Jonah contends with his strange adversary, a Greek-accented being who suddenly has emerged, dream-like, at twilight.

The alluding text is, in this case, the ninth canto of *Nabí*, and the nucleus of the allusion is a section of six lines, from line 78 to line 83, which describe the despair of Jonah before the arrogance of his antagonist, an unbeliever:

I vaig mirar: ningú per l'alta roquetera,
i al mig del cel no res.
I en la nit buida que tots sons aplaca,
més buida per l'absència del llamp responedor,
emplenà mes orelles la ressaca
de la meva maror.

And I looked around: nobody by the high rock,
and nothing in the middle of the sky.
And in the empty night that quenches all sounds,

yet more empty by the absence of the responding lightning,
the swell of my tide
flooded my ears. (Author's trans.⁵)

The reference text or source text is the fifth part of *The Waste Land*. The core of this evoked text, to which *Nabí* alludes, are its four lines from 341 to 344:

There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl

In *Nabí*, the main marker of the allusion is the phrase “llamp respondedor” (responding lightning). The word “llamp” (lightning) is associated as a metonymy to the word “thunder” through a relation of contiguity in time. Carner generates the image of the “llamp respondedor” to the concept of the thunder that sounds in *The Waste Land* and breaks the silence. The assertive thunder in the title of its fifth section, *What the Thunder Said*, may easily suggest the idea of a responding thunder transformed by Carner into a “llamp respondedor”. The marker “l’alta roquetera” (the high rocky cliff) is related to the marked element “mountains”. The absence of silence because of the thunder in the two first quoted lines of Eliot (ll. 341-342)

There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain

yields in *Nabí* (IX, ll. 80-81), by antonymy, the idea of silence that the responding lightning does not break:

I en la nit buida que tots sons aplaca,
més buida per l’absència del llamp respondedor.

And in the empty night that quenches all sounds,
yet more empty by the absence of the responding lightning.

And Jonah’s outburst in the face of the provocation of his antagonist (*Nabí*, IX, ll. 82-83) is linked to Eliot’s “red sullen faces”:

⁵ There is a known English translation of *Nabí* made by Joan L. Gili (Carner 2001). Here, the Author’s literal English version, more suitable to identify the allusions in the text, has been used.

emplenà mes orelles la ressaca
de la meva maror.

the swell of my tide
flooded my ears.

Usually, there are secondary coincidences of phrases and concepts around the words forming this nucleus of the allusion. They are not clustered in a specific place and often are of an equally relevant thematic type, with some similar or identical words appearing in both texts. In *What the Thunder Said*, these spread elements are the rock and the road ("Rock and no water and the sandy road", l. 332), the inhospitable rock ("Amongst the rock one cannot stop or think", l. 336), where it is impossible to take a normal position ("Here one can neither stand nor lie nor sit", l. 340). These marked elements are the source of the markers in the text of *Nabí*: the mention of the rock, at the beginning of the ninth canto, over which the lonely Jonah is found, with his legs hanging, thinking about the path that he may take (IX, ll. 4-6).

The strange entity, in *The Waste Land*, who partially conceals himself, on whom nobody counted ("When I count, there are only you and I together", l. 361), walking nearby ("There is always another one walking beside you", l. 363), and who appears at his side ("But who is that on the other side of you?", l. 366), has its parallel, as a secondary allusion, in an unanticipated Greek-accented being who emerges behind Jonah, in his other side, as it were, over his back (*Nabí*, IX, ll. 9-11). This is an unexpected entity who challenges Jonah and blasphemes against God and with whom, in a sudden hand-to-hand combat, Jonah walks to the edge of the precipice, and finally throws him down the crag (IX, ll. 90-92). After he has killed his opponent, the prophet finds himself with a total lack of strength (IX, ll. 97-98), defeated, in a hollow of the wilderness, nestled and ensconced (ll. 100-101), more sunken in the depths than the murdered Greek-accented blasphemer who had provoked him (ll. 120-121), in a kind of physical and at the same time spiritual excruciation, prior to his complete repentance.

These lines of secondary references, located around the nucleus of the allusion, are concomitant with what is said in *The Waste Land* near the core of the source text: "After the agony in stony places" (l. 324), "He who was living is now dead" (l. 328), and "We who were living are now dying" (l. 329). Before their combat, this Greek-accented antagonist lectures Jonah on the cosmic whirlwind that incessantly turns and makes man equal to the sand, in a discourse clearly related to the ideas of Heraclitus, the same philosopher quoted in Greek by Eliot in the heading of *Burnt Norton*, a quote already noticeable in the edition of 1936 of the poem (Gardner 1978, 82).

In the last strophe of the tenth canto of *Nabí* there are two different and consecutive allusions to works of Eliot. Carner speaks now about the redemption at the end of days. In the lines from 108 to 115, he sets a primary allusion to *Burnt Norton* close to another primary allusion to *The Waste Land*. The lines 108-110 of *Nabí*

-Salta en mon cor com un infant al raig del dia,
oh pensament de Déu,
tu que ajustes els plecs de l'alegria

"Leap in my heart like a child within the beam of the day,
O thought of God,
You who adjust the layers of joy" (Author's trans.)

refer, mainly by means of synonymy, to the lines 169-172 of the fifth part of *Burnt Norton*, which say:

Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage.

Here, the markers and marked elements are, respectively, "raig del dia" (the beam of the day) and "shaft of sunlight", "infant" (child) and "children", "els plecs de l'alegria" (the layers of joy) and "the hidden laughter", and, finally, the sudden and uncontainable movement of the expression "Salta en mon cor" (Leap in my heart) and the meanings of "sudden" and "rises".

The allusion, in this case chiefly by antonymy, to *The Burial of the Dead*, the first part of *The Waste Land*, appears just after this one. The core of it consists in the lines from 112-115 of the tenth canto of *Nabí*:

Oh jaç, oh font que corre, oh tast de marinada,
ull d'or mirant per les escletxes del parral,
i, a l'hora que estavella la calda empolegada,
ombra segura d'un penyal.

O bed, O running fountain, O taste of sea-breeze!,
golden eye watching through the chinks of the vine,
and, at the hour when the dusty heat crushes,
safe shadow of a rock. (Author's trans.)

The nucleus of the source text are the lines 22 to 26 of *The Waste Land*:

A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock).

The allusion is principally founded on antonymous elements. The line “ull d’or mirant per les escletxes del parral” (golden eye watching through the chinks of the vine) contrasts with its alluded text, the “dead tree” that “gives no shelter”, opposed to the vine that constitutes a refuge. The phrase “no sound of water” is the antonymous base for “oh font que corre, oh tast de marinada” (O running fountain, O taste of sea-breeze). In the two texts there are as well expressions related by synonymy: “a l’hora que estavella la calda empolegada” (at the hour when the dusty head crushes) evokes “the sun beats”, and “ombra segura d’un penyal” (safe shadow of a rock) relates to “There is shadow under this red rock”; “ombra” (shadow), “penyal” (rock), in *Nabí*, “shadow”, “rock” in *The Waste Land*.

Close to the analyzed nucleus of this double allusion to the two Eliot’s poems in the tenth canto of *Nabí* are also secondary allusions to both poems. The mention of the song that abridges the mourning appearing in the line 111 corresponds to the mention of music and words that move in time, followed by an affirmation related to the concepts of life and death, in *Burnt Norton* (ll. 137-139). Line 111 of the tenth canto of *Nabí* is precisely in the middle of the double allusion. In this same canto, after referring to the first garden and the law of God, there is “l’home” (the man) who “diu” (says) that in death we come back to the dust, never to return from it. In *The Burial of the Dead* appears the “son of man” who cannot “say”, or “guess”, for he knows only a heap of broken images. Jonah also says, in this tenth canto, that his body is leaning to the repose under pebbles and pine-needles, that is, to be buried, a similarity with the title of this first section of *The Waste Land* and with the image of the earth feeding a little life with dried tubers that appears in the lines 6 and 7 of *The Burial of the Dead*.

4 The Dialogue

According to Mikhail Bakhtin (1986, 89), the utterances that form the speech of each individual are filled with others’ words, with varying degrees of otherness. The words of others carry with them their own expression, their own evaluative tone which each individual assimilates, reworks, and re-accentuates. This same phenomenon occurs

in creative works. Powerful and profound creativity is largely unconscious as well as polysemic and needs the understanding of the other's work to be able to reveal, supplemented by consciousness, the multiplicity of its meanings. Understanding, which is active and creative by nature, supplements the other's text and evaluates it so that in the act of understanding "a struggle occurs that results in mutual change and enrichment" and the creative reader who understands approaches the work of the other with "his own already formed world view, from his own viewpoint, from his own position" (Bakhtin 1986, 142). This reader's position determines his evaluation to some extent, but it itself does not remain the same as it is influenced by the artwork of the other, which always introduces something new (1986, 142). From here a kind of hidden dialogue (1984, 199) is generated in the text containing the reflected discourse of another text, traceable in the new literary creation that is the fruit, at least in part, of the stimulus produced by that evaluative reading of the other's text.

Literary influence, which becomes evident in the allusion, is a process through which the later text struggles, as it were, to overcome the meaning of the previous text (Bloom 2003). A new poetic stance, twisting the text that is prompting the allusion, is thus created. The new text may totally differ from the previous one. Thus, in the allusion, there is an implicit response to the source text. It goes beyond what is a thematic parallelism because the literary allusion contains the position and the creative reader's evaluation of the source text. When a literary allusion occurs, the new text refers to the source text in order to provide a different layer of meaning.

Carner responds to the Eliot that he finds in *The Waste Land*, in *Burnt Norton* and in other poems of the Anglo-American author. The main conversations in this dialogue revolve around the subjects of war, the defeat of Europe, repentance, and man's return to God. Besides those referring to the poems of Eliot, in *Nabí* there are allusions to other contemporary writers. This array of allusions is the major piece, but not the only one, of the puzzle that this dialogue constitutes. In the implicit answer which is in all of these allusions, Carner confronts the prevalent paganism and anti-religiosity in the European stage of the interwar period, as well as the disenchantment and despair of these days. He also opposes, in some way, a kind of established religiosity excessively focused on power-driven endeavors.

In comparing the two great poets, we may say that T.S. Eliot composes in his *Four Quartets*, his more significant work, an Anglican poem using universal ideas and tenets. Instead, Josep Carner writes a universal work, *Nabí*, mainly based on Jewish foundations and a strong acquaintance with the Hebrew sources which he deploys through a clear identification of Catalonia with Israel. Upon the philosophy conforming the special recreation of the Book of Jonah that *Nabí* is, Carner speaks, and shows an exit path for that critical mo-

ment of Catalonia and Europe. He develops in his major poem his thoughts on the human mission and, sweetly and at the same time with anguish, he addresses his beloved people, the people of Catalonia. It has been said that the scope of Eliot's poetry goes beyond the personal and involves the history of a nation, England, and its Church (Gardner 1978, 57-8). Josep Carner fits Eliot's definition of a national poet: indeed, he saw himself as the bard of Catalonia, a Catalonia mirroring Israel in his poem. *Nabí* is surprising, especially for a poetic work finished during the fall of 1938, because of its incorporation, from a universal point of view, of the Jewish thinking, about which Carner had already spoken in 1935:

S'ha parlat en els dies moderns del sagrat egoisme de les nacions. Sentiment d'*amateurs* si ho compareu amb la força ferrissa i el protagonisme implacable del poble hebreu. El qual, no gens menys, va convertir el seu Déu exclusiu en Déu de tots en el captiveri, tot plantant-se sota les arbredes fluvials de Babilònia. El monoteisme, origen del principat de la consciència, alliberador de l'esperit científic, causa eficient de la fraternitat humana, és la gran i vencedora resposta d'Israel a la persecució. (Carner 1935)

In modern days, everybody speaks on the sacred egoism of the nations. This is an *amateurish* sentiment if compared with the unyielding strength and the implacable leadership of the Hebrew people. Who, notwithstanding, made its exclusive God the God for everybody during their captivity, wailing under the river trees of Babylon. Monotheism, the origin of the principality of the conscience, the liberator of the scientific spirit, the efficient cause of human fraternity, is the great and winning answer given by Israel to persecution. (Author's trans.)

Delving into this idea, the philosopher Jean Wahl (1959), in the preface of the French edition of the poem published in 1959, sees *Nabí* as the representation of a poetic landscape that has emerged from the depth of Catalonia, from the depth of Israel, from the depth of humanity (Carner 1959).

5 Conclusions

The level that can be called referential or alluding in the poetic language of Josep Carner, the level of the literary allusions to texts of other authors, is essential for the comprehension of the profound devices of his poetry. Literary allusion is one of the resources more used in the poem *Nabí* and in many of the poems of its author. The analyzed allusions show the influence of the works of T.S. Eliot in the

poem *Nabí* of Josep Carner and give proof of the existence of a hidden dialogue, inherently linked to the allusion, which clarifies and enriches the meanings of the poem.

Émilie Noulet (1971) held that the poetry of Josep Carner is a poetry of responses. The expression of Carner poeticizes in a personal way the Europe of his time. Remarkably, the poem *Nabí* is the center of this dialogue between Carner and the authors of his generation. A thorough analysis of the features of this dialogue shows the philosophical and literary stances of Carner and, by contrast, also those of the other authors, and paves the road to understand *Nabí* in all its multiple resonances and in its deeper philosophical, moral and patriotic meaning.

Bibliography

- Atkins, G. Douglas (2012). *Reading T.S. Eliot*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Ben-Porat, Ziva (1976). "The Poetics of Literary Allusion". *PTL*, 1, 105-28.
- Bloom, Harold (2003). *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.
- Bloom, Harold (2011). *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven; London: Yale University Press.
- Busquets, Loreto (1980). *La poesia d'exili de Josep Carner*. Barcelona: Barcino.
- Busquets, Loreto (1984). "*Nabí*, o la búsqueda de la tierra". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412, 22-46.
- Busquets, Loreto (1985). "*Nabí* de Josep Carner". *Faig*, 23-24, 7-31.
- Carner, Josep (1935). "Universalitat i cultura". *La Publicitat*, April 30.
- Carner, Josep (1959). *Nabí*. French transl. by Émilie Noulet and the author. Préface de Jean Wahl. Paris: Librairie José Corti.
- Carner, Josep (1968). *Obres Completes*. Barcelona: Biblioteca Selecta.
- Carner, Josep (1970). *Teoria de l'ham poètic*. Barcelona: Edicions 62.
- Carner, Josep (1971). *Nabí*. Barcelona: Edicions 62.
- Carner, Josep (1973). *Del Pròxim Orient, 1935-1936*. Barcelona: Proa.
- Carner, Josep (1992). *Poesia*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Carner, Josep (2001). *Nabí*. Eng. transl. by Joan L. Gili. London: Anvil.
- Carner, Josep (2002). *Nabí*. Madrid: Turner.
- Carner, Josep (2012). *Nabí*. Barcelona: La butxaca.
- Coll, Jaume; Yates, Alan (2004). "Presentació de la traducció anglesa de *Nabí*, de Josep Carner, feta per Joan Gili". *Llengua i Literatura*, 15, 671-78.
- Coll, Jaume (2012). "Introducció a la història del text" i "Apèndixs". Carner 2012, 31-51, 112-211.
- Cornudella, Jordi (1986). "Cinc textos sobre *Nabí*, de Josep Carner". *Llengua i Literatura*, 1, 407-49.
- Eliot, T.S. (1944). "The Man of Letters and The Future of Europe". *Horizon*, 60, 382-9.
- Eliot, T.S. (1949). *Notes towards the Definition of Culture*. New York: Harcourt Brace.

- Eliot, T.S. (1952). *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Eliot, T.S. (1957). *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Eliot, T.S. (1961). *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Eliot, T.S. (1965). *To Criticize the Critic and other Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Eliot, T.S. (1975). *Selected Prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber.
- Eliot, T.S. (1977). *La terra eixorca*. Prologue and transl. by Agustí Bartra. Barcelona: Vosgos.
- Eliot, T.S. (1999). "Terra erma". Transl. by Rosa Leveroni; corrected by Carles Riba; ed. by Jordi Malé. *Reduccions*, 71, 33-58.
- Eliot, T.S. (2010). *Quatre Quartets. Four Quartets*. Transl. into Catalan by Àlex Susanna. Bilingual edition. Barcelona: Viena Edicions.
- Erdinast-Vulcan, Daphna (2014). *Between Philosophy and Literature: Bakhtin and the Question of the Subject*. Stanford: Stanford University Press.
- Ferraté, Joan (1977). *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*. Barcelona: Edicions 62.
- Gardner, Helen (1978). *The Composition of "Four Quartets"*. London: Faber and Faber.
- Graham, Allen (2011). *Intertextuality*. 2nd ed. New York: Routledge. New Critical Idiom.
- Gustà, Marina (2013). "El doctor Josep Carner. Sobre un malentès". *Els Marges*, 100, 75-85.
- Manent, Albert (1976). *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial.
- Marrugat, Jordi (2008). "Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)". *Llengua & Literatura*, 19, 87-128.
- Muñoz, María de las Nieves (2014). "Noves dades sobre les proses disperses de Josep Carner. Els articles enviats a l'*Heraldo de Madrid* des d'Itàlia (1923-1924)". *Els Marges*, 104, 64-91.
- Noulet, Émilie (1971). "Nabí de Josep Carner". *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, 86, 3-22.
- Oliva, Salvador (1992). "The Use of Rhetorical Figures in the Poetry of Josep Carner". *Catalan Review*, 6(1-2), 371-91.
- Perl, Jeffrey M. (1984). *The Tradition of Return. The Implicit History of Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Porcel, Baltasar (1966). "Josep Carner, l'alta permanència". *Serra d'Or*, 12, 35-43.
- Serrallonga, Segimon (1986). "Les cartes entre Carner i M. Manent per a l'edició de *Poesia* (1957)". *Reduccions*, 29-30, 18-48.
- Subirana, Jaume (ed.) (1995). *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa.
- Subirana, Jaume (2000). *Josep Carner: L'exili del mite (1945-1970)*. Barcelona: Edicions 62.
- Subiràs, Marçal (1992). "Sobre el sentit del poema *Nabí*". *Els Marges*, 46, 110-14.
- Subiràs, Marçal (2003). "Notes sobre la formació del poema *Nabí*". *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XLVI. Miscel·lània Joan Veny*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 193-238.
- Wahl, Jean (1959). "Préface". Carner 1959, 7-11.
- Wolosky, Shira (1984). *Emily Dickinson, A Voice of War*. New Haven: Yale University Press.

Dossier Maria Barbal

La internacionalització de la novel·la catalana

El cas de *Pedra de tartera*, de Maria Barbal, i la seva recepció al món germànic

Jordi Jané Lligé

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract This article analyses the translation and reception within the German speaking countries of Maria Barbal's novel *Pedra de tartera* (*Stone in a Landslide*). The article focuses on two main issues: on the one hand, external factors that determine the projection abroad not only of Maria Barbal's work, but more generally of Catalan literature; on the other hand, literary factors that define the novel's reception abroad. For the first set of factors, this study describes the role played in this process by the Institut Ramon Llull, several publishing houses, literary agencies and international book fairs. For the second set of factors, it analyses the reaction of academia, literary criticism and the media, and, equally important, the opinion of Heike Nottebaum, German translator of the book, and Rainer Nitsche German publisher.

Keywords Maria Barbal. *Pedra de tartera*. Contemporary Catalan Novel. Internationalisation of minority language literatures.

Sumari 1 Introducció. – 2 La difusió internacional de l'obra de Maria Barbal en dades. La difusió a Alemanya. – 3 La projecció internacional de Maria Barbal. El cas alemany. – 3.1 Factors estructurals. – 3.2 Factors intrínsecament literaris. – 4 A tall de conclusió.



Peer review

Submitted	2019-01-25
Accepted	2019-09-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Jané Lligé, Jordi (2019). "La internacionalització de la novel·la catalana. El cas de *Pedra de tartera*, de Maria Barbal, i la seva recepció al món germànic". *Rassegna iberistica*, 42(112), 427-446.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/009

1 Introducció

A l'hora¹ de parlar del procés d'internacionalització de la novel·la i la narrativa catalanes, que cal considerar un fenomen bàsicament contemporani, hi ha alguns noms que són d'obligada referència: Mercè Rodoreda, que n'és una pionera de caràcter excepcional ja a finals dels seixanta² del segle passat, Quim Monzó i Sergi Pàmies durant la dècada dels noranta, i en els darrers anys Albert Sánchez-Piñol, Jaume Cabré i, per descomptat, Maria Barbal. També hi ha una data clau, que és la Fira de Frankfurt de 2007,³ que tingué la virtut de situar la literatura catalana al mapa literari internacional i que demostrà la importància estratègica de les fires internacionals del llibre en aquest procés de divulgació, com veurem. Sense cap mena de dubte, tal com assenyala Claudia Kalász parlant de les relacions culturals germano-catalanes amb motiu de Frankfurt 2007: «val la pena recordar que els romanistes alemanys i suïssos ja es van interessar per la llengua i la literatura catalanes cap a finals del segle XIX. *Solitud*, la novel·la de Víctor Català [...] ja havia aparegut en la traducció d'Eberhard Vogel el 1909» (Kalász 2008, 154). Observació que és pertinent també en referir-nos a altres branques de la tradició romanística europea, com la francesa o la italiana.

Però si és efectivament cert que anteriorment a la Fira de Frankfurt, i de fet des de finals del segle XIX, és possible trobar traduccions d'autors catalans a l'alemany,⁴ especialment de poesia, també és cert que es tracta sovint d'iniciatives molt aïllades, amb tirades d'edició molt limitades, i que responen a un impuls molt personal, com l'esmentada *Solitud* de Vogel (que també traduí *Els sots feréstecs* de Raimon Casellas o *Revolta* de Josep Pous i Pagès) (Terés 2008; Julià 2008), i/o bé adreçades a un públic altament especialitzat. Així ho demostren les antologies de poesia de Johannes Fastenrath, Ca-

1 El present article és resultat de la ponència presentada a la jornada «A propòsit de *Pedra de tartera*, de Maria Barbal» el dia 31 d'octubre de 2018 a la Sala Beckett de Barcelona, organitzada pels grups de recerca «Literatura Catalana, món editorial i societat (LiCMES, UOC)» i «Grup d'estudi de la traducció catalana contemporània (GETCC, UAB)», del qual soc membre, sota la coordinació de Montse Gatell i Teresa Iribarren (UOC).

2 Amb *La Plaça del Diamant* (1962) s'inicia el recorregut internacional de l'obra de Mercè Rodoreda, que segueix mantenint la seva vigència fins a l'actualitat, a hores d'ara ja acompanyada de l'etiqueta d'"autora clàssica" o "gran dama de la literatura catalana". Ja l'any 1965 es publicava la versió castellana d'aquesta novel·la, i el 1967 l'anglesa. L'any 1970 en seguien les traduccions al polonès i a l'italià. Per assenyalar només tres traduccions emblemàtiques més d'aquesta obra, l'any 1971 fou traduïda al francès, el 1974 al japonès i el 1979 a l'alemany.

3 La significació d'aquesta fira en el procés d'internacionalització de la literatura catalana s'analitza en detall a Jané-Lligé 2012.

4 Ho han estudiat Cornelia Eisner (2010); Ferran Robles i Sabater 2005a, 2005b, 2008; Maria Wirf i Pilar Estelrich (2004). Ferran Robles i Sabater (2008) n'ofereix una selecció cronològica als Annexos de *Carrers de frontera*, vol. 2.

talánische Troubadore der Gegenwart, de 1890, que recull l'obra de noranta-un poetes de la Renaixença, o la de Rudolf Grossmann, *Katalanische Lyrik der Gegenwart*, de 1923, que en recull la de quaranta-dos, incloent-ne ja de modernistes i noucentistes. Més modernament cal parlar de l'antologia poètica que elaboraren Johannes Hösle i Antoni Pous l'any 1970 amb motiu dels Jocs Florals a l'exili que se celebraren a Tübingen aquell mateix any, *Katalanische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert: Eine Anthologie*⁵ - l'única traducció del català a l'alemany que veié la llum durant l'època franquista; o bé de l'antologia de narrativa breu confegida ja només per Johannes Hösle l'any 1978, quan Antoni Pous ja havia mort, *Katalanische Erzähler*.⁶ De l'any 1979 data l'antologia de Tílbért Dídac Stegmann, *Sagen wir Nein = Diguem no*.

L'excepció en aquest panorama inicialment dominat pels reculls i les antologies de difusió molt limitada, com dèiem, és Mercè Rodoreda, en qui Siegfried Unseld, l'influent editor de la prestigiosa editorial Suhrkamp, que la coneixia i que la va tractar, ja va saber reconèixer una de les grans figures de la literatura contemporània. Així, l'any 1979 Unseld publicava la traducció alemanya de *La plaça del Diamant* (*Auf der Plaça del Diamant*) en versió de Hans Weiss (que fins a Frankfurt 2007 comptava amb 11 edicions), i l'any 1982 la de *Mirall trencat* (*Der zerbrochene Spiegel*), a càrrec d'Angelika Maas (i que l'any 2000 ja anava per la sisena edició). A partir de Rodoreda, i especialment a partir de la dècada dels noranta, es produeix un increment progressiu de traduccions de literatura catalana a l'alemany, caracteritzat per una presència cada vegada més gran de narradors i per la irrupció de joves dramaturgs com Sergi Belbel, que obtindran grans èxits en l'escena alemanya; tot plegat en detriment de la traducció de poesia, gènere que havia estat dominant fins aleshores tot i que sempre com a gènere molt minoritari i molt associat a la reivindicació nacional. D'aleshores ençà, comptarem amb un nòmina de traductors especialitzats cada vegada més nombrosa, figures que ha tingut un paper clau en la difusió de la cultura catalana a Alemanya: Tílbért Dídac Stegmann, Eberhard Geisler, Fritz Vogelsang, Hans-Ingo Radatz, Monika Lübcke, Theres Moser, Angelika Maas o Heike Nottebaum, per citar-ne algunes de les més actives.

En els darrers anys he tingut ocasió de tractar el recent fenomen de la internacionalització de la novel·la catalana en diferents treballs, especialment vinculats amb la difusió d'autors catalans en terres germàniques.⁷ D'una banda és per això que en l'anàlisi de la difusió in-

⁵ Títol que es podria traduir per: *Poesia catalana del segle XX: una antologia*.

⁶ Títol que es podria traduir per: *Narradors catalans*.

⁷ Al costat del treball al voltant de la Fira de Frankfurt ja esmentat, l'any 2017 vaig presentar en el marc del *II Symposium on Literary Translation and Contemporary Iberia*

ternacional de l'obra de Maria Barbal, concretament de *Pedra de tartera*, em centraré particularment en la seva divulgació en el context cultural alemany. Més enllà d'això, el cas d'Alemanya constitueix un exemple extremadament il·lustratiu i vàlid per tal de posar de relleu tots els factors i tots els actors que han intervingut i segueixen intervenint en aquest complex procés.

Voldria ressaltar que per dur a terme l'actual treball, a banda de tenir presents les entrevistes efectuades en anteriors ocasions – com les que l'any 2011 vaig mantenir amb la mateixa Maria Barbal en ocasió de Frankfurt 2007 així com amb diferents editors alemanys i catalans, crítics literaris, professors universitaris i traductors –, he comptat en aquesta ocasió amb les inestimables aportacions de Rainer Nitsche – editor alemany de Barbal, de l'editorial Transit – i de Heike Nottebaum – la seva traductora a l'alemany.⁸

2 La difusió internacional de l'obra de Maria Barbal en dades. La difusió a Alemanya

Maria Barbal ha estat traduïda a setze llengües: la llengua a la qual més vegades ha estat traduïda la seva obra és el castellà, amb sis títols, i la segona l'alemany, amb quatre títols; segueixen l'eslovè i el portuguès, amb dos títols respectivament. Les llengües que disposen d'un sol títol traduït són les següents: anglès, asturià, francès, hebreu, hongarès, italià, neerlandès, occità, romanès, serbi, suec i turc.⁹ *Pedra de tartera* és sens dubte la seva obra més emblemàtica i s'ha traduït a totes les llengües esmentades. A Alemanya, Barbal ha aconseguit una continuïtat d'edició que cal qualificar d'excepcional: d'ençà de la publicació de *Pedra de tartera* l'any 2007, amb el títol *Wie ein Stein im Geröll*, i de la qual se'n van vendre 30.000 exemplars en poques setmanes, hi ha mantingut casa editorial fins fa ben poc, Transit, traductora, Heike Nottebaum, i un bon ritme de traducció. Aquest és el llistat d'obres traduïdes fins ara:

- 2007 – *Wie ein Stein im Geröll* (*Pedra de tartera*). Transit. Traductora Heike Nottebaum;
- 2008 – *Inneres Land* (*País íntim*). Transit. Traductora Heike Nottebaum;

(Dublin City University) una ponència sobre la traducció a l'alemany de la novel·la *Incerta glòria* de Joan Sales, que duia per títol «Reception of Catalan Novels about the Spanish Civil War in German Speaking Countries: the Case of *Incerta glòria* (Flüchtiger Glanz)» (treball pendent de publicació).

⁸ Ambdós van contestar prolixament a les preguntes que els vaig adreçar per correu electrònic durant els mesos d'octubre i novembre de 2018.

⁹ Consulta a la base de dades TRAC, de l'Institut Ramon Llull: https://www.llull.cat/catala/recursos/trac_traduuccions.cfm (2019-10-28)

- 2009 – *Emma* (*Emma*). Transit. Traductora Heike Nottebaum;
- 2011 – *Kampfer* (*Càmfora*). Transit. Traductora Heike Nottebaum;
- 2013 – *Ein Brief aus der Ferne* (*Càmfora*). Diana. Traductora Heike Nottebaum.

Tot i que abans de ser traduïda a l'alemany, *Pedra de tartera* ja ho havia estat a l'asturià (1992), al castellà (1994), al portuguès (2000), al francès (2004) i al romanès (2005), el fet de ser publicada a Alemanya, com assenyalen tots els editors, despertà la curiositat d'un bon nombre d'editors del centre i de l'est d'Europa, dels països escandinaus, sobretot, i també d'Israel i Turquia, que són els mercats que més pendents estan del que passa editorialment parlant al país germànic. El mercat francès i, per descomptat, l'anglosaxó tenen una dinàmica pròpia i es guien per altres criteris de referència, tot i que no ignoren, naturalment, el que passa a Alemanya. Així doncs, l'any 2009 la novel·la es publicà al serbi, al neerlandès i a l'eslovè,¹⁰ l'any 2011 a l'italià, l'occità, l'hebreu i l'anglès, l'any 2015 al turc i al suec i l'any 2018 a l'hongarès.

Un altre aspecte que tots els editors amb qui he parlat coincideixen a destacar és la importància que té per a qualsevol obra catalana que aspiri a iniciar el camí de la difusió internacional el fet de disposar de traducció al castellà. Si no en disposa, el dubte sobre la viabilitat de la traducció es planteja de seguida: si un mercat com el castellà no s'hi interessa, quina perspectiva pot tenir una obra en un context cultural molt més allunyat?, es pregunten els editors. En el cas d'una obra com *Incerta glòria*, Mísia Sert,¹¹ subratllava en entrevista personal l'interès de l'aleshores director de l'Institut Lluï, Àlex Susanna, d'apostar per una bona traducció i una bona edició en castellà que li obrís les portes a la difusió internacional.

Pel que fa al paper de la crítica literària d'actualitat, factor clau en la difusió d'autors i obres en el mercat contemporani, cal destacar en el cas alemany que aquesta estigué especialment pendent de les novetats catalanes aparegudes en el context de la Fira de Frankfurt, com no podia ser d'altra manera, fet que, com dèiem, demostra la importància estratègica d'aquests esdeveniments. Pel que fa a Maria Barbal, i com a conseqüència del gran èxit editorial que significà *Pedra de tartera*, la crítica literària estigué pendent també de l'aparició al mercat alemany de les noves traduccions de l'autora, especi-

¹⁰ Simona Škrabec, la traductora de Barbal a l'eslovè, m'aclareix en conversa personal que les traduccions del català a aquesta llengua, tenint en compte que es tracta d'una llengua i un mercat molt reduïts, tampoc no segueixen les directrius del mercat alemany. Cal atribuir en aquest cas a la iniciativa personal, i molt concretament a l'estreta col·laboració que Škrabec manté amb l'editorial universitària Studentska založba, aquest èxit.

¹¹ En entrevista del dia 27 de setembre de 2017.

aliment de la publicació de *País íntim* (*Inneres Land*). Barbal ha estat ressenyada a les pàgines de les publicacions periòdiques en llengua alemanya més importants i prestigioses: al setmanari *Die Zeit* i als *feuilletons* (suplements culturals) dels diaris *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) i *Süddeutsche Zeitung*, per esmentar els de més divulgació i renom, i també als programes culturals d'un bon nombre d'emissores de ràdio. *Pedra de tartera*, a més a més, va ser recomanada fervorosament l'any 2007, també en el context de la Fira de Frankfurt, al popular programa televisiu *Lesen!*, per la seva conductora, la influent crítica Elke Heidenreich, fet que desencadenà les extraordinàries vendes d'aquesta obra a Alemanya, convertida durant unes setmanes en un *bestseller*.

3 La projecció internacional de Maria Barbal. El cas alemany

Per tal de circumscriure i caracteritzar adequadament el procés d'internacionalització de l'obra de Maria Barbal, i en general de la literatura en català, cal tenir en compte dos tipus de factors que concorren paral·lelament, i que tractaré seguidament de forma separada:

1. Factors estructurals, que tractaré de forma genèrica i global.
2. Factors intrínsecament literaris, que analitzaré en l'exemple de la recepció alemanya de *Pedra de tartera*.

3.1 Factors estructurals

En primer lloc cal no perdre de vista que Barcelona és un centre editorial de primer ordre a escala internacional, especialment pel que fa a l'edició en llengua castellana, i que compta amb un gremi d'editors molt actiu i influent. Igualment, cal destacar l'existència a la capital catalana d'importants agències literàries i d'editors molt ben connectats, que poden presumir d'una gran perícia professional. L'èxit internacional, anterior a Frankfurt, d'autors com Quim Monzó o Sergi Pàmies en la dècada dels noranta del segle passat, o el d'Albert Sánchez Piñol ja al segle XXI és en bona mesura mèrit seu. També el seu paper en la promoció, acceptació i articulació de la candidatura catalana com a ' convidada d'honor ' de la Fira de Frankfurt 2007 fou determinant. No va ser, tanmateix, fins al moment en què hi hagué una implicació decidida de les administracions públiques catalanes – amb el suport de les espanyoles –, que aquesta presència arribà a concretar-se i prendre cos, per acabar conformant allò que cal considerar tal vegada l'impuls més decisiu al procés d'internacionalització de la literatura catalana que s'ha donat mai fins ara. En aquest

sentit, la creació l'any 2002 de l'Institut Ramon Llull (IRL) és clau.¹²

L'IRL fou creat amb l'objectiu de promoure la llengua, la cultura i la literatura catalanes a l'exterior, així com la difusió del seu aprenentatge, especialment en l'àmbit universitari.¹³ Convé recordar, però, que abans de l'existència de l'Institut Llull ja existia una important xarxa de lectorats, vinculats principalment a càtedres de filologia romànica, les quals ja duïen a terme una importantíssima tasca de difusió acadèmica del català, sobretot a partir dels anys cinquanta, seixanta o setanta del segle passat, depenent del país, i que l'IRL integrà en el seu organigrama.

Sigui com sigui, aquesta tasca de difusió lingüística i cultural està actualment molt vinculada al procés que ens ocupa. A través del foment a l'exterior de l'ensenyament de la llengua i la literatura catalanes en àmbit universitari es persegueix un objectiu primordial: la formació de professionals a les universitats de tot el món que puguin desenvolupar més tard en els seus respectius països feines d'agent cultural, de traductor, de lector editorial, de crític literari, o bé d'especialista en llengua i literatura catalanes a la universitat. La presència del català als plans d'estudi de les facultats i departaments de llengües modernes del món és crucial, ja que altrament la llengua i la literatura catalanes es veurien condemnades a la invisibilitat, i, de fet, respon a uns interès existent ja des d'antic en alguns països, però que ha anat creixent a tot el món en els darrers anys. Fruit d'aquest interès ha estat també la creació de diferents associacions internacionals d'especialistes en llengua i literatura catalanes, responsables de publicacions periòdiques i de l'organització de congressos vinculats a la filologia catalana, que, ara ja amb una llarga trajectòria a les seves espatlles, contribueixen enormement a la presència en l'àmbit científic internacional dels estudis de catalanística.¹⁴

A banda de la coordinació dels ensenyaments de llengua i literatura catalanes a l'exterior, l'IRL s'encarrega de la difusió de l'activitat cultural catalana a tot el món mitjançant l'organització d'exposicions, lectures, concerts, cicles de teatre o cinema, etc. Més acostats ja al tema que ens ocupa, l'IRL és també, d'ençà de Frankfurt 2007, el responsable d'articular la presència de la literatura catalana a les

¹² Sergio Vila-Sanjuán ofereix una detallada descripció dels prolegòmens de la Fira a la seva *Guia de la Fira de Frankfurt per a catalans no del tot informats* (2007).

¹³ Es pot consultar les activitats que duu a terme l'IRL a: <https://www.llull.cat/catala/home/index.cfm> (2019-10-28).

¹⁴ Anglo-Catalan Society; Association International Française des Catalanistes; Associazione Italiana di Studi Catalani; Deutscher Katalanistenverband; North American Catalan Society; Associació de Catalanistes de l'Amèrica Llatina; Associació Internacional de Llengua i Literatura catalanes.

fires internacionals del Llibre:¹⁵ Frankfurt 2007; París 2013; Göteborg 2014; Varsòvia 2016; Bolonya 2017; i, de fet, és també l'organisme que assumeix la tasca de promoció de la literatura catalana entre els editors estrangers a través de programes de col·laboració o d'ajuts a la traducció.¹⁶

Tal com assenyalen els editors a qui he entrevistat, catalans i alemanys, als diferents mercats editorials nacionals les literatures estrangeres són d'entrada poc comercials i poc visibles, a excepció de les grans, com l'angloamericana o la francesa, i a excepció d'aquelles que han aconseguit crear una etiqueta molt definida (com les literatures escandinaves, associades contemporàniament a un determinat tipus de novel·la negra). Només cal que pensem en la imatge que tenim nosaltres de literatures com l'hongaresa, la danesa, o fins i tot avui dia, d'una literatura de les dimensions de l'alemanya. Piero Salabè,¹⁷ l'editor alemany d'*Incerta glòria*, remarcava en aquest sentit la importància dels noms: fins a quin punt els lectors alemanys associen Jaume Cabré o Albert Sánchez Piñol, potser els nostres autors més internacionals a hores d'ara, a la literatura catalana? Cabré i Sánchez Piñol són un nom per ells mateixos. Maria Bohigas¹⁸ destacava, per la seva banda, que en moments puntuals les literatures petites o desconegudes compleixen una funció regeneradora de l'oferta literària, en tant que exòtiques, diferents, noves. La posició de la literatura catalana, tanmateix, tampoc acaba de respondre plenament a aquesta categoria: sí que és, efectivament, una literatura petita i mal coneguda, però absolutament inserida en la tradició occidental. Justament en parlar de la redescoberta i relançament internacional d'*Incerta glòria*, la mateixa Maria Bohigas comentava que es tracta d'una novel·la que el lector europeu reconeix absolutament dins la seva tradició i, en part, aquesta és la raó del seu èxit actual.

La tasca duta a terme des de la creació de l'Institut Ramon Llull és ingent. És una feina que Mísia Sert qualifica de «feina de formigueta» i que consisteix a anar sembrant llavors: es tracta d'inversions a llarg termini. Es correspon, comenta Sert, a una tasca pròpia d'ambaixada cultural que altres institucions similars o homòlogues ja desenvolupen: els instituts de cultura de la majoria d'estats, amb més o menys recursos econòmics. En el cas català, a banda de la lò-

15 A la Fira del Llibre de Guadalajara, de l'any 2004, on Catalunya també fou la cultura convidada, l'IRL encara no assumí aquest paper.

16 En aquest sentit, l'IRL dugué una tasca pionera també durant la Fira de Frankfurt. Es traduïren un total de cinquanta-tres títols a l'alemany aquell any i s'aplicà el criteri de la universalització dels ajuts: tothom que va presentar un projecte de traducció d'una obra literària del català a l'alemany, va rebre aquest suport econòmic. Posteriorment, aquest criteri s'ha hagut d'anar reajustant i modificant.

17 En entrevista mantinguda telefònicament el dia 17 d'agost de 2017.

18 En entrevista mantinguda telefònicament el dia 7 de setembre de 2017.

gica limitació pressupostària, però, sovint cal heure-se-les amb certes reticències, justament pel fet de no tractar-se d'una institució estatal. Pel que fa a les polítiques de promoció editorial, assenyala, cada vegada es van desenvolupant estratègies més efectives. A hores d'ara ja no es tracta tant que una obra es tradueixi i es publiqui a l'estranger a qualsevol preu, sinó que cal tenir en compte en quina editorial es publica, quina difusió se n'espera i entre quin públic. És una qüestió estratègica: publicar sota el segell Suhrkamp, com Cabré, o a Transit, com Barbal, o aconseguir que Hanser publiqui *Incerta glòria*, de Joan Sales, ja assegura que un determinat tipus de públic potencial sigui susceptible de sentir curiositat pel producte. L'estratègia és haver canviat de criteri: qualitat enlloc de quantitat. A més, afegeix, cal combinar la traducció de clàssics amb la de literatura contemporània. I no descuidar-se de la importància de la literatura infantil i juvenil.

Tot i que el *boom* de Frankfurt ja ha passat, una de les coses que n'ha quedat és la continuïtat de la feina en altres fires i, amb ella, el reconeixement per part d'editors i d'agents literaris internacionals de la cultura catalana com d'una realitat dinàmica i palpable. La feina dels editors estrangers esdevé aleshores, també, estratègica, especialment pel que fa a la difusió d'autors i obres als respectius països. Sovint són les mateixes editorials les que fan de pont amb els mitjans de comunicació respectius. Tal com assenyala Rainer Nitsche en parlar dels seus contactes als mitjans, és part de la seva feina. I en aquest sentit cal recordar, com assenyalàvem abans, la importància de comptar amb crítics de prestigi i solvència que estiguin sensibilitzats pel tema.

3.2 Factors intrínsecament literaris

L'existència d'unes plataformes estructurals que facin possible la circulació fluïda del producte literari és avui una condició fonamental, com hem vist, per a la divulgació de qualsevol literatura en àmbits culturals i mercats aliens, i això afecta de forma molt especial la divulgació de la literatura catalana. A aquesta dimensió comercial i de projecció cultural del producte literari, cal afegir-hi, per descomptat, la consideració de les característiques, l'interès i les qualitats literàries que distingeixen una obra.

Partint de l'èxit de recepció obtingut en el propi àmbit cultural – que és la condició prèvia i indispensable per tal de plantejar-se la viabilitat d'una obra en altres àmbits culturals –, i per tant, comptant ja amb una obra en certa manera 'etiquetada' literàriament, el que ens convé valorar ara és la reacció dels editors, dels traductors i de la crítica literària – d'actualitat i/o acadèmica – estrangers. Ells són els indicadors a què podem remetre'ns a l'hora de valorar l'ac-

ceptació literària que l'obra ha obtingut en el nou context cultural. Per descomptat, l'èxit comercial també ens ajuda a precisar la naturalesa de la nova recepció.

En el cas de la recepció de *Pedra de tartera* a Alemanya és pertinent començar destacant el rerefons històric en què s'emmarca la novel·la. Els editors amb qui he parlat assenyalen la Guerra Civil espanyola com una temàtica que encara avui segueix despertant una certa curiositat entre el públic germànic, tot i que, com remarca Kirsten Brandt¹⁹ – la traductora entre altres de Jaume Cabré i d'*Incerta glòria* a l'alemany –, és un tema sobradament present a les llibreries d'aquell país. En aquest sentit, Piero Salabè, l'editor alemany d'*Incerta glòria*, remarca que no es pot oblidar que la perspectiva catalana – específicament la dels escriptors en llengua catalana, entenent aquest fet com un fet literari diferencial significatiu – ha estat ignorada o ha romàs pràcticament desconeguda entre el públic germànic. D'aquesta manera, obres clàssiques com *Incerta glòria*, rescatada de l'oblit ara fa uns anys, o bé algunes de les novel·les contemporànies de Jaume Cabré o de Maria Barbal, que també tracten aquest tema de forma més o menys central, aporten una visió nova i diferent, que el públic alemany pot apreciar.

Però si restringísim l'èxit de *Pedra de tartera* a la temàtica del conflicte civil espanyol, apunta Rainer Nitsche, ens equivocaríem: la perspectiva femenina i l'articulació de la veu narrativa han estat claus en la gran rebuda que la crítica i els lectors alemanys han dispensat a l'obra. L'editor de Transit remarca que són justament aquestes dues dimensions de l'obra les que han aconseguit fidelitzar un determinat públic, sobretot femení, fet que ha permès la continuïtat d'edició de les obres de Barbal al país germànic. Nitsche qualifica la llengua emprada per la narradora de senzilla, clara i poètica alhora. És mitjançant la simplicitat d'aquesta llengua, diu Nitsche, que la narradora aconsegueix retratar l'atmosfera que es respira en un poble de muntanya aïllat, barreja de duresa, crueltat i compassió, que es veu agreujada per la irrupció de la Guerra Civil. És un text literàriament molt eficaç i ben construït, destaca Nitsche.

Pel que fa l'estil, també Heike Nottebaum, la traductora a l'alemany de *Pedra de tartera*, destaca que un dels aspectes més fascinants de l'obra – alhora que un dels reptes a què ha de fer front el traductor – és la sobrietat i el lirisme del llenguatge que fa servir Barbal. És el llenguatge d'una dona que no està acostumada a verbalitzar els seus sentiments i, en part justament per això, que es val d'unes expressions i unes imatges que causen gran impacte al lector i que són d'una gran bellesa. El català de Conxa, característica que identifica el personatge de forma inequívoca, es correspon a la variant dia-

¹⁹ En entrevista realitzada el dia 20 de setembre de 2017.

lectal pallaresa. Nottebaum assenyala que de seguida va veure molt clar que no tenia cap sentit intentar trobar una variant dialectal en alemany que pogués reunir característiques similars a les del parlar de Conxa – un parlar de muntanya, per exemple – i que va optar per fer servir una variant molt propera al registre oral col·loquial.

Pel que fa a l'interès despertat per l'obra entre el públic, la traductora alemanya ens remet a l'experiència de les nombroses lectures i presentacions que, juntament amb Maria Barbal i sovint acompanyades pel catedràtic de literatura de la Universitat de Konstanz Pere Joan Tous, va fer per tot Alemanya al llarg de 2007, sobretot, però també més tard, amb motiu de la publicació de les posteriors novel·les de l'autora catalana. Nottebaum remarca que les obres de Barbal i les seves respectives traduccions han estat presentades a zones molt diverses del país germànic, a grans ciutats i a pobles petits, tant a zones industrials com rurals, i en contextos també molt diferents: en universitats, llibreries, centres culturals i de lectura, cafès, biblioteques, etc. Reprodueixo tot seguit un fragment del text que em va fer arribar Heike Nottebaum per correu electrònic, en el qual, al costat de constatar que l'obra ha estat seguida majoritàriament per un públic femení, relata el següent:

Und überall sind wir auf Menschen gestoßen, die an dem Roman interessiert waren, an seinem Inhalt, am historischen Hintergrund und nicht zuletzt auch an den Berührungspunkten mit Deutschland. Da war eine große Wissbegierde auf Seiten des Publikums, etwa im Hinblick auf die Tatsache, dass Maria Barbal aus Spanien kommt und nicht auf Spanisch schreibt. [...] Der unmittelbare Kontakt zu den Lesern von *Wie ein Stein im Geröll*, die Empathie, ja die Begeisterung war sowohl für Maria Barbal als auch für mich eine beeindruckende Erfahrung. Da war sehr viel Empathie zu spüren, Begeisterung für den Roman, der vielen zudem als Projektionsfläche diente, ein großes Identifikationspotential bot. Ein hartes und entbehrungsreiches Leben, Armut und Abhängigkeit, Entwurzelung und Verlust, dies sind keine kultur- oder epochengebundene, sondern ganz universelle Erfahrungen.²⁰

20 I pertot arreu vam trobar gent que s'interessava per la novel·la, pel seu contingut, pel rerefons històric i també, i no en menor mesura, pels punts de contacte existents amb Alemanya. Arreu despertà una gran curiositat entre el públic el fet que Maria Barbal vingués d'Espanya però no escrivia en espanyol. [...] El contacte directe amb els lectors de *Pedra de tartera*, l'empatia, o l'entusiasme, van ser tant per a Maria Barbal com per a mi una experiència impactant. Es notava una gran empatia, un entusiasme per una novel·la que per a molts servia, a més, de pantalla de projecció, que oferia un gran potencial d'identificació. Una vida dura i plena de privacions, de pobresa i dependència, de desarrelament i pèrdues: tot plegat experiències no limitades culturalment o històricament, sinó experiències plenament universals (les traduccions al català de textos alemanys, si no s'indica una altra cosa, són meves).

Maria Lacueva,²¹ que ha estat lectora de català a diverses universitats alemanyes, relata que la programació de *Pedra de tartera* com a lectura de curs va ser un èxit entre els estudiants de català i que el fet que poguessin gaudir d'una presentació amb l'autora i la traductora a la Universitat de Heidelberg va ser d'un interès excepcional.

Sense moure'ns de l'àmbit universitari, cal remarcar que la traducció alemanya de *Pedra de tartera*, ja des de la primera edició (Barbal 2007), va acompanyada d'un epíleg del professor Pere Joan Tous,²² el qual, com hem esmentat, fou present en nombroses de les presentacions de les obres de Barbal a Alemanya. L'epíleg duu per títol «*Ein Leben, so lang. Anmerkungen zu einem katalanischen Klassiker der Gegenwart*» (Tous 2007a)²³ i cal considerar-lo al costat del capítol «*Innere Landschaften nach der Schlacht. Zwei Romane von Maria Barbal: Pedra de tartera (1984) und País íntim (2005)*» (Tous 2007b),²⁴ que n'és una adaptació i ampliació per al volum *Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der Gegenwart*.²⁵ En aquesta darrera publicació es recullen un conjunt d'articles d'autoria diversa al voltant d'escriptors i novel·les catalanes que, d'ençà de la publicació de *La plaça del Diamant* l'any 1962 i fins a novel·les publicades a començaments del segle XXI, com *La pell freda* d'Albert Sánchez Piñol, han marcat les tendències de la narrativa catalana contemporània. En el capítol introductori del volum, la publicació del qual no deixa de ser un símptoma de la vitalitat de la catalanística a Alemanya, Àlex Broch i Isidor Cònsul (traduïts per Michael Ebmeier), hi esmenten Maria Barbal com a representant de la generació dels 70, generació d'escriptors que ja no foren testimonis directes de la Guerra Civil, però sí de les seves immediates conseqüències. Justament un dels eixos principals dels articles de Tous esmentats consisteix a ubicar *Pedra de tartera* en el seu context històric d'aparició. Tous explica a un públic majoritàriament desconexedor d'aquestes circumstàncies, l'alemany, la singularitat d'una obra que reivindicava la memòria i el reconeixement de les víctimes del franquisme en un moment, l'any 1982, en què tàcitament s'havia imposat l'anome-

²¹ En intercanvi de correus electrònics entre el 10 i el 16 d'octubre de 2018.

²² Tous té la condició de catedràtic emèrit d'ençà del mes de setembre de 2018.

²³ Que es podria traduir per «*Una vida, tant de temps*. Apunts a un clàssic català contemporani». A l'edició de butxaca, publicada per primera vegada l'octubre de 2008 per l'editorial Diana (Barbal 2008), s'hi inclou un petit afegit que duu per títol «*Nachtrag zur Taschenausgabe*» (Apèndix a l'edició de butxaca) on Tous (2008) es fa ressò de la reacció de la premsa i els mitjans de comunicació alemanys a la publicació de l'obra.

²⁴ Que es podria traduir per «*Paisatges interiors després de la batalla*. Dues novel·les de Maria Barbal: *Pedra de tartera* (1984) i *País íntim* (2005)».

²⁵ Publicada l'any 2007 a càrrec de Pilar Arnau, Gero Arnscheidt, Tilbert D. Stegmann i Manfred Tietz, i que es podria traduir per *Noves tendències narratives. La novel·la catalana contemporània*.

nat «pacte de la transició», també en el món de les lletres, que Tous anomena «pacte del silenci». Tous descriu l'ambient literari d'aquelles hores de la següent manera:

Nicht zuletzt gehörte es zum ästhetisch guten Ton, Stadtliteratur zu schreiben, dazu beizutragen, Barcelona als pulsierender Metropole ein postmodernes literarisches Denkmal zu setzen. Politisch nicht ganz opportun war es zudem, einen Roman zu schreiben, der die gesellschaftliche wie juristisch noch unbewältigte Vergangenheit des faschistischen Terrors während des Bürgerkriegs und unmittelbar danach zum Thema hatte. (Tous 2007b, 167)²⁶

Tous, a banda del context històric d'aparició, analitza en els seus treballs diversos aspectes literaris de l'obra primerenca de Barbal tot relacionant-la amb *La plaza del Diamant*, de Mercè Rodoreda, i fent evidents uns paral·lelismes que neixen inequívocament de la voluntat de la mateixa Barbal i que no passen desapercebuts al lector: les protagonistes femenines i el seu origen humil – l'un urbà, l'altre rural –, la seva condició de víctimes i testimonis silencis de la Història, la seva resignació i l'actitud davant la nova vida, la història d'amor subjacent a la trama... A banda d'això, Tous també assenyalava un altre nucli temàtic ja present a *Pedra de tartera* i que constituirà un dels eixos centrals de la producció posterior de Barbal: la descripció de la pèrdua d'un món, el de l'alta muntanya pirenaica, que, tal com era, ja ha desaparegut per sempre més, així com l'arribada massiva i anònima de gent de procedències diverses a les noves barriades de la conurbació barcelonina.

En bona mesura, els articles de crítica apareguts a la premsa d'expressió alemanya amb motiu de la publicació de la traducció de *Pedra de tartera* es fan ressò de la majoria de les qüestions fins ara esmentades.²⁷ Majoritàriament es tracta d'articles rigorosos, ben fonamentats i ben escrits, dels quals he fet una tria de comentaris significativa,²⁸ tenint en compte d'una banda el lloc d'aparició – i per tant el seu impacte potencial –, i d'altra banda els aspectes variats de l'anàlisi crítica que s'hi presenten.

²⁶ Cal no oblidar que estèticament parlant el que tocava era fer literatura urbana, contribuir literàriament a retre un homenatge postmodern a Barcelona en tant que vibrant metròpoli. A més a més, no era del tot oportú, políticament parlant, escriure una novel·la que se centrés en el passat de terror feixista que representava la Guerra Civil i els anys immediatament posteriors, socialment i jurídicament encara no superat.

²⁷ Pere Joan Tous en cita uns quants al seu apèndix a l'edició de butxaca alemanya, «Nachtrag zur Taschenausgabe» (Tous 2008).

²⁸ Marc Dueñas, de l'Institut Ramon Llull, me n'ha fet arribar en arxiu PDF un total de vint-i-dos.

El crític Florian Welle ofereix en el seu article «Die Axt und das Herz», publicat al *Süddeutsche Zeitung*,²⁹ una valoració general de l'obra i en destaca la multiplicitat de lectures:

So spiegelt sich auf den gerade mal hundert Seiten die große Historie des zwanzigsten Jahrhunderts in der kleinen. *Wie ein Stein im Geröll* ist auf mehreren Ebenen zu lesen, als politischer Roman, als gesellschaftliches Gemälde und als das Schicksal einer bildungsarmen, ihr ganzes Leben hart arbeitenden Frau. (Welle 2007)³⁰

Una mica en la mateixa direcció, però destacant la veu de la protagonista en tant que articuladora de tots els elements de la novel·la, escriu Bernardette Conrad a l'article «Der Geruch nach Alltag», aparegut al suplement *Literatur* que el setmanari *Die Zeit* dedicava a la Fira de Frankfurt,³¹ i en especial a Catalunya com a convidada d'honor, les següents paraules:

Conxa erzählt sich selbst als Teil einer Landschaft; als lebendige Antwort auf die strikten Ordnungen von Natur, Arbeit, Tradition, Religion. Und wie erstaunlich auch immer, sie erzählt ihr Leben weniger als Ansammlung von Verlusten als von Momenten: Geheimnisse also, in denen sich, wie widersprüchlich auch immer, bündelte, was ihr Leben war. (Conrad 2007)³²

En el mateix article, Conrad es fa ressò d'aquell aspecte que Pere Joan Tous destacava pel que fa a la singularitat de *Pedra de tartera* en el seu context històric d'aparició. Aquesta precisió és encara més significativa, si convé, si tenim que en compte que, en el moment d'aparició de la novel·la a Alemanya, les circumstàncies que definiren l'Espanya de la transició eren absolutament desconegudes per a la gran majoria dels potencials lectors alemanys. Conrad escriu:

Mit *Wie ein Stein im Geröll* ist die 1949 geborene, selbst zwischen den Pyrenäen und Barcelona aufgewachsene Maria Barbal erzählerisch zur Generation ihrer Großeltern zurückgekehrt; zu einem

²⁹ El títol, que reproduïx un motiu de la novel·la, és «La destrall i el cor».

³⁰ D'aquesta manera, la història en majúscules del segle XX queda reflectida en la lletra petita d'aquest centenar de pàgines. Cal llegir *Pedra de tartera* en claus diferents, en tant que novel·la política, com a retrat social i en tant que història d'una dona poc instruïda que ha treballat durament tota la seva vida.

³¹ El títol de l'article es podria traduir com «L'olor del dia a dia».

³² La Conxa es presenta a si mateixa com a part d'un paisatge; com a resposta vivent a les estrictes exigències de la natura, la feina, la tradició, la religió. I per sorprendent que sembli, presenta la seva vida menys com a recull de pèrdues que com a recull d'instants: secrets per tant en els quals, per contradictori que sembli, s'entreteixeix la seva vida.

Zeitpunkt als «Erinnerungsliteratur» im Spanien der frischen Wunden und des Bedürfnisses nach Versöhnlichkeit noch kein Thema war. (Conrad 2007)³³

Més enllà de la premsa especialitzada, dues plataformes de gran impacte mediàtic s'ocuparen de Maria Barbal i de la seva obra *Pedra de tartera* durant la tardor de 2007, fet que cal vincular sens dubte amb el posterior èxit de vendes de la seva obra: d'una banda la revista *Brigitte*, publicació destinada al públic femení en què els temes culturals ocupen un lloc prioritari i en les pàgines de la qual la periodista Julia Macher (2007) reproduïa una llarga entrevista a Maria Barbal, feta en els escenaris on discorren els fets relatats a *Pedra de tartera*.³⁴ D'altra banda, la popular crítica literària Elke Heidenreich dedicava paraules molt elogioses a l'obra de Barbal al seu programa televisiu *Lesen!*, ofert en el context de la Fira de Frankfurt de 2007, i n'oferia una visió vital i íntima:³⁵

Dieses Buch ist von einer Ruhe, Kraft und Schönheit, die überwältigend ist. Ich habe so was lange nicht gelesen. Und es lehrt uns, wie kurz unser Leben ist und was eigentlich wirklich wichtig ist – letztlich nur lieben, geliebt werden, aufrecht bleiben und sich ein Gefühl für Schönheit bewahren. [...] Dieses Buch hat etwas, was nur ganz wenige Bücher ganz selten haben. Man liest es und bekommt Kraft. Es ist traurig, aber es ist niemals wehleidig. Ja, danach hat es jetzt jedes andere Buch wirklich schwer.³⁶

Finalment, i arran de la publicació de la traducció de *Càmfora* a l'alemany, Brigitte Kramer, ja a l'any 2011, i fent un repàs de les diferents obres de Barbal traduïdes a l'alemany fins aleshores, en destaca la proximitat amb el lector en tant que característica definidora de la narrativa de Barbal. Kramer escrivia a l'article titulat «Auf Augen-

³³ Amb *Pedra de tartera*, Maria Barbal, nascuda l'any 1949 i criada entre els Pirineus i Barcelona, retorna literàriament a la generació dels seus avis; en un moment històric en què a l'Espanya de les ferides encara obertes i de la necessitat de reconciliació, de la «literatura de la memòria» encara no se'n sentia a parlar.

³⁴ L'entrevista duia per títol «Die Welt der Maria Barbal» («El món de Maria Barbal»).

³⁵ Les paraules de Heidenreich es veuen parcialment reproduïdes a la contraportada de l'edició de butxaca alemanya de la novel·la i, citades més extensament, a l'apèndix ja esmentat de Pere Joan Tous, de la mateixa edició (Tous 2008, 181).

³⁶ Aquest llibre és d'una serenor, d'una força i d'una bellesa abassegadores. Fa temps que no llegia res de semblant. I ens ensenya com és de curta la nostra vida i què és el que de debò hi compta – al capdavant estimar, ésser estimat, saber conservar la integritat i un sentit per la bellesa. [...] Aquest llibre té una cosa que només tenen ben pocs llibres, i ben rarament. El llegeixes i t'omple de força. És trist, però no cau mai en el lament. Sí, qualsevol altre llibre ho té ben difícil ara.

höhe mit dem Leser», publicat al *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ),³⁷ les següents paraules:

Die Heldinnen sind weder besonders gebildet noch eloquent: Auf ihre Art arbeiten sie sich zu Erkenntnissen durch, die ihnen helfen, die Ereignisse zu verstehen – oder wenigstens Frieden mit ihnen zu schliessen. Dabei gibt Barbal ihren Protagonistinnen eine einladende Alltäglichkeit, mit der sie sich ausdrücken und nachdenken, und stellt sie damit auf Augenhöhe der Leserschaft. (Kramer 2011)³⁸

I més endavant reforça aquesta idea de la identificació amb els lectors de la manera següent:

Doch Barbal schaffte es auch damals, mit ihrer ruhig und schlicht erzählten Geschichte die Menschen zu berühren. Sie stellt die Beobachter am Rande ins Zentrum, diejenigen, die sich nicht trauen, laut zu sprechen, die erröten und zu stottern beginnen, wenn man sie anredet. Diesen Menschen mit kleinem Ego entlockt Maria Barbal grosse Geschichten. (Kramer 2011)³⁹

4 A tall de conclusió

El tret que coincideixen a destacar crítics i estudiosos, així com l'editor i la traductora de Barbal en els testimonis aportats, i molt particularment pel que fa a de *Pedra de tartera*, és la universalitat de les experiències humanes que l'autora hi retrata, així com l'encert de presentar-les adoptant una perspectiva i servint-se d'un llenguatge capaç d'establir ponts amb els lectors i fer-los-en partícips. L'èxit i les bones crítiques obtingudes per aquesta obra tant a Catalunya com a l'exterior, i així ho demostra el cas alemany, descansen en bona mesura en aquest fet incontestable. Amb tot, si la universalitat de l'obra literària és un requisit indispensable per a la seva projecció més enllà del propi àmbit lingüístic i cultural, l'anàlisi presenta-

³⁷ L'article es publicà el 10 de desembre de 2011. El títol es podria traduir com «A la mateixa alçada dels ulls que el lector».

³⁸ Les heroïnes no són ni especialment cultes ni eloqüents: a la seva manera aconsegueixen arribar a certes que els ajuden a entendre els fets – o almenys a conviure-hi en pau. Barbal dona a les seves protagonistes una quotidianitat captivadora amb la qual s'expressen i reflexionen, i d'aquesta manera les situa en una posició en què miren els lectors cara a cara.

³⁹ Però Barbal, amb la seva història plena de serenor i senzillesa, ja va saber commoure la gent també aleshores. Situa al centre aquells que s'ho miren tot des dels marges, aquells que no gosen alçar la veu, que quan els algú se'ls adreça es posen vermells i s'embarbussen. D'aquesta gent amb l'ego petit Maria Barbal en sap extreure grans històries.

da en aquest article també posa de manifest que en el nostre món globalitzat són necessàries més que mai unes plataformes de difusió potents que en garanteixin la visibilitat i la difusió. El procés d'internacionalització que la literatura catalana ha experimentat en les darreres dècades té molt a veure amb l'existència d'aquestes plataformes i amb una voluntat institucional clara: la creació de l'Institut Ramon Llull, la competitivitat demostrada per editors i agències literàries o la presència continuada de la literatura catalana a les fires internacionals del llibre són alguns dels elements més rellevants que l'han fet possible. Sense cap mena de dubte, l'èxit d'aquest procés ha tingut una conseqüència col·lateral de gran rellevància, la valoració de la pròpia literatura. La literatura produïda a casa nostra pot i ha de traspasar fronteres.

Clourem aquesta breu anàlisi reproduint un fragment de la primera part de *Pedra de tartera* en el qual Conxa, la protagonista, fa una reflexió sobre la naturalesa del llenguatge, en aquest cas referint-se a la variació dialectal – que no deixa de ser riquesa lingüística –, que és perfectament aplicable a la idea de la validesa universal de la literatura:

Dieses Mädel wird auch jedes Jahr schnuckeliger, und was für schönes und lockiges Haar sie hat! In Pallarès sagt man nicht »Mädel« oder »schnuckelig«, doch ich fand diese Worte drollig, und ich verstand sie, obwohl ich sie nicht gebrauchte. Ich dachte bei mir, eine Sprache ist wie ein Werkzeug, jeder hat seine eigene Art, damit umzugehen, auch wenn es für ein und diesselbe Sache gut ist. (Barbal 2007, 22-3)

O dit aquesta vegada amb les paraules de l'original de Barbal:

aquesta noia cada cop se us fa més maca; i quins cabells més ondulats i bonics que té! A Pallarès no es diu 'noia' ni 'maca'; aquestes paraules que jo entenia sense fer-les servir em feien gràcia, i pensava que una llengua és com una eina que cadascú l'agafa a la seua manera, encara que serveixi per a la mateixa cosa.⁴⁰

⁴⁰ Faig servir l'edició de butxaca de l'editorial Columna (Barbal 2016, 32).

Bibliografia

- Allen, Ester (ed.) (2007). *Ser traduït o no ser. Informe PEN / IRL sobre la situació internacional de la traducció literària*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Barbal, Maria (1985). *Pedra de tartera*. Barcelona: La Magrana.
- Barbal, Maria (2007). *Wie ein Stein im Geröll*. Übersetzt von Heike Nottebaum. Berlin: transit.
- Barbal, Maria (2008). *Wie ein Stein im Geröll*. Übersetzt von Heike Nottebaum. Berlin: Diana.
- Barbal, Maria (2016). *Pedra de tartera*. Barcelona: Columna.
- Broch, Àlex; Cònsul, Isidor (2007). «Der katalanische Roman der letzten fünfzig Jahre. Ein Überblick». Arnau, Pilar; Arnscheidt, Gero; Stegmann, Tilbert D.; Tietz, Manfred, *Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der Gegenwart*. Berlin: tranvía, 7-22.
- Conrad, Bernardette (2007). «Der Geruch nach Alltag». *Die Zeit Literatur*, Oktober.
- Eisner, Cornelia (2010). *La recepció de la narrativa catalana als països de parla alemanya: 1979-2009*. Treball de recerca dirigit per Pilar Estelrich i Marcel Ortín, en el marc del doctorat de Comunicació Bilingüe de la Universitat Pompeu Fabra.
- Jané-Lligé, Jordi (2012). «L'impacte de la Fira de Frankfurt a Alemanya». Iribarren, Teresa; Škrabec, Simona (eds), *Constel·lacions variables. Literatura en la societat de la informació*. Barcelona: UOC, 145-85.
- Julià, Lluïsa (2008). «La traducció de *Solitud* a l'alemany». Pons, Škrabec 2008, 118-19.
- Kalász, Claudia (2008). «Una percepció més aguda, però amb punts cecs». Pons, Škrabec 2008, 154-5.
- Kramer, Brigitte (2011). «Auf Augenhöhe mit dem Leser». *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Dezember.
- Macher, Julia (2007). «Die Welt der Maria Barbal». *Brigitte Extra*, 22.
- Pons, Arnau; Škrabec, Simona (curadors) (2008). *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, vol. 2. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Robles i Sabater, Ferran (2005a). *Bibliografia de la literatura catalana en versió alemanya – narrativa, poesia, teatre*. Aquisgrà: Shaker.
- Robles i Sabater, Ferran (2005b). «Les traduccions alemanyes de literatura catalana». *Zeitschrift für Katalanistik*, 19, 215-29.
- Robles i Sabater, Ferran (2008). «Traduccions i adaptacions de literatura catalana a l'alemany». Pons, Arnau; Škrabec, Simona (curadors), *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, vol. 2. Barcelona: Institut Ramon Llull, 430-7.
- Terés, Assumpta (2008). «Les traduccions d'Eberhard Vogel». Pons, Škrabec 2008, 112-17.
- Tous, Pere Joan (2007a). «*Ein Leben, so lang*. Anmerkungen zu einem katalanischen Klassiker der Gegenwart». Barbal 2007, 109-3.
- Tous, Pere Joan (2007b). «Innere Landschaften nach der Schlacht. Zwei Romane von Maria Barbal: *Pedra de tartera* (1984) und *País íntim* (2005)». Arnau, Pilar; Arnscheidt, Gero; Stegmann, Tilbert D.; Tietz, Manfred, *Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der Gegenwart*. Berlin: tranvía, 162-74.
- Tous, Pere Joan (2008). «Nachtrag zur Taschenausgabe». Barbal 2008, 179-84.

- Tous, Pere Joan (2011). «*Càmfora* oder die Verstrickungen des Lebens. Maria Barbals Variationen über das Unglücklichsein und den aufrechten Gang». Barbal, Maria, *Càmfora*. Berlin: Transit, 292-302.
- Vila-Sanjuán, Sergio (2007). *Guia de la Fira de Frankfurt per a catalans no del tot informats*. Barcelona: La Magrana.
- Welle, Florian (2007). «Die Axt und das Herz». *Süddeutsche Zeitung*, 4. Juli.
- Wirf, Maria; Estelrich, Pilar (2004). «Zur Übersetzung aus dem Katalanischen». Kramer, Johannes; Niederehe, Hans-Josef (eds), *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 10(1), 33-54.

Antropologia i literatura: l'ús de *Pedra de tartera* com a material etnogràfic

Montserrat Clua i Fainé

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract This article offers the communication presented at the Conference “The Social Dimension of Literature. Concerning Maria Barbal’s *Stone in a Landslide*”, held in Barcelona in October 2018. The objective is to show the ethnographic value of literature, based on the author’s own experience of using literary works to teach Social and Cultural Anthropology at Barcelona Autonomous University. The text is divided into two parts: first, a brief approximation is made to the relation between Anthropology and Literature, to later explain the utility of literary texts as complementary ethnographic materials, by focusing on the use of Barbal’s novel *Stone in a Landslide* for the Author’s course in Anthropology of Spain.

Keywords Ethnography. Literature. Literary Anthropology. Teaching Anthropology. Maria Barbal.

Sumari 1 Introducció: la relació entre antropologia i literatura. – 2 L’antropòleg com a escriptor. – 3 L’antropologia literària. – 4 Barbal i altres autors a l’aula.



Peer review

Submitted	2019-01-31
Accepted	2019-09-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Clua i Fainé, Montserrat (2019). “«Antropologia i literatura: l’ús de Pedra de tartera com a material etnogràfic”. *Rassegna iberistica*, 42(112), 447-460.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/009

1 Introducció: la relació entre antropologia i literatura

A primera vista l'antropologia i la literatura són dues disciplines clarament diferenciades en els seus propòsits i en els seus espais d'acció. Segons el model tradicional que distingeix les ciències socials de les humanitats, l'antropologia – en tant que disciplina que es pretén científica –, ha d'aplicar una mirada i un llenguatge el màxim d'objectius i distants per tal de reproduir i explicar, de la manera més fidel possible, la realitat que està estudiant. Mentre que la literatura és per excel·lència l'espai de la ficció subjectiva, on l'emoció estètica prima sobre qualsevol pretensió de veritat o certesa en el relat, i on precisament el que s'espera és que l'obra ens transmeti emocions a partir de la invenció de mons i personatges ficticis. La realitat, però, és que aquesta diferenciació entre disciplines s'ha anat desdibuixant en els darrers temps, sobretot a partir del gir que l'antropologia va fer cap a la literatura a partir dels anys noranta del segle passat. Aquesta aproximació es va fer per dues vies diferents. Per una banda per la presa de consciència de la disciplina del rol de l'escriptura en la tasca de l'antropòleg/a, fet que portà a una nova mirada del text antropològic com a material amb potencial literari. Per l'altra, per la incorporació de la literatura europea/occidental en l'anàlisi que tradicionalment s'havia fet des de l'antropologia de la narrativa com a producte cultural a tenir en compte.

En aquest article es vol oferir una perspectiva antropològica que defensa el valor de la literatura com a material etnogràfic. L'article recull la comunicació que vaig presentar en el marc de les Jornades «La dimensió social de la literatura. A propòsit de *Pedra de tartera*, de Maria Barbal», que va tenir lloc a Barcelona l'octubre de 2018. L'article es divideix en dues parts. En la primera faré una breu aproximació a la relació que històricament s'ha establert entre l'antropologia i la literatura, posant l'accent en l'element en comú del fet de l'escriptura i la diferència entre gèneres narratius. En la segona part explicaré la meua experiència d'usar contes i capítols de novel·les en la docència dins el Grau d'Antropologia Social i Cultural de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), focalitzant en el cas de la novel·la *Pedra de tartera* de Maria Barbal (1985), que utilitzo com a material etnogràfic sobre la realitat rural d'alta muntanya a l'Espanya de la primera meitat del segle XX.

2 L'antropòleg com a escriptor

L'any 1988 l'antropòleg nord-americà Clifford Geertz va publicar *L'antropòleg com a autor*. El llibre va generar un autèntic trasbals en l'antropologia del moment i és considerat el punt de partida del postmodernisme que es va desenvolupar en la disciplina antropològica a la

dècada dels noranta (Clifford, Marcus 1986). El què proposava Geertz (1989) en aquell llibre era analitzar les etnografies – és a dir, els llibres que els etnògrafs escriuen després de fer el treball de camp, on descriuen les cultures que han estat estudiant – no sols com a productes científics de transmissió de coneixement, sinó també com a productes literaris. La tesi de Geertz és que les etnografies, en tant que textos escrits, apliquen unes tècniques narratives específiques. I que aquestes tenen molt a veure a l'hora de convèncer als lectors de la veracitat d'allò que estan descrivint, més que no pas el rigor del treball científic previ realitzat. Geertz ho va demostrar analitzant des d'angles diversos els diferents estils literaris de quatre autors clàssics que són referents fonamentals dins l'antropologia: Claude Lévi-Strauss, Edward Evan Evans-Pritchard, Bronislaw Malinowski i Ruth Benedict. El llibre va causar autèntica commoció en el món antropològic perquè va ser el primer a trencar una frontera epistemològica implícita que hi havia hagut fins aleshores dins la disciplina: la que separava radicalment l'escriptura etnogràfica – entesa com la producció científica de l'antropòleg professional –, de l'escriptura literària. Amb la seva anàlisi Geertz posava el focus en fins a quin punt la ciència antropològica està condicionada per estils narratius específics, desdibuixant així la frontera entre ficció i no ficció, entre subjectivitat i objectivitat, entre allò personal i allò impersonal. En definitiva, entre ciència i literatura. En plantejar que hi ha una considerable dosi de tècniques d'escriptura en els textos de molts antropòlegs, proporcionava una nova aproximació a les etnografies, que podien ser llegides com a (en alguns casos molt bona) literatura, observant l'estructura de les obres en un sentit narratiu. I ens mostrava que en algunes ocasions una monografia pot utilitzar una varietat tal de gèneres que fa difícil dir si es tracta d'antropologia, etnografia, prosa de viatges, assaig o novel·la.¹

Després de Geertz des de la disciplina ja no es va poder negar més una cosa que ara sembla una evidència: el fet que una part fonamental del treball de l'antropòleg es basa en el procés d'escriure (i de publicar). Com a estudiosos d'altres cultures, el principal mètode d'investigació antropològica és la recerca qualitativa a través del treball de camp etnogràfic, que es basa en una observació directa al camp de la societat que s'està estudiant. Aquesta observació és recollida a través de les notes de camp i de l'escriptura d'un diari de camp, on l'etnògraf posa per escrit el resultat de les seves observacions: allò que ha vist, les idees o hipòtesis que se li acudeixen i les experiències viscudes durant la recerca. És a partir d'aquest material escrit que els antropòlegs recullen les dades etnogràfiques que després treba-

¹ El cas més paradigmàtic d'aquesta barreja de gèneres és sense dubte l'obra de Claude Lévi-Strauss *Tristes Tròpics* (1955), de la qual tenim traducció al català realitzada pel poeta Miquel Martí i Pol i publicada per l'editorial Anagrama el 1969.

llen, ordenen i analitzen, per acabar davant d'un ordinador escrivint un informe, un article o un llibre que publicaran com a monografia o etnografia. És en aquest sentit que alguns autors han plantejat la importància del rol de l'antropòleg com a escriptor i sobre quins són els gèneres i les eines que usa en la seva escriptura (Wulff 2016; Behar 2011; Waterston, Vesperi 2011).

Com deia l'antropòloga Carol McGranahan al 2014, ja no es pot ignorar més que «[e]ls antropòlegs sempre han estat escriptors. Però no sempre hem prestat atenció a l'escriptura com a artesanía o com a pràctica, més enllà de ser un vehicle de comunicació del coneixement. No es tracta només d'escriure sinó d'escriure bé» (2014, s.p.). El que denunciava McGranahan és que malgrat que l'escriptura és una tècnica fonamental en la nostra tasca professional, no l'hem incorporada en la formació disciplinar: no se'ns capacita per a ser bons escriptors. A les universitats americanes han començat a resoldre aquesta mancança desenvolupant cursos i tallers d'escriptura creativa en els seus programes universitaris, generant fins i tot un gènere germà que ha sorgit especialment entre els antropòlegs dels Estats Units que és la 'no-ficció creativa'. Però aquestes tendències encara no s'han començat a aplicar a Espanya. En el Grau d'Antropologia on imparteixo docència no hi ha cap assignatura de la carrera dedicada a aprendre a escriure. Es forma als estudiants en competències i habilitats per a anar al camp, per fer bé l'observació, per escoltar, entrevistar i prendre nota de tot, però no se'ls ensenya a escriure una bona etnografia. Sembla que s'espera que els futurs antropòlegs n'aprenguin simplement a partir de la lectura de les etnografies ja publicades: pressuposant que realment les llegeixen (cosa que no és tan clar que realment tots facin) i que la lectura per si sola els capacitarà per a escriure bones monografies. De fet, és més aviat al contrari. Si algun tipus de gènere d'escriptura s'ensenya directa o indirectament a la carrera és l'escriptura acadèmica: el redactat formal i administratiu que s'usa habitualment per a elaborar informes científics, seguint uns models que han de transmetre objectivitat i rigor. O en el millor dels casos, per omplir els formularis per sol·licitar finançament per a la recerca; el que Brenneis (2016) anomena «writing to be ranked», un gènere especial dins l'escriptura acadèmica que en els darrers anys, donada la deriva neoliberal dels índexs d'impacte en el món acadèmic, cada vegada té més importància. En aquesta situació, doncs, no és estrany que en els darrers anys alguns doctorands hagin optat per apuntar-se a tallers d'escriptura literària que s'imparteixen fora de l'acadèmia, de cara a aprendre les tècniques narratives que els ajudin a escriure una bona tesi etnogràfica. Volen crear un producte escrit que no només sigui científicament vàlid sinó també que tingui valor estètic, tant per a la seva pròpia satisfacció personal com perquè la seva obra tingui una major i millor audiència.

Aquesta consciència de la necessitat de l'antropologia de prendre's seriosament l'escriptura com un ofici ha portat a diluir la distància entre els dos camps. Alguns autors proposen identificar nous gèneres i estils d'escriptura dins la disciplina (Waterson, Vesperi 2011) o escriure «d'una altra manera» (Hannerz 2016). Es destaca la importància per als antropòlegs de desenvolupar les seves habilitats d'escriptura en diferents gèneres, fins i tot creuant-los (*cross-writing*), argumentant que amb una escriptura flexible apareixen noves formes d'expressió que poden revelar diferents aspectes de la vida social i cultural d'una manera que no podia fer el sistema tradicional d'escriptura antropològica. De fet, la rigidesa de la separació tradicional entre l'escriptura formal-asèptica de la ciència i altres estils narratius explica l'experiència d'alguns antropòlegs que han optat per compaginar en paral·lel la professió acadèmica amb l'escriptura de ficció. Aquests antropòlegs-novel·listes han trobat en la literatura la possibilitat d'expressar de manera més lliure la sensibilitat i l'emotivitat en l'estudi dels fenòmens socials que els hi estava prohibit usar en l'estricta escriptura acadèmica «científica» de la tesi doctoral (Stankiewicz 2012). A Catalunya tenim exemples d'aquest tipus d'antropòlegs-escriptors que han compaginat els dos tipus de gènere en les figures, entre altres, de Joan Francesc Mira, Jordi Tomàs o Adrià Pujol Cruells.²

3 L'antropologia literària

La nova interpretació de l'etnografia com a obra literària dels anys noranta va obrir el camí per a fer una lectura inversa de la relació entre literatura i antropologia: l'ús de l'obra literària com a material etnogràfic. Si bé, com diu Hoggart (1966, 233), «el sentit de la complexitat qualitativa de la vida social que pot donar una novel·la és impagable», l'aproximació de l'antropologia a les obres literàries en tant que producte cultural ha estat relativament tardana. És cert que la disciplina ha tingut un interès real i antic per la narrativa en totes les seves formes i manifestacions (Mira 2007). Però com que tradicionalment la disciplina es va dedicar a l'estudi de les cultures

² Joan Francesc Mira ha reflexionat i escrit sobre la seva doble condició d'antropòleg i escriptor (2007, 2016), mostrant com la diferència entre les dues formes de narrativa està més en els propòsits i les formes que no pas en els temes que es tracten. Alhora ha remarcat com l'aplicació de procediments i metodologies d'observació i recerca antropològica li han servit a l'hora d'escriure les seves obres literàries. Aquest ús de les tècniques antropològiques en l'escriptura de ficció també l'han destacat dos escriptors, Albert Sánchez Piñol i Francesc Serés (ambdós veus destacades en el panorama literari català actual que tenen una formació prèvia com a antropòlegs), en entrevistes fetes amb l'autora d'aquest article.

dels pobles anomenats 'primitius' o 'exòtics' (és a dir, d'aquelles societats diferents a l'occidental i definides principalment precisament perquè no tenien escriptura), el camp clàssic d'anàlisi era la narrativa oral (contes, faules, mites) d'aquests pobles, on a vegades s'hi inclouïen les narracions 'tradicionals' dels pobles europeus. Ambdós casos s'entenen com a narratives oposades a la literatura (per origen, tècnica i formes) que pel seu caràcter fonamentalment oral els antropòlegs tenien la tasca de recollir i fixar sobre paper. Aquest material recollit servia de matèria primera que podia ser analitzada en dos sentits. Per una banda, es buscava el valor expressiu de la narració: els valors culturals d'aquella societat, l'*ethos* o ideologia que apareixia implícita o explícitament en la història narrada. Per altra, l'anàlisi estructuralista derivada de Lévi-Strauss entenia la narrativa oral com una de les múltiples formes com s'expressen les estructures bàsiques del pensament humà i com a tals havien de ser analitzades (Goldmann 1967). Però va costar una mica més fer un pas més enllà i ampliar aquesta anàlisi de la narrativa a la producció literària escrita occidental. No fou fins que l'antropologia com a ciència de les cultures va començar a incloure la seva pròpia cultura en l'anàlisi de la diversitat humana:

Porque el antropólogo, para sus objetivos y los de su disciplina, puede sacar tanto provecho de la lectura de Cervantes, Joyce o García Márquez (...o de Simenon, Colette o Vázquez Montalbán: de un buen autor de novela popular o policíaca), como de las historias que escuchó de labios de un 'nativo' bajo un árbol o de una anciana campesina junto al fuego. Por la simple y poderosa razón de que toda narrativa, incluyendo la más elaborada y literaria de las novelas contemporáneas, es rigurosamente indígena y nativa. Nadie, y quizá menos que nadie el novelista en su novela, puede escaparse de esta condición. (Mira 2007, 561-2)

En un sentit ampli l'antropologia vol donar raó de la humanitat universal i l'escriptor potser és l'artista que té els mitjans per penetrar i interpretar com ningú l'experiència humana. La literatura ens proporciona una «extensa biblioteca on cada volum és una narració indirecta o directa sobre l'experiència humana, sobre les formes de viure i de veure la vida, sobre els mons concrets que els humans hem construït» (Mira 2016, 4) i que sovint són expressades de manera inadequada en la narrativa usada per les ciències socials. Així apareix l'anomenada 'antropologia de la literatura', que partint de la idea que la literatura proporciona una rica font d'informació sobre la societat, s'ha dedicat a trobar les especificitats etnogràfiques en la literatura clàssica dels segles XVIII i XIX, a través d'autors com Dickens, Austin, Twain o Dostoïevski (Handler, Segal 1990; Archetti 1994; De Angelis 2002; Cohen 2013).

A Espanya el pioner en aquest tipus d'aproximació va ser un etnohistoriador de la postguerra, Julio Caro Baroja, nebot de l'escriptor de la generació del 98 Pío Baroja. Caro Baroja va ser el primer a plantejar que quan l'antropòleg està treballant en societats àgrafes és lògic que es centri en recollir la memòria oral perquè no té cap material documental disponible, però que quan està treballant en una societat amb escriptura (com era el seu cas a Espanya), ha d'incloure en les seves recerques l'anàlisi dels documents que aquesta mateixa societat genera (Greenwood 1971). I així ho va fer ell mateix, incorporant en els seus treballs tot tipus de fonts, no sols la documentació dels arxius sinó també les obres literàries. Per a Caro Baroja les idees i símbols culturals es transmetien al llarg de la història també en els relats literaris, ja fos perquè reflectien la cultura popular del moment (com és el cas de la 'literatura de canya i cordill' que ell va analitzar), o bé perquè en les obres literàries es reproduïen les figures simbòliques i els arquetips culturals del moment històric que estava investigant. D'aquesta manera, per a Caro Baroja la incorporació dels elements literaris complementava la seva anàlisi del pensament de l'època.

Un pas més enllà en l'ús etnogràfic de la literatura el va realitzar l'any 1995 l'antropòleg Joan Frigolé, que va publicar un llibre titulat *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*, on proposa la interpretació del teatre lorquià a partir de la seva contextualització etnogràfica. A través d'una anàlisi enormement suggeridora de *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* i *La casa de Bernarda Alba*, Frigolé (1995) va intentar descobrir fins a quin punt el teatre de Lorca reflecteix la cultura rural andalusa de l'època: les formes de matrimoni, el paper de la fertilitat, i la reproducció de les desigualtats socials i de gènere. Aquesta interpretació de les obres literàries com una escriptura rica en dades etnogràfiques l'aplica també Eliseu Carbonell en la seva reconstrucció de la vida social i la vivència del temps a l'Empordà al segle XX a través de l'obra literària de Josep Pla (Carbonell 2006).

La idea de fons que comparteixen aquests plantejaments és que, més enllà de la història de ficció contada i el seu valor estètic, és evident que la literatura s'escrui *des de* i *en* un determinat context social i cultural, que la condiciona i que al seu torn la pròpia obra literària reflecteix. A no ser que la novel·la treballada sigui una utopia, una distòpia o una obra de ciència-ficció (i fins i tot també en aquests casos),³ per tal que els lectors entenguin i assumeixen la història com a

3 El gènere de la ciència-ficció apareix a occident amb la industrialització i el positivisme del segle XIX, i coincideix amb la finalització dels viatges d'exploració i conquesta del planeta (Arnold Cathalifaud 1975). Malgrat crear una ficció de realitats inexistents la ciència-ficció comparteix amb la resta de la literatura el fet de ser una expressió artística del temps que viu el seu autor: al segle XIX Verne parla del control de l'home sobre la naturalesa; al segle XX Bradbury ens parla de la guerra freda i la cri-

creïble, tota obra literària reflecteix un espai i valors culturals compartits per l'autor amb el seu públic. Més enllà de la història particular de ficció que narra (que reconeixem explícitament com a no verídica en tant que inventada), una novel·la és un mirall de la realitat: dels valors culturals, la ideologia, les normes, els hàbits, les pràctiques i cosmovisions d'una comunitat cultural en un moment històric precís. A través de la seva obra l'escriptor ens permet conèixer la vida de gentes concretes i, en fer-ho des d'una narrativa amb voluntat estètica, ens ajuda a penetrar d'una manera més profunda en els sentiments i motivacions dels subjectes. L'anàlisi antropològica de la literatura ens permet descompondre el text per veure de quins materials culturals està fet, quines formes i experiències culturals expressa. Es a dir, se'n pot fer una lectura etnogràfica, usant la novel·la com a document i al novel·lista com a informant involuntari (Mira 2007).

4 Barbal i altres autors a l'aula

És amb aquest sentit com incorpore la literatura en les classes que imparteixo dins el Grau d'Antropologia Social i Cultural a la UAB. Continuant el camí que va iniciar Frigolé, utilitzo fragments d'obres literàries espanyoles per tal d'explorar el coneixement etnogràfic que aquestes ofereixen, alhora que busco potenciar la motivació i interès dels estudiants pel tema treballat a classe a través d'una altra forma de narrativa emocionalment més forta que la freda descripció etnogràfica.⁴ Ho faig en el marc d'una assignatura obligatòria de 3r curs del Grau anomenada Antropologia dels Pobles d'Espanya. En aquesta assignatura es fa una aproximació a la realitat etnogràfica del territori espanyol en les diferents àrees temàtiques clàssiques de l'antropologia: formes de subsistència i d'intercanvi econòmic; sistemes tradicionals de parentiu i noves formes de família; creences religioses i pràctiques rituals; formes d'organització política formal i informal; identitats i relacions interètniques, etc.

si de les utopies. Els relats solen ser una crítica de les costums i pràctiques quotidianes i per tant, també expressen els valors morals i les relacions socials del moment. En alguns casos fins i tot els fan més presents, ja que al contraposar-los amb un context utòpic o distòpic, relativitzen allò proper i ho magnifiquen (Stover 1973; Arnold Catalifaud 1975). Alguns autors proposen analitzar estructuralment els relats de ciència-ficció com altres mites, en tant que exploren les possibilitats de l'espècie humana. Margaret Mead (1971), empatitzant amb la contracultura dels anys seixanta, va afirmar que calia acostar-se a la ciència-ficció entesa com una «antropologia del futur». La proximitat entre ciència ficció i antropologia possiblement té el seu màxim exponent en la figura de Ursula K. Le Guin, filla dels antropòlegs Theodora i Alfred Kroeber. Per una antologia antropològica de contes de ciència-ficció vegeu Stover, Harrison 1968.

⁴ Aquest sentit és també el que aplica David Survey (2013), que ha usat la literatura durant trenta anys a les seves classes d'antropologia com una forma d'atrapar els seus estudiant en el coneixement de les cultures i períodes que estan explorant, demostrant que la literatura és més efectiva per captivar l'atenció inicial que les etnografies clàssiques.

Per a cada un d'aquests temes treballats selecciono la lectura d'un text teòric o etnogràfic que aprofundeix o complementa allò que s'explicà a classe. Però al costat d'aquestes lectures acadèmiques obligatòries per al seguiment del curs, els estudiants tenen un dossier de lectures literàries complementàries del temari. Aquest dossier el poden llegir pel seu compte a casa, però en alguns moments puntuals els demano que el portin a l'aula perquè el fem servir per a realitzar una activitat pràctica que s'inicia amb la lectura individual o col·lectiva d'un dels textos.

El dossier literari inclou tant contes breus com capítols de novel·les, tots ells escollits perquè tracten qüestions relacionades amb el tema que estem treballant en aquell moment. Sempre que puc intento que sigui el primer capítol de la novel·la, perquè tinc l'esperança que la lectura del capítol enganxarà als estudiants i tindran ganes de saber-ne més i, amb una mica de sort, es llegiran tot el llibre pel seu compte (tot i que no sé si ho aconseguixo). Per exemple, utilitzo l'inici de l'obra *Primavera, estiu, etcètera* de Marta Rojals (2011) per parlar dels rituals tradicionals i la seva expressió actual des d'una perspectiva de gènere; en aquest cas el paper de les dones que van a netejar les tombes dels seus familiars al cementiri quan s'acosta Tots Sants. També he usat alguns dels contes del llibre *La força de la gravetat* de Francesc Serés (2006) per parlar d'aquells oficis actuals als quals els antropòlegs en general presten poca atenció, com el de transportista, metge rural, comercial o controlador del port. Tot i que he de reconèixer que el dossier té un biaix clar cap a obres literàries catalanes (per què són les que conec més), també faig servir fragments de novel·les espanyoles extraordinàriament etnogràfiques. Com pot ser, per exemple, el *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender ([1960] 1960) per parlar de política i religió durant la postguerra. O un fragment de *El Quixot* on es pot observar que la idea patriarcal sobre el domini de la dona i la justificació de la violència masclista a Espanya té profundes arrels històriques.

De fet, el principal problema que planteja el disseny del dossier és fer la selecció dels textos, perquè la varietat d'obres literàries que es poden usar etnogràficament és gairebé il·limitada. Alguns anys he canviat alguna de les lectures o n'he afegit de noves. Ara bé, la que hi ha hagut des del primer dia ha estat el primer capítol de *Pedra de Tartera* de Maria Barbal (1985), que més enllà del seu valor literari intrínsec,⁵ considero que etnogràficament és una autèntica meravella. En aquest cas la utilitzo per introduir el tema del paren-

5 L'obra, que fou el debut literari de Maria Barbal al 1985, és reconeguda com una de les obres més importants de la literatura catalana del segle XX. Al llarg dels anys ha venut més de 200.000 exemplars i s'ha traduït a tretze llengües. Fins i tot se n'ha fet una adaptació teatral que s'estrenà al Teatre Nacional de Catalunya l'any 2010.

tiu, però serveix per plantejar moltes altres qüestions, ja que només en aquest primer capítol, tot i que és relativament breu, s'hi pot parlar dels rols de gènere, de la duresa de la vida a pagès d'alta muntanya, del procés d'enculturació de la infància o de la memòria de l'escola de postguerra.

Habitualment el que faig és començar la classe d'aquell dia llegint jo el primer capítol del llibre, sense avisar-los abans. De fet, algunes vegades no ha calgut ni llegir el capítol sencer. Llegint les primeres línies n'hi ha ben bé prou per generar entre els estudiants la sensació que vull que experimentin: l'estranyesa. La primera frase de la novel·la «Es veia prou que a casa érem molts. I devia de sobrar algú» és antològica. Equiparable als inicis de les grans novel·les que sempre es citen, com l'inici d'*Orgull i prejudici* de Jane Austin («És una veritat universalment coneguda que un home solter, en possessió d'una gran fortuna, cal que desitgi tenir muller») o *Cien años de Soledad* de Gabriel Garcia Márquez («Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo»).

La reacció de sorpresa i estranyesa entre els estudiants davant les primeres paraules del capítol està provocada deliberadament. Perquè una de les dificultats que té l'assignatura és precisament la incapacitat que en molts moments tenen els estudiants de distanciar-se suficientment de la seva pròpia cultura per a poder analitzar-la millor. El doble caràcter de ser alhora observadors/investigadors per una banda, i subjectes nadius de la cultura que és investigada per l'altra, els dificulta aplicar la mirada analítica distant i crítica que practicarien sense problema en una cultura aliena a la seva. En aquest sentit l'inici del llibre de la Barbal és perfecte, perquè malgrat parlar d'una realitat molt pròxima geogràficament als estudiants com és Catalunya, els situa de cop a molts quilòmetres de distància cultural. El que relata la Conxa a les primeres paraules del llibre és un món rural i uns models de relació paternofilials completament diferents a les del segle XXI a la Catalunya urbana post-industrial. Parafrasejant al geògraf i historiador David Lowenthal (1985) quan deia que «el passat és un país estranger», per a aquests joves universitaris – la majoria d'ells nascuts a les acaballes del segle XX –, el què planteja el llibre en les primeres línies (que una mare que té molts fills 'doni' una de les seves filles, a qui no tornarà a veure mai més; i que aquesta filla, amb només 13 anys, abandoni el seu entorn conegut per anar a viure a casa d'uns parents en una altra vall) els és tan llunyà com la pràctica d'una tribu africana desconeguda.

D'aquesta manera, el relat de *Pedra de Tartera* ajuda a assolir un dels principals objectius de l'antropologia: fer proper allò que d'entrada ens és estrany i fer estrany allò que ens és proper. El contrast de la realitat relatada per la Conxa amb com han viscut els estudiants la seva infància i adolescència, els fa adonar-se del caràcter cul-

tural i històric dels seus pressupòsits sobre la família i els drets dels infants que havien interioritzat com la forma lògica i natural de com han de ser les coses. I els permet ressituat-se i veure les seves pròpies pautes culturals des d'una altra perspectiva. És a dir, evidencia l'etnocentrisme del seus supòsits culturals sobre el parentiu i la maternitat, i els col·loca en la distància relativista necessària per analitzar la seva pròpia cultura.

Malgrat que només utilitzo el primer capítol, tota la novel·la de Barbal és d'una riquesa etnogràfica excepcional. En un llenguatge concís i alhora immensament ampli en significats i emocions, la narració al voltant de la vida de la Conxa ens acostava a la realitat etnogràfica d'un context històric i geogràfic molt específic. La novel·la permet analitzar temes com les estructures familiars, els rols i els valors de parentiu; la interacció de diferents grups socials i de com aquestes relacions estan basades en interessos o necessitats econòmiques i polítiques; la dificultat de les formes de subsistència en alta muntanya i les formes d'intercanvi econòmic; els processos d'aprenentatge i aculturació dels valors, els ideals, els codis legals i morals de conducta; la imposició, la transgressió i la sanció de la transgressió d'aquests models de comportament per part dels actors socials amb poder; els elements de la quotidianitat però també els rituals i mites que els expliquen; els processos migratoris i els efectes que aquests tenen sobre les persones concretes més enllà de les xifres demogràfiques. I de manera transversal i interseccional, una constant i imprescindible perspectiva de gènere.

En conclusió, més enllà del seu innegable valor literari i estètic, la novel·la de Barbal encarna d'una manera extraordinària la dimensió social que té la literatura. I ho fa en dos sentits complementaris. Per una banda, ens introdueix d'una manera exquisida a una forma de vida particular en el temps i l'espai, a partir de la trajectòria vital d'una dona de ficció que representa a tantes altres dones que varen viure (o que encara ara viuen) experiències com la seva. Si, com afirma Mira (2007, 552), es tracta de que tant l'antropologia com la literatura parlen, en el fons del fons, de la possibilitat i la dificultat de conciliar mons, temps i espais diferents, amb l'individu atrapat al mig, això és precisament el que mostra d'una manera magistral la Conxa de la Barbal. I alhora, la seva descripció profundament empàtica d'aquest univers històric i culturalment particular ens ajuda a pensar, sentir i comprendre el nostre món actual. Perquè, des del relat de la particularitat del Pallars de primers del segle XX, Barbal ens parla de temes universals, literàriament però també culturalment, com són les relacions humanes i les seves diferents formes d'articular-se.

A vegades he estat temptada de incorporar en les lectures obligatòries de l'assignatura la lectura d'una novel·la sencera, no sols un fragment. Si no ho faig és a causa de la sobrecàrrega de lectures que els estudiants no podrien assumir. Però si mai ho pogués fer, sens dubte

el text escollit seria justament *Pedra de Tartera*, perquè aquesta obra és un tresor, una mina inacabable d'elements etnogràfics que es poden treballar més enllà de la qüestió del parentiu i el gènere. Mentrestant, mantinc l'esperança que fent-los un tastet del primer capítol a l'aula i, sobretot, amb l'entusiasme amb què els dono a conèixer el llibre, potser algun d'ells un dia o altre l'acabarà llegint.

Bibliografia

- Archetti, Eduardo (1994). *Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Arnold Cathalifaud, Marcelo (1975). «Relaciones entre antropología y literatura: la ciencia-ficción». *Revista Antropología joven*, 1(1), 80-94.
- Barbal, Maria (1985). *Pedra de tartera*. Barcelona: Columna Edicions.
- Behar, Ruth (2011). «Believing in Anthropology as Literature». *Waterston*, Vesper 2011, 21-34.
- Brenneis, Don (2016). «Reading, Writing, and Recognition in the Emerging Academy». *Wulff* 2016, 33-45.
- Carbonell, Eliseu (2006). *Josep Pla: el temps, la gent i el paisatge. Una etnografia de l'Empordà franquejant la literatura*. Barcelona: Edicions 1984.
- Clifford, James; Marcus, George (eds) (1986). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Cohen, Marilyn (ed.) (2013). *Novel Approaches to Anthropology: Contributions to Literary Anthropology*. New York: Lexington Books.
- De Angelis, Rose (ed.) (2002). *Between Anthropology and Literature*. London: Routledge.
- Frigolé, Joan (1995). *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*. Barcelona: Muchnik.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Goldmann, Lucien (1967). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Greenwood, Davydd J. (1971). «Julio Caro Baroja: sus obras e ideas». *Ethnica: revista de antropología*, 2, 77-97.
- Handler, Richard; Segal, Daniel (1990). *Jane Austen and the Fiction of Culture: An Essay on the Narration of Social Realities*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Hannerz, Ulf (2016). «Writing Otherwise». *Wulff* 2016, 254-70.
- Hoggart, Richard (1966). «Literature and Society». Mckenzie, Norman (ed.), *A Guide to the Social Sciences*. London: Weidenfeld and Nicolson, 225-51.
- Lévi-Strauss, Claude (1969). *Tristes Tròpics*. Trad. de Miquel Martí i Pol. Barcelona: Anagrama. Trad. de: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- Lowenthal, David (1985). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal.
- McGranahan, Carol (2014). «Anthropologists: Ready, Set, Write!». *Savage Minds*, January 20. URL <https://savage minds.org/2014/01/20/anthropologists-ready-set-write/> (2019-10-29).
- Mead, Margaret (1971). «Hacia utopías más intensas». *La antropología y el mundo contemporáneo*. Madrid: Siglo XX, 193.
- Mira, Joan F. (2007). «Literatura y antropología». Lisón Tolosana, Carmelo (ed.), *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica*. Madrid: Akal, 547-67.

- Mira, Joan F. (2016). *Sobre literatura i antropologia*. València: Universitat de València.
- Rojals, Marta (2011). *Primavera, estiu, etcètera*. Barcelona: La Magrana.
- Sender, Ramón J. [1960] (1974). *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Destino.
- Serés, Francesc (2006). *La força de la gravetat*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Stankiewicz, Damien (2012). «Anthropology and Fiction: An Interview with Amitav Ghosh». *Cultural Anthropology*, 27(3), 535-41. DOI <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2012.01159.x>.
- Stover, Leon (1973). «Anthropology and Science Fiction». *Current Anthropology*, 14(4), 471-4.
- Stover, Leon; Harrison, Harry (eds) (1968). *Apeman, Spaceman: Anthropological Science Fiction*. London: Penguin.
- Survey, David (2013). «Mark Twains Weapon of Mass Destruction 'The Human Race Has Only One Really Effective Weapon and that Is Laughter'». Cohen, Marilyn (ed.), *Novel Approaches to Anthropology: Contributions to Literary Anthropology*. New York: Lexington Books, 139-70.
- Waterston, Alisse; Vesperi, Maria D. (eds) (2011). *Anthropology Off the Shelf: Anthropologists on Writing*. West Sussex: Blackwell Publishing.
- Wulff, Helena (ed.) (2016). *The Anthropologist As Writer. Genres and Contexts in the Twenty-First Century*. New York-Oxford: Berghahn Books.

Literatura i memòria. *Pedra de tartera*, de Maria Barbal, i la memòria de la Guerra Civil espanyola

Montserrat Gatell Pérez

Universitat Oberta de Catalunya, Espanya

Abstract Maria Barbal's Pallars Cycle has its origin in *Pedra de tartera*. In this cycle Barbal creates a literary universe which recovers lost space and time: rural life in the Pyrenees during the mid-20th century. Main threads articulating this cycle are the Spanish Civil War and rural exodus. Both events relate *Pedra de tartera* with memory narratives that deal with remembrance and testimonies of war and its aftermath. The article aims to ground the relationship between the novel's structuring of war memory through literary reconstruction of the past, fictionalizations of memory and relationship between historic and literary facts.

Keywords Spanish Civil War. Catalan novel. Maria Barbal. Pyrenees. Narratives of Memory.

Sumari 1 Introducció. – 2 Reconstrucció del passat a través de l'articulació de la memòria. – 3 La ficcionalització de la memòria. – 4 La relació entre el fet històric i el literari. – 5 A tall de conclusió.



Peer review

Submitted	2019-02-02
Accepted	2019-09-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gatell Pérez, Montserrat (2019). "Literatura i memòria. *Pedra de tartera*, de Maria Barbal, i la memòria de la Guerra Civil espanyola". *Rassegna iberistica*, 42(112), 461-478.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/011

1 Introducció

Pedra de tartera (1985) és l'opera prima de Maria Barbal. Juntament amb el recull *La mort de Teresa* (1986), *Mel i metzines* (1990), *Càmfora* (1992) i *País íntim* (2004), conforma el que es coneix com el Cicle del Pallars, denominació que fa referència a l'elecció del Pallars com a element comú de les obres i que dona forma a una unitat narrativa que comparteix diversos elements i plantejaments narratius. Totes les obres del Cicle, a banda, contenen històries de migració, i aquesta migració, directament o indirecta, té a veure amb la Guerra Civil espanyola i amb l'època històrica que tingué lloc sota la seva influència, de manera que la guerra espanyola i l'èxode rural són els eixos vertebradors de la narrativa barbaliana del Pallars. La unitat narrativa que representen les obres del Cicle s'estableix a partir de l'interès per la recuperació de la memòria i la representació d'una realitat en relació amb un espai i uns esdeveniments històrics concrets.

Pedra de tartera, considerada la gènesi d'aquesta unitat narrativa sobretot per la circumstància que bona part dels elements comuns i intertextuals es referencien a partir dels elements narratius d'aquesta primera novel·la, és també l'obra de Barbal més coneguda i reconeguda tant a Catalunya com en el mercat internacional gràcies a les nombroses traduccions que se n'han fet. La internacionalització de la novel·la s'explica, sobretot, a partir de l'impuls que significa la Fira de Frankfurt¹ de l'any 2007 i, també, de l'interès que segueix despertant la Guerra Civil espanyola més enllà de les fronteres de l'Estat espanyol, entre d'altres, pel seu pes com a esdeveniment articulador de l'Europa del segle XX i pel context compartit que suposen els efectes dels conflictes bèl·lics i que permeten la identificació de situacions viscudes com a experiències universals.

Com és sabut, a mitjans de la dècada dels anys vuitanta esclata, en l'àmbit de la literatura espanyola, el *boom* de les novel·les que tenen la guerra espanyola com a centre temàtic o bé com a rerefons històric. Tot i que no farem aquí una anàlisi profunda d'aquest fenomen, cal considerar que aquestes novel·les es compten en centenars i que han suscitat desenes d'estudis, fins al punt que, com indica Mario Martín Gijón (2012, 34), s'hauria produït «un cierto hastío o banalización del género». En tot cas, els estudiosos han acordat que la proliferació de novel·les respon a la voluntat de la societat civil d'explorar els fets del passat i d'actualitzar el record de les víctimes. Aquesta explosió literària és deutora d'un augment de l'interès per la memòria (Müller 2002; Huyssen 2003) que acaba configurant un marc acadèmic determinat en què pren rellevància un «paradigma teòric de

¹ Jordi Jané-Lligé (2012) ha estudiat a bastament aquest impuls i l'efecte que té en la novel·la de Barbal.

las humanidades» (Andrés-Suárez 2011, 309). Per a Gérard Namer, els escriptors que prenen el conflicte bèl·lic com a tema de les seves obres configuren un «grupo organizador de la memoria» (Sagnes-Alem 2011, 328), expressió no gens innocent que dota la literatura d'una funció específica en la creació de la memòria col·lectiva.

No és el mateix el cas de la literatura catalana, que no ha viscut un auge de la magnitud de l'espanyola, tot i que alguns dels títols més destacats d'aquesta literatura aborden justament la temàtica de la Guerra Civil: des d'*Incerta glòria* (1956) de Joan Sales, o *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, a *Les veus del Pamaño* (2004), de Jaume Cabré, per posar-ne només alguns dels exemples més paradigmàtics.² Tot i la coincidència de la presència del conflicte en aquestes obres, cadascuna presenta elements característics que en determinen les diferències. Les obres de Sales i Cabré comparteixen el protagonisme masculí i, de la seva banda, les de Rodoreda i Barbal presenten protagonistes femenines. Lluny de considerar aquest fet com a anecdòtic, l'elecció de la veu narrativa i del personatge protagonista és estratègic per a la construcció de la novel·la i en determina aspectes cabdals. Pel que fa a les vinculacions entre *La plaça del Diamant* i *Pedra de tartera*, malgrat les múltiples similituds que s'estableixen entre el relat de les protagonistes, la diferència primordial és l'àmbit en què se situa l'acció: la ciutat, la primera, i l'alta muntanya, la segona.

Pedra de tartera és la novel·la que triomfa a la Fira de Frankfurt el 2007, amb més de 100.000 exemplars venuts en alemany i amb un gran impacte crític a la premsa del país (Nopca 2014). Tot i que hi ha pocs estudis que han abordat l'anàlisi de la novel·la com a obra 'sobre' la Guerra Civil i la crítica s'ha decantat per la consideració de l'obra com a estendard de la novel·lística sobre la ruralitat,³ el públic alemany hi va reconèixer de seguida una història que, tot i l'aparença local, els resultava una història compartida. Així ho ha explicat en alguna ocasió l'autora, que és reclamada a Alemanya de manera recurrent, en relació a la seva experiència de converses amb els lectors alemanys:

² Un treball de referència és la valuosa bibliografia d'Helena Mesalles (2002), «Bibliografia de la memòria i ficció de la Guerra Civil espanyola en la literatura catalana», dins del volum que representa una de les principals obres que estudien la guerra com a tema literari en la literatura catalana: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció* (2002). L'atenció de l'acadèmia catalana a la producció literària sobre la Guerra Civil s'analitza també a Gatell 2018.

³ Es tracten aquests dos temes en profunditat a Gatell 2018, on es troba també una àmplia bibliografia sobre els diferents articles i estudis que fan referència a les obres del Cicle del Pallars de Barbal. Per a la discussió acadèmica sobre la consideració de «novel·la rural», vegeu Cònsul 2002 i, per a la centralitat de la Guerra Civil en les obres pallesees de Maria Barbal, Oró-Piqueras 2017.

La reacció que conec millor és la del públic. Per una banda una gran curiositat sobre el fet de provenir de Catalunya i no escriure en castellà. Aquesta qüestió s'emportava un volum considerable de preguntes. Per l'altra, un interès molt sincer per la novel·la en si. El contingut, la forma, el rerefons històric i els punts de contacte amb Alemanya. En segon lloc, la reacció dels periodistes. En general, entrevistes fonamentades en la novel·la ben llegida. I els mateixos dos punts anteriors. Catalunya-Espanya; la guerra i les seves conseqüències.

Des de març de 2007 fins a setembre de 2010 he fet més de trenta lectures per tot Alemanya. (Jané-Lligé 2012, 165)

Partim de la premissa, per tant, que *Pedra de tartera* planteja temes universals a l'entorn dels efectes del trauma provocat pel conflicte bèl·lic, i un dels seus encerts és fer-ho sense que aquest sigui el plantejament narratiu. És a dir, si bé la línia argumental de *Pedra de tartera* és la història de vida d'una dona pagesa del Pallars, hi trobem el relat sobre els modes de vida, les dificultats inherents a la vida en l'àmbit rural, la posició subalterna de la dona en una societat patriarcal i també el relat sobre el desarrelament que sent la protagonista un cop ubicada a Barcelona, ja al final de la novel·la.

Més enllà d'aquesta lectura inicial, *Pedra de tartera* és el relat de la revisió que Conxa fa de la seva pròpia vida des de la vellesa, i en aquesta revisió, hi podem trobar les traces d'un sentiment de pèrdua que persisteix en la protagonista des del moment de trencament vital que significa la Guerra Civil. En aquest sentit, és important assenyalar, d'una banda, que aquesta reconstrucció subjectiva es fa des de l'experiència del que per a Conxa és un exili forçat i que la reconstrucció de la història de la seva vida es presenta en mode d'evocació quan ja és una dona gran, des de Barcelona, un cop abandonat el seu espai vital i la seva vida activa; i, de l'altra, que la protagonista és portadora del testimoni de les dones de les zones rurals i les seves vivències de la guerra, tot i que en cap moment mostra una consciència crítica respecte als esdeveniments històrics que es descriuen a través de la seva trajectòria. Així, el relat primer és una analepsi completa que recupera les experiències vitals de Conxa des de l'adolescència fins que activa el dispositiu del record a vuitanta anys. La veu narrativa pertany al personatge de qui es relata la història i és, per tant, un narrador intern també protagonista. L'elecció de la veu narrativa en primera persona proporciona la sensació d'oralitat que reforça la versemblança de la protagonista.

Malgrat que la novel·la no conté el relat èpic propi de la narrativa bèl·lica, el caire de la narració de Conxa és gairebé elegiac, tenyit de l'enyor del passat perdut (tant pel que fa a l'entorn com a les persones que havien constituït el seu cercle vital). El discurs, construït des de la vellesa i el desarrelament, manté una estructura interna

que concorda amb l'esquema del que Di Marco (2003) defineix com una «ficció que fa memòria» i que té com a objectiu reescriure les ferides i els trastorns ocasionats per la història. Així, el monòleg de Conxa es presenta com una retrospecció terapèutica que s'allunya de la vocació historicista, perquè la protagonista en cap moment explica ni demostra cap interès a convertir la seva evocació en un llistat de fets ocorreguts ni durant ni després de la Guerra Civil.

Així, *Pedra de tartera* és una mostra de la ficció com a exercici rememoriatiu i, en aquest paradigma, l'escriptura de la gestió del trauma col·lectiu és el que la converteix en una novel·la universal.⁴

Parlem de col·lectivitat perquè, en realitat, si bé la història de Conxa no és intercanviable amb la d'un home que hagi viscut el mateix moment històric perquè la condició del gènere en determina l'experiència vital, en canvi, sí que pot considerar-se un exemple del tipus de vida de moltes dones que mai han tingut l'oportunitat de convertir aquestes experiències en relats de la història perquè no han estat autoritzades a fer ús de la paraula. El conflicte és present a la novel·la des de la perspectiva de les figures subalternes, les dones que, sotmeses al sistema patriarcal i desproveïdes de la seva pròpia veu, han protagonitzat els episodis oblidats de la guerra i han viscut tenallades per un silenci obligat.

Ens trobem davant d'un exercici de ficcionalització com a treball de memòria en què la història particular adquireix un valor sinecdòquic de la memòria col·lectiva. Barbal pensa la Història, en majúscula, com el marc on s'adscriuen les històries en minúscula, històries que no han estat consignades en el relat historiogràfic perquè són històries de dones anònimes i perquè s'esdevenen en un territori, el de l'alta muntanya, que ha restat al marge dels interessos acadèmics. De fet, l'obra imprescindible per conèixer tant els fets com els efectes del Front del Pallars sobre el territori i les persones que l'habitaven – i que són el referent real d'alguns dels esdeveniments narrats a *Pedra de tartera* – és l'estudi historiogràfic de Manel Gimeno (1989), *Revolució, guerra i repressió al Pallars (1936-1939)*, publicat l'any 1989, posteriorment a l'aparició de la novel·la de Barbal. Hi afegiríem la tesi doctoral del professor Solé i Sabaté (1985), *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*, publicada també l'any 1985 i que dedica la mateixa atenció al Pallars que a la resta de territoris catalans i aporta molta informació sobre la repressió en el territori rural. Més enllà d'aquestes dues obres de referència, el Pallars i, per extensió, l'alta muntanya i el Pirineu, no han estat objecte de treballs acadèmics a l'entorn de la Guerra Civil; en canvi, di-

⁴ Martí Monterde (2008) assenyala que la història narrada s'esdevé en bona mesura en el marc de la Guerra Civil, però que la transcendeix i, així, l'obra respon a inquietuds i plantejaments ètics universals.

verses novel·les han situat la seva acció diegètica en aquest territori i contemplen la contesa bèl·lica com a tema principal o com a escenari de la ficció. En són exemples *Mel i metzines* (1990) i *País íntim* (2005) de Maria Barbal, *El segle de la llum* (1997) de Pep Coll, *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré o *Allò que va passar a Cardós* (2016) de Ramon Solsona.

2 Reconstrucció del passat a través de l'articulació de la memòria

A *Pedra de tartera*, el relat literari no ve a completar el relat historiogràfic quant a informació o documentació a partir d'esdeveniments reals, sinó que és a partir d'aquests esdeveniments que construeix una ficció que li permet ser testimoni de les implicacions socials però també psicològiques i emocionals que comporta el conflicte bèl·lic. Així, de la mateixa manera que Julio Llamazares (1985) amb *Luna de lobos* i Antonio Muñoz Molina (1986) amb *Beatus ille* en la narrativa castellana, Barbal escriu una novel·la que s'allunya del realisme compromès i de la narrativa testimonial i d'exili pròpia de la postguerra, però també dels postulats del relativisme i la crisi de la raó que s'instaura a partir dels anys vuitanta. L'autora se situa més a prop d'una sèrie d'escriptors que, nascuts abans de 1950, literaturitzen la història sense cap voluntat de recrear l'època dels personatges. Aquest és un tret característic de la novel·la dels anys vuitanta que, en una nova relació amb el postfranquisme, cedeix el protagonisme a la metaficció historiogràfica, enfocament constatat per Albert, que cita Ansgar Nünning:

El interés de este planteamiento narrativo se centra en el proceso de reconstrucción de la historia, que hace pasar a un primer plano el caminar de la conciencia y la memoria, mientras que el relato de los meros hechos históricos retrocede a una segunda instancia. (Albert 1999, 43)

També Francesc Calafat (1992) ha assenyalat, en relació amb la novel·la històrica catalana dels anys vuitanta, l'interès dels escriptors per interpretar els moments clau de la història utilitzant el context històric només com a matèria de recreació literària i en cap cas com a marc per a la reflexió ideològica.

Les interferències entre la historiografia i la literatura han estat objecte d'estudi en l'àmbit dels *Memory Studies*, els Estudis de la memòria que s'articulen, sobretot, a partir de la dècada dels anys vuitanta com a reacció a l'interès dels descendents de les víctimes de l'Holocaust nazi que necessiten explicar-se la història familiar i dels quals en són precursors, unes dècades abans, el sociòleg Maurice

Halbwachs i l'historiador de l'art Aby Warburg. Una i altra, historiografia i literatura, utilitzen estructures narratives per a representar esdeveniments del passat. Per tant, el relat no és neutre, perquè està mediatitzat per qui el produeix (que és qui imposa una determinada estructura al relat, escull un tipus de trama i selecciona allò que vol recordar i el que vol oblidar). Ara bé, de les diferències entre un i altre gènere, en destaca el poder d'invenió de la literatura, en primer lloc. I, en segon lloc, també la possibilitat que té la ficció de representar la consciència, de donar al lector la possibilitat de tenir accés a l'experiència dels diversos personatges. La literatura, a diferència de la historiografia, pot construir versions del passat i, alhora, reflexionar sobre el propi procés d'invenió.

En l'estudi de la memòria – previ a la seva literaturització en les anomenades 'narratives de la memòria' – hi concorren diverses concepcions a l'entorn de la memòria mateixa i de l'articulació que se n'ha fet individualment i col·lectiva al llarg de la Història. La necessitat de conservar i transmetre les vivències i el record d'aquestes vivències dels testimonis i supervivents d'un fet traumàtic, sumada a la necessitat d'ordenar el passat i de proporcionar nous relats que contravinguin el relat historiogràfic oficial, ha propiciat la constitució d'una memòria cultural amb capacitat per crear noves imatges del passat o, en tot cas, modificar-ne les existents.

Els estudis de la memòria cultural es basen en la idea que no totes les fórmules de recordació que es donen en contextos socioculturals són producte d'experiències directes, sinó de representacions que han estat transmeses a través de diferents mitjans de memòria. En aquest sentit, cal considerar la posició de Maria Barbal, que no és un testimoni directe de la guerra (de fet, pertany al que s'ha anomenat 'generació dels fills de la guerra', la de les persones nascudes després del 1939).

Aquests processos de transmissió a què ens referim són altament selectius i creen versions del passat segons les condicions i les necessitats del present des del qual es recorda. El caràcter constructiu, la vinculació amb el present i la propietat selectiva són, doncs, trets articuladors de la memòria cultural. D'aquesta manera, la literatura es converteix en un mitjà de reflexió crítica sobre el passat i les seves representacions, amb un poder determinat per a intervenir en la modificació de l'imaginari col·lectiu i en la construcció del sentit del passat a través de la configuració de noves memòries. És d'aquesta manera que es pot analitzar com l'obra barbaliana intervé en la construcció de la memòria cultural d'un territori determinat.

3 La ficcionalització de la memòria

Establerta la novel·la com a pròpia de les narratives de la memòria, es plantegen una sèrie de qüestions que coincideixen amb les que podrien ser establertes en un estudi sobre l'ús social de la literatura com a mitjà transmissor i creador de la memòria: des de la forma com l'autora pensa la Història fins a la possibilitat que la seva novel·la ofereixi una font alternativa als documents historiogràfics o bé la manera com la literatura s'alimenta de la història i de la realitat. En aquest cas, cal centrar l'atenció en l'ús que l'autora fa de la realitat en la ficció narrativa.

En primer lloc, establim la Guerra Civil i l'èxode rural com a eixos narratius de la novel·la a l'entorn dels quals es desenvolupa la diegesi de l'obra. A *Pedra de tartera*, la Guerra Civil determina el desenvolupament de l'acció i la vida de la protagonista. A partir del primer paràgraf de la novel·la, en què apareixen elements etnogràfics propis de les famílies rurals pobres (el fet que a tretze anys es vegi obligada a marxar a casa dels oncles), els tres moments vitals de Conxa – adolescència, maduresa i vellesa – es corresponen amb les tres parts en què s'estructura formalment la novel·la i tenen a veure també amb tres moments de migració: el trasllat a casa dels oncles, a Pallarès; el trasllat al camp de presoners de l'Aragó; i, finalment, el trasllat a Barcelona. Cadascun d'aquests trasllats suposa una ruptura, tot i que les cinc setmanes de reclusió al camp de presoners (fet que s'erigeix com a símbol de la guerra) és, definitivament, el que suposa un trencament profund amb el passat, no tant pel que suposa la reclusió, sinó perquè representa un parèntesi que, quan es tanca, mostra a Conxa que la seva vida ha canviat radicalment, i això vol dir, també, el seu món.

A *Pedra de tartera* no apareixen ni episodis de guerra, ni històries del front, ni es fa referència massa explícita als fets que han determinat la història del país. Però sí que se'n ofereix el relat de les implicacions i conseqüències d'aquests fets. En realitat, és un relat literari que parla del que poden parlar les dones en un context de conflicte armat: de la rereguarda, de la solitud, de l'abandonament, de la repressió, de la supervivència, de la pèrdua.⁵ Tots ells, temes que no han constituït el centre dels relats èpics de la historiografia canònica.

L'impuls creatiu de l'autora és el d'explicar-se a ella mateixa la història familiar, esquitxada i alterada per la Guerra Civil i el franquisme, i també de la constatació que *Pedra de tartera*, malgrat la seva forma biogràfica, no és pas la literaturització de l'experiència

⁵ Gatell i Iribarren (2017) fan un estudi aprofundit de les implicacions que el conflicte bèl·lic té en les dones i com la novel·la articula una veu pròpia de la protagonista que no ha pogut manifestar en cap altre espai que no sigui el literari.

viscuda per l'autora, sinó que aquesta utilitza els records familiars, les històries llegades, per construir un univers literari que respon al desvetllament d'una actitud personal davant l'herència familiar en relació amb el conflicte i les seves conseqüències. Pel contrari, la guerra i allò que se'n va derivar activen l'interès per la història familiar i, alhora, els buits i els silencis d'aquesta història provoquen l'interès per la guerra com a experiència compartida:

La reflexió sobre totes dues èpoques [la Guerra Civil i la dictadura] s'ha convertit en l'ampli espai on es pot enfocar el pensament, els mots, que ha completat l'impuls de l'escriptura pensant a donar-hi cos, coherència i sentit. (Barbal 2015b, 289)

L'autora pretén recompondre el mosaic complet amb les històries fragmentades que li han arribat per transmissió oral en el marc de la família (a través dels avis i dels pares) i sent la necessitat de donar-hi completesa per tal d'entendre algunes situacions viscudes i les actituds d'alguns dels seus membres. Barbal escriu sobre experiències mediades i l'interès per la recuperació de la memòria d'aquestes experiències respon tant al que comporta el parentiu de l'autora amb els protagonistes de les històries reals, com al seu compromís ètic, assumit voluntàriament, de reconstruir la història a partir de la memòria compartida. Aquesta memòria adquireix, en l'acte narratiu, formes diverses que responen a un mateix model: el de la recuperació dels fragments d'experiències viscudes que han estat transmesos generacionalment en un context històric marcat per la dictadura i l'irregular procés de transició a la democràcia. Com assenyala Hirsch (2013) respecte a la teorització de la postmemòria, la transmissió d'aquesta memòria està condicionada per l'acció imaginativa i no tant pel record, que es converteix, en l'obra barbaliana, en impuls creatiu però no en matèria literària.

És la ficció que es constitueix en estratègia per a la recuperació de la memòria en base a l'experiència (personal o heretada) en un context històric determinat. En aquest sentit, les obres del Pallars s'ajusten a la 'història vivent' en el sentit que la ficció intervé en la història real i la simbolitza. També s'avenen a la teorització de Faber (2008) quant al poder revelador de la ficció en el trencament del silenci de la mà d'autors que no són testimonis directes dels fets que literaturitzen. Respecte a aquesta circumstància, Barbal afirma:

Recordar el passat, a més de ganes de comprendre i d'estimar, pot ser també ganes de fer sortir els colors al blanc silenci de l'oblit, a qui infla pit des d'aquesta posició i a qui s'incomoda encara en parlar-ne. (Barbal 2015b, 291)

La transformació del passat en matèria literària necessita de la intervenció directa de la ficció per tal de proposar interpretacions diverses de la memòria compartida.

D'aquí que es pugui assenyalar que la història ficcional de la protagonista serveix Barbal per literaturitzar una tragèdia col·lectiva a partir dels fragments rebuts de la història (real) familiar. Així doncs, sabem que el relat vital de Conxa es basa en el periple vital dels avis materns de l'autora: l'avi, militant d'Esquerra Republicana i jutge de Pau del poble, va ser afusellat amb altres persones de la vall d'Àssua arran dels fets de l'assassinat de la guàrdia del pont de la Bastida de Rialp. Aquest fet, consignat per Gimeno (1989), serveix de base per estructurar la història de l'afusellament de Jaume, a la novel·la, segurament l'episodi més fonamental per a l'estratègia narrativa de l'obra.

La ficció permet l'autora no només distanciar-se dels fets per tal de poder analitzar-los sense la càrrega que imposa la història pròpia, sinó també allunyar-se de la funció de cronista d'una època o d'uns fets que no pretén consignar historiogràficament. Per tant, la ficció és l'opció que tria per escriure la història familiar:

El fet que els meus pares fossin dos perdedors de la Guerra Civil, encara que amb conseqüències de calibre diferent per a cada un, va obligar-me a rebre una herència familiar que em va encaminar cap a l'escriptura de ficció. (Barbal 2015b, 293)

Per a Barbal, la memòria personal és el punt de partida per crear una ficció, i aquesta és l'instrument a través del qual l'escriptura li permet acceptar la història de la família un cop aclarits els interrogants que aquesta li planteja.

4 La relació entre el fet històric i el literari

Quant a element narratiu, la vinculació entre el fet històric i el literari – en definitiva, el grau de referencialitat del fet real respecte al ficcional i la manera com s'expressa – permet la representació del passat a través del relat. Un cop establerta la funció de la ficció com a estratègia narrativa, cal determinar de quina manera els fets històrics contextualitzen i condicionen la diegesi de l'obra.

Habitualment, Maria Barbal no fa referència directa a fets històrics ni en les seves obres (ens referim aquí a totes les obres del Cicle del Pallars) apareixen datats fets concrets de la narració sinó que, excepte en alguns casos, les novel·les es contextualitzen històricament a través de referències temporals o històriques indirectes. És a partir dels personatges que el lector té notícia d'esdeveniments o de períodes temporals.

Barbal fa descansar tot el pes de la responsabilitat política i històrica de la literatura en la literatura mateixa, de manera que és en el marc de la creació literària que pot fer-se les preguntes que els historiadors no poden abordar. Certament, tot i la centralitat que la Guerra Civil adquireix a obres com *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *País íntim*, en cap de les novel·les hi apareix com a element diegètic, en el sentit que només hi ha referències al conflicte i, sobretot, a les conseqüències de tot tipus que aquest té sobre els personatges i les seves trajectòries vitals.

La Conxa de *Pedra de tartera* no pot fer un relat dels fets de la guerra perquè ella no participa dels combats ni viu la realitat del front.⁶ Sense tenir consciència del sentit històric del que explica en la seva rememoració, Conxa basteix un discurs en què la seva història, però també les històries de tants altres – sobretot, de tantes altres – escrita amb minúscula, la història particular, li és imposada com ho són els esdeveniments de tot signe al llarg d'una vida. A la novel·la, la narradora es mostra angoixada per les inquietuds polítiques de Jaume. L'interès del marit per la política local el du a posicionar-se a favor d'un projecte que pretén fer arribar l'aigua a totes les cases, a desgrat d'alguna de les famílies riques del municipi. El caràcter reservat i complaent de Conxa se sent agredit per allò que desconeix, allò que no pot explicar-se; per això, quan Jaume es queixa de l'abandonament dels pobles de muntanya per part de les autoritats, a Conxa li sembla que els seus arguments són propis d'un conte, perquè ella només pot entendre allò que coneix:

Una boira espessa avançava cap al meu cervell i d'allí passava al cor. Me'l deixava gelat i a les fosques. Jo estava feta a conèixer el que veia, a parlar del que sentia. No sabia res que fos lluny de Pellarès o de Montsent o de l'Ermita. (78)⁷

Jaume, de la seva banda, assumeix responsabilitats públiques en afiliar-se a Esquerra Republicana i ser nomenat jutge de pau. És, per tant, un home que està al corrent de la gran política que es gestiona a Barcelona i Madrid, de la fugida del rei Alfons XIII i de l'adveniment de la República. Aquests fets històrics apareixen esmentats a la novel·la per tal d'emmarcar no només el compromís de Jaume – i la seva caracterització com a personatge – sinó també l'estranyesa de Conxa:

⁶ És el que Škrabec (2009) anomena «una història sense història».

⁷ Totes les citacions de les novel·les estan assenyalades amb el número de pàgina entre parèntesi i corresponen a l'edició revisada per l'autora, de 2015 (Barbal 2015a). En aquesta nova edició, Barbal canvia l'estructura de dos capítols i unifica els criteris lingüístics de tota l'obra en relació a la presència d'elements de la variant pallaresa del català. No s'hi troba cap variant respecte la primera edició excepte les indicades en aquesta mateixa nota.

Jo no m'avenia que allò fos cap joia a tenir en compte, però a Jaume li rajava per llavis i mans i era encomanadissa. (83)

El darrer capítol de la segona part i els capítols inicials de la tercera són els que contenen l'experiència més propera a la guerra que viurà Conxa. Hi apareixen la sublevació militar a l'Àfrica, el desori inicial de la República, les lluites al sud d'Espanya i els desordres a Barcelona l'any 1936. Al costat dels fets reals, s'hi troben literaturitzats fets que refereixen a una realitat consignada històricament (alguns dels quals apareixen també a *Mel i metzines*): els capellans amagats, l'assassinat del mossèn de Sarri, l'assalt a l'església de Torrent, la crema de llibres litúrgics i altre material religiós, etc. Conxa viu atemorida pels sermons del mossèn i pel somni recurrent que té des que han començat els canvis: com una premonició del que passarà més endavant, somia que balla i, quan mira el ballador, aquest no té cara, tot i estar segura que balla amb Jaume. La tercera part de la novel·la se situa quan ja ha començat la Guerra Civil: Conxa i les filles són dalt d'un camió, camí de la deportació a un camp de presoners a l'Aragó, i aquesta és la indicació que té el lector que l'acció es desenvolupa dins del període bèl·lic. Ja no hi ha cap altra referència directa a fets reals en la resta de la novel·la, excepte un breu apunt sobre la caiguda de Barcelona. A partir d'aquí, els fets ficticials se succeeixen com en un espiral que no culmina amb el final de la guerra sinó amb el final de la novel·la.

Conxa no parla de la guerra directament, però parla del silenci, de la por i del dolor que la guerra comporta als vençuts per als quals el final de la guerra no va suposar un alliberament

mientras los vencedores pudieron dedicarse plenamente a superar sus pérdidas, los derrotados física y/o moralmente y sus familias se vieron condenados al peor de los castigos: ser cautivos en su propia tierra, en su propio pueblo, en su propia casa, desposeídos de sus derechos y estigmatizados de por vida – el franquismo no incluyó en sus planes ni el perdón ni la reconciliación. (Ruiz-Vargas 2006, 6)

El viatge cap a l'Aragó és un periple ple d'incertesa i de la impossibilitat de parlar, de pronunciar-se: «I nosaltres sense saber on anem. Només callar» (116). Fins i tot en el moment del coneixement de la mort de Jaume, a Conxa li és negat el consol de l'expressió:

I noto per fi com se'm mullen les galtes de mica en mica i, en compres de sortir un crit, sento un mal molt fort a la gola com si m'escanyés... (117)

En aquest context, només en un moment Conxa es refereix directament al conflicte:

perquè la guerra és la maldat arrossegant-se per terra per deixar-la sembrada d'escurçons i de foc i de ganivets amb la fulla cap amunt. (119)

La guerra és relatada a través de les circumstàncies que viuen Conxa i les seves filles, tant al camp de presoners com un cop tornades al poble. A l'alberg aragonès, les condicions són penoses. A banda de l'amuntegament i la manca d'higiene, els presoners han d'aguantar l'insult, la desinformació i la por que els provoquen els soldats italians. Fins a la presa de Barcelona no són retornats als seus pobles. Un cop allí, les notícies de les delacions que havien acabat amb l'afusellament de diverses persones i el tracte que reben dels veïns són part del càstig infligit als perdedors. Conxa es pregunta per què la gent els vol mal davant l'acusació implícita d'alguns veïns, que no dubtaven a voler aprofitar l'ocasió per beneficiar-se de la nova situació per fer-se amb les propietats de la família.⁸ L'assumpció de la mort de Jaume va acompanyada de l'assumpció de la seva condició de rojos, de repudiats, que és l'acusació implícita que comporta l'aïllament social que pateixen:

Arribava un instant que no sabíem si fèiem front a una desgràcia o a una culpa, ja que semblaven esperar que ens donéssim per vençuts i que ens mostréssim escarmentats, inferiors, que demanéssim com a pobres sobrers el tracte normal de les altres persones. (135)

Ni els veïns ni els parents mitiguen la pobresa extrema en què queda la família, incapaç de recuperar els diners que devien a Jaume i de trobar ajut enlloc.

Hem parlat més amunt d'un fet històric que Barbal recull no només a *Pedra de tartera* sinó també a *País íntim*: l'assassinat de la guàrdia del pont de la Bastida de Rialp, que a la novel·la apareix com a Algorri, en reacció al qual van ser afusellats diversos civils a la vall d'Assua. Barbal fa morir Jaume en aquest context: assassinat com a càstig per la mort dels guàrdies del pont. Així, Jaume passa a ser un mort sobre el qual ja no es pot tornar a parlar i aquest fet imposa un silenci a Conxa que la bloquejarà per la resta de la seva vida. Aquest és el silenci a què estan obligats els vençuts que han d'evitar parlar dels seus morts, perquè el temor a ser delatats o executats els obligava a

silenciar su pasado, a ocultar sus ideas, a no poder llorar públicamente a sus muertos. (Corredera González 2010, 27)

⁸ Tant Gimeno (1989) com Solé i Sabaté (1986) donen compte, en els seus estudis, de l'allau de delacions que hi hagué en els pobles pirinencs i que sovint obeïen a revenges per disputes antigues o a enveges veïnals.

L'alliberament del camp de presoners significa, per a Conxa, la imposició d'un nou rol social, el de vídua d'un roig ajusticiat, que la connota socialment i també altera la seva quotidianitat. L'assassinat de Jaume no pot verbalitzar-se perquè:

el meu mort no era com els altres, era un assassinat que s'ha d'oblidar de seguida, i davant del seu nom s'han d'aclucar les parpelles i totes les boques amb ciment espès. (122)

Probablement, la imatge metafòrica de les boques segellades amb ciment és una de les més reeixides de la novel·la per representar la repressió i el silenci a què van ser sotmesos els vençuts.

El drama de Conxa és la impossibilitat de l'elaboració del dol i la superació del trauma. Retornada al poble, és conscient que la seva situació ha canviat completament i que l'alliberament del camp és l'inici d'un dol que no podrà ritualitzar:

I vet aquí que ara no tenia ni mort, i tenia més por i més angunia sense veure-li el cos quiet ni les galtes de cera, que havien estat de flor de magraner. Tenia tristesa i no tenia cap mort per tancar-li els ulls ni per vetllar, ni per comprar-li la caixa ni per anar a la seua fossa amb flors acabades de collir i plorar-hi a pleret. [...] Ni tan sols el vestit era de dol. (119-20)

La protagonista no troba sentit a la vida i només veu possible la superació de l'angoixa vital a través de la mort. A la novel·la hi identifiquem, almenys, tres moments en què Conxa desitja morir: en l'assumpció de la mort de Jaume; en l'intent de suïcidi, uns anys després de la guerra i en el moment de la consciència del pas dels anys i la inutilitat de la vida, durant el casament del fill. La concepció buida del món i la manca d'autoestima de Conxa permeten vincular-la, segons la teoria de Freud (1990), a la malenconia, més que no pas al dol que, com hem vist, no pot elaborar. La diferència bàsica entre el dol i la malenconia és que aquesta és patològica, de manera que impossibilita l'acceptació de la superació del trauma. És el que Todorov (2000) enuncia com la «memòria literal», la que sotmet el present al passat.

5 A tall de conclusió

Pedra de tartera és una novel·la que plasma l'experiència de la Guerra Civil espanyola viscuda per la protagonista, una dona arribada a Barcelona des de l'alta muntanya en la vellesa, que es constitueix en símbol i portadora del discurs de les veus subalternes de les dones triplement victimitzades: per la seva condició de dones, membres de comunitats rurals i caigudes al bàndol perdedor del conflicte. El pac-

te ficcional que segella l'autora amb els lectors és un dels encerts de la novel·la: aquesta explica una història versemblant a través d'una veu narrativa en primera persona que proporciona la sensació d'oralitat que reforça la versemblança de la protagonista. De la mateixa manera, el monòleg evocatiu, desproveït de retòrica, facilita la percepció dels fets narrats com a fets viscuts. La protagonista elabora un exercici memorístic que s'activa des de l'enyor i el desarrelament que suposa el seu trasllat a Barcelona.

L'estudi de l'ús de la ficció i de les vinculacions entre el procés històric i el literari determinen les formes que adquireix la memòria en la narrativa barbaliana del Pallars i, més concretament, en la novel·la que ens ocupa. Quant a element narratiu, aquesta vinculació – en definitiva, el grau de referencialitat del fet real respecte al ficcional i la manera com s'expressa – permet la representació del passat a través de l'escriptura.

La literatura, com altres expressions artístiques, és constitutiva d'un sistema simbòlic que participa en la (re)construcció del passat col·lectiu, i ho fa, a diferència de la historiografia, sovint amb una voluntat testimonial i sense cenyir-se a un criteri de veracitat sinó, més aviat, construint un relat a l'entorn de la versemblança dels fets narrats. La literatura es converteix, doncs, en un mitjà de reflexió crítica sobre el passat i les seves representacions, amb poder per a intervenir en la modificació de l'imaginari col·lectiu i en la construcció del sentit del passat a través de la configuració de noves memòries.

En el cas de *Pedra de tartera*, la novel·la articula un discurs narratiu a l'entorn de la memòria col·lectiva en relació a la Guerra Civil espanyola i, de retruc, de les implicacions diverses que té el conflicte bèl·lic en un territori determinat, el Pallars, que hi actua com a teló de fons. Així, les circumstàncies que representen els fets ficticis de la novel·la s'erigeixen en representació de tantes altres històries personals i anònimes que, com la de Conxa, confegeixen el relat de la memòria i contra l'oblit de la Guerra Civil.

Bibliografia

- Albert, Mechthild (1999). «La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975». *La novela española contemporánea / Der zeitgenössische Roman*, 23(75-76), 38-67.
- Andrés-Suárez, Irene (2011). «Memoria e identidad en la novela española contemporánea: *El corazón helado*, de Almudena Grandes». Champeau, Geneviève et al. (eds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 309-26.
- Barbal, Maria (1990). *Mel i metzines*. Barcelona: La Magrana.
- Barbal, Maria (2005). *País íntim*. Barcelona: Columna.
- Barbal, Maria (2015a). *Pedra de tartera*. Barcelona: Columna. Ed. or.: Barcelona: Laia, 1985.
- Barbal, Maria (2015b). «Literatura: de la memòria particular a la reflexió general». *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, 3, 289-98. DOI <http://doi.org/10.7238/fit.v0i3.2819>.
- Cabré, Jaume (2004). *Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa.
- Calafat, Francesc (1992). «Tribulacions d'una literatura en expansió». 70-80-90. València: 3i4, 74-5.
- Coll, Pep (1997). *El segle de la llum*. Barcelona: Empúries.
- Cònsul, Isidor (2002). «Maria Barbal, plany de la terra perduda». *Serra d'Or*, 505, 54-5.
- Corredera González, Maria (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- Di Marco, José (2003). «Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: La escritura como táctica». *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (La Plata, 13-16 de agosto de 2003). URL http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf (2019-09-25).
- Faber, Sebastiaan (2008). «The Novel of the Spanish Civil War». Altisent, Marta E., *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 77-90.
- Freud, Sigmund (1990). «Duelo y Melancolía». *Obras Completas*, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu. Ed. or.: *Z. Psychoanal.*, 4(6), 1917, 288-301.
- Gatell, Montse (2018). *El «Cicle del Pallars» de Maria Barbal: memòria de la Guerra Civil i l'èxode rural* [tesi doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL <https://ddd.uab.cat/record/194325> (2019-09-25).
- Gatell, Monts; Iribarren, Teresa (2017). «Guerra civil y condición de la mujer en la novela catalana: *Pedra de tartera*, de Maria Barbal». *Alpha*, 45, 157-70. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012017000200157>.
- Gimeno, Manuel (1989). *Revolució, guerra i repressió al Pallars (1936-1939)*. Barcelona: Club de butxaca.
- Hirsch, Marianne (2013). «La generació de la postmemòria». *Via 21. Revista del Centre d'estudis Jordi Pujol*, 4, 108-37.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jané-Lligé, Jordi (2012). «L'impacte de la Fira de Frankfurt a Alemanya». Iribarren, Teresa; Škrabec, Simona (eds), *Constel·lacions variables. Literatura en la societat de la informació*. Barcelona: UOC, 145-85.
- Llamazares, Julio (1985). *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral.

- Martí Monterde, Antoni (2008). «Història en minúscula. *Pedra de tartera*, de Maria Barbal». Llobart, Maria; Prudon, Monserrat; Cortés, Carles (eds), *Autour de "Pedra de tartera" de Maria Barbal*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1n8h9> (2019-11-20).
- Martín Gijón, Mario (2012). «Un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007) de Isaac Rosa». *Études Romanes de Brno*, 33(2), 33-41.
- Mesalles, Helena (2002). «Bibliografia de la memòria i ficció de la Guerra Civil espanyola en la literatura catalana». *Literatura de la Guerra Civil. Memòria i ficció = Actes del cicle de conferències* (Lleida, 27-28 març de 2001). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 261-353.
- Müller, Jean-Werner (ed.) (2002). *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muñoz Molina, Antonio (1986). *Beatus ille*. Barcelona: Seix Barral.
- Nopca, J. (2014). «Quina literatura catalana es llegeix al món?». *Ara*, 20 de abril.
- Oró-Piqueras, Maricel (2017). «De *Pedra de tartera* a *País íntim*: Pirineu i Guerra Civil en les novel·les de Maria Barbal». *Catalan Review*, 31, 97-113. DOI <https://doi.org/10.3828/CATR.31.6>.
- Ruiz-Vargas, José María (2006). «Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista». *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, 6. URL <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf> (2019-11-20).
- Sagnes-Alem, Nathalie (2011). «El reto de la verdad en *Los rojos de Ultramar* de Jordi Soler, *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola». Champeau, Geneviève; Carcelen, Jean-François; Tyras, Georges; Valls, Fernando (eds), *Nuevos derroteros de la ficción española*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 327-41.
- Škrabec, Simona (2009). «Una història sense història. Maria Barbal, *Pedra de tartera*, 1985». *Els Marges*, 89, 81-96.
- Solé i Sabaté, Josep M. (1985). *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*. Barcelona: Edicions 62.
- Solsona, Ramon (2016). *Allò que va passar a Cardós*. Barcelona: Proa.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Nota

Soñar con los ojos abiertos. Punteo para una (re)construcción de la poética de Fernando Birri

Marco Franzoso

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract In this article we will introduce Fernando Birri (1925-2017), intellectual from Argentina. We'll be closing in the establishment of an author's poetics based in his text *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. This book, compilation of a seminar given by Birri in 2001, could be considered an explicit poetic statement, starting point for a future deeper investigation.

Keywords Fernando Birri. Poetics. Stanford. Fiction. Documentary.

Sumario 1 Liminar. – 2 Pionero y peregrino. – 3 Soñar con los ojos abiertos. – 4 Cierre.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2018-10-05
2019-12-04

Open access

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Franzoso, Marco (2019). "Soñar con los ojos abiertos. Punteo para una (re)construcción de la poética de Fernando Birri". *Rassegna iberistica*, 42(112), 481-490.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/012

1 Liminar

Porque así como, confieso, ya no se más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida tampoco se más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución.

(Fernando Birri, *Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano*, 1985)

En diciembre de 2017 nos dejó, a la edad de 92 años, Fernando Birri, una de las figuras más importantes, controvertidas y al mismo tiempo menos estudiada del panorama artístico-cultural latinoamericano. El artista argentino se enmarca perfectamente en la representación de intelectual, tal como lo concibe Edward Said: exílico, controversial, irónico, crítico, de inteligencia polémica y cuestionadora.

Un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público [...] que actúa como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto. (Said [1994] 2007, 30)

Said coincide con Gramsci y Mills en considerar al intelectual como un individuo que lleva a cabo una función crítica en la sociedad, que lo obliga a un constante ejercicio de racionalidad vigilante y a «un esfuerzo perenne, constitutivamente inacabado y necesariamente imperfecto» (1994, 30). Esta condición nos somete a un cuestionamiento que, a pesar de estar en el centro de las discusiones en ciencias humanas desde hace muchos años, todavía está vigente: ¿es posible separar el sujeto de su obra? ¿Cuánto debería pesar la biografía para entender la obra de un pensador?

El intelectual se caracteriza por la identificación con su rol, por su conciencia de ser individuo público y por la responsabilidad que conlleva ese papel. Surge entonces la segunda cuestión que da pie a este trabajo: el intelectual se construye, no sólo a través de una representación del otro, sino también por su auto-representación, es decir por todo discurso público en el cual se inserta, directamente o indirectamente, a sí mismo o a su poética. Arturo Casas (2000, 210) destaca la necesidad de prestar más atención a esta clase textual, que llama *autopoética* o *poéticas de autor*. Casas reconoce la ausencia de un *dominio teórico* propio de estos textos, en tanto están marcados por la imprecisión metalingüística y conceptual, por la falta de sistematicidad y por la fragmentariedad. Hablar de ‘figura de intelectual’ supone, entonces, analizar la representación que el inte-

lectual tiene con respecto a su poética y, sobre todo, con respecto a su lugar en la sociedad.

Fernando Birri se representa, por decisión propia y contextual, como intelectual marginal, periférico (cómo muchos intelectuales latinoamericanos) y exiliado. Desde esta posición de francotirador construye una poética que apunta a la (re)evolución, al derrocamiento del *status quo*, a la ruptura de los límites formales y convencionales.

Esta nota quiere ser un acercamiento a la figura intelectual de Fernando Birri. Conscientes de la imposibilidad de abarcar aquí la trayectoria del artista santafesino, nos limitaremos a presentar brevemente su vida/obra e individualizar algunos puntos clave de su poética a partir del texto *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford* (Birri 2007).

2 Pionero y peregrino

Titiritero, poeta, artista plástico, teórico del cine, crítico, realizador audiovisual y, sobre todo, maestro, Fernando Birri nace en Santa Fe en 1925. En su juventud se acerca a la poesía y a las ‘artes menores’: forma parte del grupo poético Espadalarrio y crea el Retablillo del Maese Pedro, un teatro de títeres itinerante. En 1950, atraído por el neorrealismo, cumple a la inversa el viaje del abuelo (anarquista italiano emigrado a Santa Fe a finales de 1800) para dirigirse a Roma, donde estudia en el Centro Sperimentale di Cinematografía.

En esta institución junto con Birri se forma toda una generación de jóvenes latinoamericanos que trasladarían la poética y la moral neorrealista a los respectivos países, adaptándola a las realidades locales. De esta red nacen las bases del Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento del cual el artista santafesino es justamente designado ‘padre’ por Gabriel García Márquez.

De vuelta a Santa Fe, Birri funda el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. La experiencia es única porque, por primera vez en el país, una universidad pública se constituye como centro de producción cinematográfica y órgano de conexión con la población. Los primeros dos años de actividad del Instituto culminan con la producción de *Tiré Dié* (1958), la primera encuesta social filmada de América Latina, experiencia piloto para la constitución de un Nuevo Cine Latinoamericano.

En 1961 se produce – siempre en el marco del Instituto de Cine – *Los Inundados*, película de ficción con base documental que ganará el premio *Opera Prima* del Festival del Cinema di Venezia. A partir de la producción de *Los Inundados* – película considerada ‘incómoda’ por el gobierno argentino –, el Instituto de Cine entra en el foco de recortes y censuras que obligan Birri a dejar primero su puesto de trabajo y, más tarde, el país. Tras una peregrinación a lo largo de

América Latina (Brasil, México, Cuba) vuelve a Roma en 1964, donde se sumerge en la producción de una película experimental y monumental, *ORG*, que le llevará más de diez años de trabajo (1967-78).

Después de este 'exilio en el exilio', el autor vuelve a nacer como personaje público y vive un periodo de gran productividad. En 1982 Birri crea el Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas (Universidad de los Andes de Venezuela) y en 1986 funda – junto con García Márquez – la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Estas experiencias, junto con la del Instituto de Cine de Santa Fe, constituyen momentos claves para la construcción de la poética del artista santafesino, en cuanto los marcos institucionales le permitieron afirmar su metodología de trabajo: las obras artísticas son trabajos colectivos que nacen y se insertan en un determinado contexto social, con el objetivo de modificarlo. Un arte revolucionario, cambiante y que cambia, tanto el objeto 'representado' como los sujetos 'realizadores': son film-escuela, películas-manifiesto, experimentos de acción y creación. Educador, experimentador e innovador incansable escribe, a lo largo de su vida, cinco manifiestos; desarrolla su actividad docente en instituciones de todo el mundo, publica antologías poéticas y textos crítico-teóricos, es invitado cómo jurado en festivales y participa con varias funciones en innumerables proyectos.

Humanista del siglo XX, como bien lo definió Humberto Ríos, Birri se convirtió en un símbolo de militancia artística, transformando su vida en un manifiesto: una larga resistencia poético-política.

3 Soñar con los ojos abiertos

En 2001 Birri es invitado como *Visiting Professor* en la Universidad de Stanford (Estados Unidos), donde dicta un seminario sobre cine latinoamericano recopilado después en el texto *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford* (Birri 2007). Desde las primeras páginas el lector nota que las *lecciones* no tratan solamente de cine en cuanto el autor, a partir de su experiencia, construye un recorrido por diferentes expresiones artísticas consideradas claves en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. El texto se convierte de esta manera en un verdadero tratado de poética, organizado en tres partes: el autor teoriza acerca de su obra (*La semilla. Los filmes de Fernando Birri*), sobre su grupo artístico (*El Humus. El nuevo cine*) y respecto a sus modelos y fuentes de inspiración (*La flor y el fruto. Cine y arte en la utopía de América Latina*). Con esta operación no solo da cuenta de sus posicionamientos estéticos, sino que se inserta en una tradición y se recorta un espacio en la historia del arte latinoamericano.

En la primera parte del texto Birri recorre toda su filmografía desde *Tire Dié* (1956-60) hasta *El Siglo del Viento* (1999). El autor no sólo explica el contexto de producción, los recursos retóricos y téc-

nicos utilizados, sino que utiliza las películas como disparador para definir sus ideas sobre el arte.

Para Birri cada individuo crea su propia cosmogonía eligiendo los planetas y satélites que le giran alrededor. Desde esta perspectiva, él es un universo potencialmente infinito. De hecho, en su órbita se cruzan artistas plásticos (Xul Solar, Oski, León Ferrari, etc.); escritores (García Márquez, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, Eduardo Galeano, Vasco Pratolini, etc.); cineastas (Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Francis Ford Coppola, Fernando Solanas). Todos estos encuentros, estas influencias y confluencias, construyeron al artista Fernando Birri, cuya poética es, sin dudas, marginal, en tanto se mueve en los márgenes de las disciplinas y sólo se puede definir por negaciones o contrastes. Pero los márgenes son también un punto de cruce, un lugar de encuentro e intercambio, de contaminación, de hibridación.

En la primera lección el autor destaca una de las características principales del Nuevo Cine Latinoamericano: la superación de los límites entre lo ficcional y lo documental. Para él esta contaminación es intrínseca a todas las expresiones estéticas latinoamericanas, en tanto la *síncresis* está presente en distintos niveles de la cultura: filosófico, ideológico-político, religioso, histórico-antropológico. Destaca:

esta contaminación, este intercambio, esta ósmosis, esta fusión, esta inter-excitación entre el género de ficción y el género documental, corresponde a una vivencia cultural mucho más profunda, que es la de sentirnos como lo que somos: latinoamericanos. (Birri 2007, 18-19)

El Nuevo Cine Latinoamericano nace, de hecho, como una ruptura con la tradición cinematográfica de Estados Unidos y los autores pertenecientes al movimiento manifiestan abiertamente la voluntad de crear un cine crítico, que represente la realidad del continente. *Tire Dié* – película que Birri presenta en la primera lección – sale en 1958 acompañada por un manifiesto titulado «por un cine nacional, realista y crítico». El texto marca la necesidad de crear un cine nacional de intervención que pueda presentar en forma crítica los problemas de la sociedad argentina – y latinoamericana – para poder enfrentarlos y solucionarlos. Sin embargo, al hablar de ‘realidad’ no se puede prescindir de la problemática de la representación: ¿cómo mostrar una realidad tan mágica, surreal, meta-real?

La reflexión sobre la representación cinematográfica se origina a partir de planteos éticos y morales, pero desemboca inevitablemente en la estética, acercándose al plan de los discursos literarios. De hecho, en la primera clase Birri se posiciona (presentando a *Tire Dié*) entre los que considera los dos grandes cantores de América Latina – «brújulas que no marcan el Norte, sino que marcan el Sur» (20):

Neruda y Galeano. No quedan dudas sobre la voluntad de Birri de insertar su película en una tradición decolonial y latinoamericanista, rescatando el impacto cultural que tuvo – tanto la película como el manifiesto que la acompañó – en la creación de una estética latinoamericana: un cine desde el subdesarrollo que no se haga cómplice del subdesarrollo. El autor hace hincapié en la función testimonial de la obra de arte:

La memoria tiene importancia en cualquier cultura, pero en la cultura latinoamericana es fundamental. Porque, así como hay muchas culturas que han hecho un aprendizaje de la memoria, debido también a un interés creado, deliberado en América Latina hay una cultura de la desmemoria. (69)

En línea con lo que había destacado anteriormente, el autor enfatiza la urgencia de un cine de intervención; un cine crítico que sirva para construir una memoria colectiva, para plantear problemáticas, de manera que en el futuro la sociedad no vuelva a repetir errores ya cometidos. La obra de arte permite reescribir la historia oficial, para ofrecer «una mirada escéptica, desencantada, mucho más cercana a la realidad de la historia» (59).

Destaca además su concepción colectiva (o social) del arte: Birri evidencia que, para él, no existe creación artística individual y, hasta la realización más íntima, como la poesía, necesita de un diálogo con un lector modelo.

En el capítulo *ORG* (1967-1978), Birri parece distanciarse del realismo de sus inicios para asumir un tono abstracto y surrealista que exalta la potencia de la experiencia artística, concebida como libertad individual y anárquica. Se lee en el manifiesto de *ORG*:

Cine cósmico, delirante y lumpen [...] nueva dimensión lúdico-mental (pero toda la operación es una demostración que se puede poner en práctica la Utopía) (público no como masa sino como reunión de espectadores individuales). (83)

La fuerza revolucionaria del arte consiste en la capacidad de deconstruir las estructuras del pensamiento, romper con las instituciones, desmontar las seguridades sobre las que se rige la sociedad. *ORG* es una película que destruye los estereotipos y los lugares comunes, poniendo en discusión los valores conformadores de la sociedad dominante y destituyendo la cultura del poder.

Otro punto clave en este capítulo es la relación entre vida y creación artística, o, en otros términos, el carácter coyuntural de la obra de arte. Birri aclara que *ORG*: «es un filme en conflicto consigo mismo y por lo tanto conmigo» (2007, 84). La película nace de la crisis individual y colectiva, de la decepción hacia las instituciones políti-

cas y sociales, tan estáticas y esquemáticas que no pueden seguir el ritmo de un mundo y una vida marcados por el cambio. El filme y su manifiesto se pelean con ideologías de izquierda, con una estructura tan esquemáticas que no pueden contener y representar el ritmo frenético de la contemporaneidad.

Birri trabaja la temática del nomadismo y la ósmosis en la cultura centrándose en el «ping-pong cultural» (2007, 107) que se establece entre España y América Latina a partir de la Generación del 27. El retrato de Alberti – amigo del autor y sujeto de un documental de 1983 – se convierte en un espejo que refleja a Fernando Birri: un intelectual polifacético, inventor de formas, marginal y exiliado, pero que, al mismo tiempo, no vive con la historia como «telón de fondo» (2007, 109), sino que pasa a formar parte de ella. A partir de las figuras de Alberti se introduce la temática tratada en *Mi hijo el Che* (1985): la condición del mito. No se trata de una película retórica de tipo conmemorativo sobre un personaje que la industria cultural había transformado en un mito de consumo. Es un intento de desmitificar la imagen de Che Guevara, humanizándolo a través del relato íntimo de su padre:

Afirmación de que el Mito, o Héroe cultural, que ha conquistado justamente su espacio en la Historia, es decir en el Tiempo, antes de ser Mito ha sido simplemente una criatura en carne y hueso. (114)

Birri insiste en la diferencia entre el mito y la mistificación, operación que termina por convertir el mito en algo totalmente abstracto. La figura del Che permite además reflexionar acerca del rol político de cada individuo y su responsabilidad frente a la historia:

Durante treinta años el Che nos ha planteado un dilema moral que consiste en preguntarnos por qué no somos otros tantos Che, que nos falta a cada uno de nosotros para ser un Che. (121)

En *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) el autor retoma las reflexiones sobre el realismo empezadas en la primera clase definiendo dos categorías: «realismo mágico» (encarnado en Gabriel García Márquez) y «realismo crítico» (línea de pensamiento en la que se inserta el Nuevo Cine Latinoamericano). Birri reconstruye brevemente la genealogía de estas dos corrientes individuando a Carpentier como primer antecedente (moderno) del realismo mágico y a Gramsci como padre filosófico del realismo crítico. La cita de Gramsci, «pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad» (en Birri 2007, 123), es una clara declaración de poética indirecta por parte de Birri, el cual subraya otra vez la idea de ‘resistencia’ que acompaña su vida y se posiciona en un espacio intermedio entre los dos realismos:

superar lo que aparentemente se contradice a través de una nueva dimensión. Esa semilla cuando florece, cuando da fruto, se llama lo nuevo. (127)

Birri explica sus producciones artísticas a través de la metáfora de la semilla, subrayando su carácter ensayístico, tentativo y, al mismo, tiempo performativo y cambiante. El arte es un proceso nunca terminado, un movimiento con carácter revolucionario; es alimento para la utopía y ofrece las herramientas para imaginar un mundo mejor.

El autor utiliza nuevamente el símbolo de Che Guevara, para cuestionar(se) acerca de la persistencia y la validez de las utopías en la época contemporánea. Después de un recorrido por la historia de este concepto, se centra en su definición de utopía: «un sueño que se puede concretar» cuya función en la vida es la de «seguir caminando» (134). Todos aspiramos a la utopía, porque todos deseamos la justicia, la libertad, la belleza.

Con *El siglo del viento* (1999) el autor «cierra la espiral» (139) – y la primera parte del texto – redondeando y subrayando algunos aspectos focales de su concepción del arte. *El siglo del viento* se describe como «traducción cinematográfica» (141) de la obra de Galeano (tercer tomo de *Memoria del fuego*). Empezando por la relación entre cine y literatura, el autor destaca la necesidad de establecer un diálogo entre códigos artísticos distintos, y entre arte y vida, siempre tomando en cuenta la responsabilidad de la obra de arte: «histórica, y en consecuencia política [...] una responsabilidad frente a la vida» (114). Esta posición, sin embargo, no implica descuidar la forma, sino que obliga al artista ejercitar la sensibilidad: «y ser sensible significa que nada de lo que es humano nos resulte extraño» (144).

4 Cierre

Finalizamos entonces este breve recorrido evidenciando un hilo conductor que atraviesa las lecciones y que es fundante en la poética de Fernando Birri: la superación de la dicotomía realidad/ficción. El *doc fic* – concepto acuñado por el autor – nace de la unión de los dos géneros y de la voluntad de explorar un espacio nuevo que no es ni documental, ni ficcional, sino que es uno y otro.

El arte, cambiante y performativo, rompe con los esquemas tradicionales, superando los límites entre lo ficcional y lo documental, entre disciplinas, entre vida y arte. El esfuerzo intelectual de Birri es – retomando las palabras de Said (1994) – perenne, potencialmente inacabado y, ahora sí, trascendente.

Bibliografía

- Birri, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar. Alfaguara.
- Casas, Arturo (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». Castillo, José Romera; Carbajo, Francisco Gutierrez (a cura di), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Madrid, 209-18.
- Said, Edward [1994] (2007). *Representaciones del intelectual*. London; Barcelona: Random House Mondadori.

Recensioni

Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (eds) ***Comunicación mediada por ordenador***

Giuseppe Trovato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Robles Ávila, Sara; Moreno-Ortiz, Antonio (eds) (2019). *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 337.

A la altura del año 2019 nos hallamos ante un sinfín de formas de comunicación proporcionadas por el considerable desarrollo de las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación). La evolución ha sido tan rápida y vertiginosa que hemos pasado de los primeros chats rudimentarios – donde para manifestar un sentimiento o emoción solo teníamos a disposición los signos de puntuación – a los emoticones y memes de todo tipo, forma y color que los programas de mensajería instantánea han puesto a nuestro servicio.

Ante este escenario, el uso lingüístico propiamente dicho no está exento de la infinidad de posibilidades de comunicación a la hora de interactuar con otros individuos a través de la aportación de la Red, ya sea mediante el ordenador o el móvil. Los cambios que se han venido produciendo no están relacionados única y exclusivamente con la forma de escribir determinados mensajes, sino sobre todo con la forma de concebir y, a continuación, transmitir dichos mensajes. Es precisamente en esta línea donde se coloca el volumen cuidado por dos estudiosos de la Universidad de Málaga, especialistas en lingüística aplicada: Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz. *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen* viene a colmar un vacío existente en el ámbito de los estudios enfocados a la relación entre tecnología y lengua/lingüística.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2018-09-16
2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Trovato, Giuseppe (2019). Review of *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*, by Robles Ávila, Sara; Moreno-Ortiz, Antonio. *Rassegna iberistica*, 42(112), 493-496.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/013

493

Son en total doce las aportaciones científicas que conforman la obra objeto de análisis, cuyo denominador común son la Comunicación Mediada por Ordenador (CMO) y todos los aspectos con ella relacionados: la sincronicidad, la persistencia de los datos, la inmediatez, la multimodalidad, o el anonimato.

El estudio que abre el volumen, titulado «La REDvolución social» de Carmen Galán y Lara Garlito, arroja datos interesantes en lo que al uso de las redes sociales en España se refiere y aporta información sobre la realidad española, concretamente. Basándose en los datos ofrecidos por el Observatorio Nacional de las Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información (ONTSI) «se traza un recorrido por los tipos de redes sociales más frecuentados y con mayor número de usuarios teniendo en cuenta ciertos criterios diferenciadores, como la visibilidad del perfil del usuario, los objetivos pretendidos en la Red, los requisitos de acceso, que diferencian entre redes públicas y redes privadas, el grado de integración (afinidad e interés) de los miembros» (8).

En el segundo capítulo, «Mi opinión cuenta: La expresión del sentimiento en la Red» de Antonio Moreno Ortiz, se realiza un estudio acerca del lenguaje adoptado por los usuarios a la hora de expresar valoración y evaluación acudiendo a técnicas de investigación de ingeniería lingüística, tanto cuantitativas como cualitativas. Se toman en consideración dos ámbitos distintos: por un lado el de las reviews de productos en líneas de Amazon España y, por el otro, el de la expresión de la opinión en Twitter. El autor examina este interesante fenómeno lingüístico mediante la creación de amplios corpus compilados al uso y llega a la conclusión de que en el conjunto los caracteres emoji se configuran como el recurso más apto para expresar los sentimientos y las emociones.

En «Enseñar y aprender en la Red (I): sus aplicaciones institucionales», Julio Cabero se centra en la relevancia de los procesos de enseñanza-aprendizaje mediante la Red y en sus puntos críticos, pues en muchas ocasiones se han confundido y solapado las metodologías didácticas idóneas para las clases tradicionales o analógicas con las adecuadas para las aulas virtuales.

En esta misma perspectiva se sitúa también el estudio titulado «Enseñar y aprender en la Red (II): nuevas perspectivas», donde Julio Barroso ilustra las potencialidades que brindan las tecnologías digitales concebidas como una herramienta de construcción de significados dentro de un marco didáctico y de formación.

Antoni Nomdedeu ofrece, en su contribución «Aprender ELE en la Red: estado de la cuestión y desafíos», una panorámica relativa a la enseñanza y aprendizaje del español como lengua extranjera en el ámbito de la comunicación mediada por ordenador. En este sentido, se hace hincapié en la contraposición entre la tradición educativa y las competencias digitales del profesorado y del alumnado de

ELE en el contexto de la didáctica digital. El artículo resulta de interés y utilidad práctica de cara a profundizar en la situación actual de la enseñanza de ELE a través de la Red así como para vislumbrar los desafíos futuros.

El blog es el foco de atención del estudio llevado a cabo por M. Elena Gómez, quien reflexiona en torno a los rasgos lingüísticos utilizados en este medio de comunicación. La autora apunta al carácter híbrido de los textos, en los que las características propias de la oralidad se mezclan con los elementos típicos de la escritura y la vertiente estándar de la comunicación pierde terreno frente a un registro más coloquial.

M. Luisa Montero Curiel se centra en los rasgos diferenciadores de la comunicación síncrona que se establece a través de Internet en su estudio titulado «La desincronización de la comunicación síncrona». Es innegable que los modelos de comunicación tradicionales vienen siendo sustituidos desde hace ya algún tiempo por los medios de comunicación instantánea, desde el IRC hasta los actuales como WhatsApp o Snapchat. Según la autora, los límites entre la comunicación síncrona y asíncrona son permeables, pues la comunicación tiende a perder su carácter de simultaneidad debido a que los interlocutores, en la mayoría de los casos, no comparten ni el espacio físico ni la franja horaria.

«Comunicación 2.0. Los Foros» de Laura Mariottini e Isabel Hernández está orientado al estudio de los foros de viaje de TripAdvisor, calificados por las propias autoras como una guía colaborativa que se plantea proporcionar información valiosa a la hora de programar un viaje. Las autoras deslindan los elementos situacionales de este género 2.0 y, a continuación, ahondan en los rasgos y las selecciones discursivas aptos para llevar a cabo determinados propósitos comunicativos.

En el noveno capítulo, titulado «Mensajes condensados en 280 caracteres: Twitter», Livia García Aguiar realiza un análisis de la principal red actual de *microblogging*, esto es, Twitter. Su estudio está basado en un corpus constituido por 500 mensajes publicados en los meses de noviembre y diciembre de 2017. Su análisis pone de relieve algunos rasgos típicos de este tipo de comunicación inmediata, en la que destacan características como la multimodalidad, la multisimultaneidad y la brevedad de los tuits.

«Empleo en la Red: luces y sombras» de Jorge Leiva analiza el fenómeno de la comunicación mediada por ordenador desde la perspectiva de la búsqueda de trabajo en la Red. A partir de un extenso corpus de textos conformado por 500 currículos vitae y 500 registros relativos a demandantes de empleo que cuentan con un perfil en LinkedIn, el autor concluye que no existe un modelo preconfeccionado de currículum y que su formato adolece de falta de interactividad. También es interesante el estudio relativo a las unidades fraseoló-

gicas más frecuentes en los 1.000 registros del corpus, pues el análisis efectuado por el autor apunta a la presencia de patrones recurrentes y sistemáticamente insertos en los documentos examinados.

Sara Robles en «*Clickbait*: la manipulación en la Red» se adentra en un campo de la investigación lingüística muy poco explorado, esto es, la práctica de la manipulación en la Red. Tras acotar conceptualmente el fenómeno del *clickbait* – es decir, una operación encaminada a llamar la atención del lector mediante la combinación estratégica de palabras e imágenes y alentarle a que haga el clic –, la autora rastrea asimismo sus orígenes y conexiones con otras formas de comunicación pública. En especial, la estudiosa hace hincapié en dos de las estrategias de manipulación más utilizadas desde una perspectiva lingüística: la tendencia a despertar la curiosidad del lector, por un lado, y la tendencia a la sensacionalización, por el otro.

Cierra el volumen el estudio a cargo de Belén Molina Huete, Vicente Luis Mora y Rocío Peñalta Catalán: «Poesía digital: ciberretórica y creación poética en español». Los autores analizan la maraña de posibilidades que Internet ofrece en el marco de la creación poética en lengua española y destacan como características propias de la poesía digital la interactividad, la algoritmia, la ubicuidad, la colaboración activa del lector.

Pues bien, el panorama que hemos venido dibujando demuestra que los estudios de lingüística aplicada se están orientando cada vez más hacia las innumerables posibilidades y potencialidades que hoy en día nos brindan las TIC en su dimensión más amplia. Los estudiosos que han participado en este volumen han aportado diferentes perspectivas y metodologías de análisis dentro del contexto de la comunicación mediada por ordenador. Los contenidos en él vertidos dan cuenta de la amplitud y riqueza de ámbitos de estudio que se interrelacionan con los avances tecnológicos en el amplio escenario de la lingüística y las ciencias del lenguaje. Todos estos aspectos tan novedosos e interesantes a la vez, se hallan enmarcados en este volumen que se configura como una obra polifónica, en la que se pasa revista de forma metodológicamente rigurosa y científicamente fundamentada a un amplio abanico de factores de índole lingüística, discursiva y sociocultural que se despliegan en la comunicación mediada por ordenador. Cabe asimismo resaltar la excelente colocación editorial de la que goza el volumen, lo cual es sin duda garantía de su elevada calidad científica. Ahora solo le queda al lector bucear en los contenidos presentados y acercarse a esta interesante temática que abre camino a muchas posibilidades de investigación.

Carmen Martín Gaité

El cuarto de atrás

Andrea Toribio

Universidad Autónoma de Madrid, España

Reseña de Martín Gaité, Carmen (2018). *El cuarto de atrás*. Edición de José Teruel. Madrid: Cátedra, pp. 277.

A la nómina discreta, pero luminosa, de rescates editoriales y múltiples reediciones en 2018 de obras escritas por autoras españolas – y aquí desearía referirme muy especialmente a la recuperación de *Los inadaptados* (1909), de Carmen de Burgos o a la radiante edición de *Olvidado Rey Gudú* (1996), de Ana María Matute – no debemos olvidar incluir esta del profesor José Teruel de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité para la editorial Cátedra. Este acontecimiento, recibido por el lector común como una consecuencia natural, si nos atenemos al volumen de producción y al reverberar de la voz de la salmantina sobre la Literatura contemporánea española, confirma aquello que quizá el estudioso sí contempla con admiración. *El cuarto de atrás* se integra así, junto a *El libro de la fiebre* (2009), editado por Maria Vittoria Calvi, en la colección de Letras Hispánicas de la editorial mencionada, ingresando en una suerte de canon literario para profesores y estudiantes.

El volumen que hoy tenemos entre las manos se acomoda plácidamente sobre aquel término que Agamben, en su lectura de Foucault, dio en llamar «dispositivo». El aparato crítico que enmarca y abriga la edición de esta obra (texto con el que Martín Gaité consiguiese el premio Nacional de Literatura en 1978), si nos detenemos sobre el fragmento en el que el propio Foucault en sus *Dits et écrits* (1977) afirma que: «Por dispositivo entiendo una [...] formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia», nos permite considerarlo un artefacto efectivo y coherente. La premura que atiende no es otra que la de conceder la atención que



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2018-05-27
2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Toribio, Andrea (2019). Review of *El cuarto de atrás*, by Martín Gaité, Carmen. *Rassegna iberistica*, 42(111), 497-500.

merece la falta de unificación de criterio a la hora de fijar el texto, y recoger lo que son los pilares críticos consensuados entre los círculos académicos, sintetizados en los grandes temas que refleja el índice del estudio preliminar, extensivos al resto de su proyecto narrativo: *Un paradigma de «mujer de letras»*, *El rescate del tiempo como proyecto narrativo*, *Lo fantástico*, *La memoria dialogada*, *De la metaficción a la autoficción*, *La abreviatura autobiográfica*, *¿Por dónde y cómo empezar?*, *La naturaleza del hombre vestido de negro*, *Cómo contar las historias de la historia*. *Literatura e ideología*, *Las coplas de Concha Piquer*, *La literatura como terapia*. *Escribo para mirar de cara al miedo*. Esta última sección resulta novedosa y sorpresiva, al añadir nuevas lecturas a las circunstancias que rodean y atraviesan su obra, esto es, el haber sido niña durante la guerra civil y mujer durante la posguerra. En relación a este *leitmotiv*, y a propósito del hombre de negro: «Del miedo nunca se ha sabido nada, hablamos de él por hablar» (113), leemos en el estudio de Teruel sobre la obra que «Los miedos de Carmen Martín Gaité aparecen, se reparten y matizan tanto en su producción literaria como en lo que conocemos de su biografía», y nos recuerda a una nota a vuelo pluma de la autora, en una agenda de direcciones de 1981: «La dificultad estriba en que el propósito es movedizo porque la verdad es movediza, pero en esas aguas oscuras es donde hay que ir a pescar».

Más que ante un aparato crítico al uso, nos encontramos ante un prisma biobibliográfico que ensalza la actualidad del mensaje de la novela. Martín Gaité en su obra siempre apostó por un abandono sistemático del estatismo, al ser contrario a su poética de la mirada, estrategia que le permitió construir un espacio literario desde el que «la niña provinciana» (100) pudiese entregarse llanamente al decir. Como apunta Teruel, el presente vivo de la obra o «sosiego que nace para ser trascendido y requiere de la participación del pensamiento» (36) custodia el momento de escritura y ofrece numerosas pistas del «proceso compositivo» (64). Encontramos buena muestra de ello en las primeras páginas del volumen: la nota en torno a la ilustración de cubierta – «Fotografía de Carmen Martín Gaité en el cuarto de atrás de la calle Doctor Esquerdo, primer lustro de 1990. (Cortesía de Ana María Martín Gaité. Archivo familiar)» – y los derechos mismos de la obra – «Herederos de Carmen Martín Gaité, 2009, por cesión de Ediciones Siruela» (6). Esto último nos permite aterrizar sobre un par de ideas de fondo. En primer lugar, sobre las numerosas vidas de las que gozan las novelas de Carmen Martín Gaité, y no solo por la existencia de ante-textos y paratextos, sino por la cantidad de ediciones existentes en una, dos o hasta tres casas editoriales distintas, tal y como queda recogido en esta edición, concretamente, en el apartado dedicado a la *Bibliografía*. En segundo lugar, sobre la necesidad de demorarse en la lectura del apartado *Esta edición*. El texto que hoy leemos es producto de un trabajo exigente, detallado y minucio-

so de crítica textual, al tomar la edición prínceps como argumento y el único manuscrito que se conserva de *El cuarto de atrás* como interlocutor. Esta operación pone de manifiesto, por un lado, la porosidad de los proyectos narrativos de la escritora; por el otro, muestra la plasticidad de la que dotó a los distintos géneros literarios. A lo comentado, igualmente sumar las traducciones de las que disfrutó y disfruta actualmente la obra que manejamos.

Retomando la alusión a la imagen de cubierta, a lo largo de la lectura del estudio introductorio y del texto en sí, nos topamos con una amplia variedad de fotografías, como aquella de la autora con su madre María Gaité Veloso (257) o con su hija Marta (269) – por hacer mención a un par de instantáneas significativas –, o de imágenes que ilustran o *representan*, si nos acogemos al léxico martin-gaitiano, la multiplicidad de vasos comunicantes que existen, no solo en el contexto de su obra, sino de su propia vida, como el *collage* que hace las veces de «portada del único manuscrito que se conserva de *El cuarto de atrás*» (62) o el «grabado “Conferencia de Lutero con el diablo”» (95). La imagen en la obra de nuestra autora adquiere identidad y empaque textual, pues «vida y literatura no son compartimentos estancos y nunca estarán claras sus fronteras» (29).

No querría finalizar el comentario a esta espléndida edición que ocupa, por fin, su lugar en la historia e historias de la Literatura española, sin señalar otro gran aporte crítico de esta: subrayar el reto formal que constituyó para Carmen Martín Gaité la arquitectura textual y genérica de la obra y la práctica de la autoficción; una aventura, campo a través, que no solo le permitió dar rienda suelta a su amor por la letra escrita permaneciendo su autoridad literaria y su identidad intactas o, lo que es lo mismo, su ámbito público como escritora y su aspecto privado como ciudadana indemnes, sino que también le hizo imaginar, (re)crear, fabular y divagar, en fin, *descarrilar*.

Juan José Millás

La vida a ratos

Augusto Guarino

Università di Napoli «L'Orientale», Italia

Recensione di Millás, Juan José (2019). *La vida a ratos*. Madrid: Alfaguara, pp. 477.

Forse un libro come *La vida a ratos* meriterebbe, più che una recensione tradizionale, una sorta di quaderno di lettura, che desse conto delle molteplici suggestioni che il testo dissemina. L'opera si presenta come una specie di diario personale, strutturato in 194 settimane. A tenerlo è un personaggio che si chiama Juan José Millás, è uno scrittore, vive a Madrid e quando comincia ad annotare le sue giornate sta per compiere 67 anni. Il martedì della settimana 192 – la terzultima, dunque – sta correggendo le bozze di un romanzo che si chiama *Que nadie duerma*, la cui uscita è programmata per il febbraio successivo.

È evidente che il testo gioca deliberatamente con i meccanismi della *autoficción*. Il lettore non può fare a meno di immaginarsi il protagonista con la faccia impassibile – da contemporaneo Buster Keaton – di cui Millás ha fatto un'icona mediatica, soprattutto nelle frequenti occasioni pubbliche in cui il suo volto fa da contrappunto alle osservazioni paradossali che l'autore fa cadere in modo disinvolto.

La vida a ratos si snoda nel susseguirsi di annotazioni quotidiane, non sistematiche (a volte una settimana è fatta da una o due sole note) e di estensione variabile. Alcune sono brevi racconti di vita ordinaria, illuminati dal bagliore di un'incertezza nella percezione del protagonista. Altre sono veri e propri *artículos*, talvolta ripresi e rielaborati da storie che attraversano la comunicazione giornalistica, radiofonica o televisiva, spesso volutamente prolungati dall'autore tramite appassionate ricerche sul web. Molte sono curiosi frammenti di conversazioni tra sconosciuti, colte per caso (o, piuttosto, per



Submitted
Published

2018-06-17
2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guarino, Augusto (2019). Review of *La vida a ratos*, by Millás, Juan José. *Rassegna iberistica*, 42(111), 501-504.

un'inconfessabile volontà di ascolto) in un bar, in treno, o per strada. L'unico freno a questa esibita dispersione del racconto è la ripetitività delle situazioni in cui si trova il personaggio-narratore: le sessioni quasi quotidiane con la sua psicoanalista (dove spesso finiscono per rifluire sogni, riflessioni, sensazioni già apparse in precedenza), le lezioni quasi sempre surreali al suo laboratorio di scrittura creativa (che a loro volta, così come sono popolate di bizzarri personaggi alle prese con improbabili prove di scrittura, hanno molto della sessione psicoterapeutica di gruppo), gli incontri e le visite con vecchi amici, spesso ammalati, che non di rado hanno come esito l'assistenza a un funerale (in altri casi, più rari, a cerimonie maggiormente festive, come un matrimonio, ma non per questo meno inquietanti).

Il lettore superficiale, così come hanno fatto alcuni dei primi recensori, può pensare che si tratti di uno scaltro assemblaggio di materiali simili a quelli che Millás propone quotidianamente sui media, o al più il resoconto umoristico di fatti della vita quotidiana mescolati con mestiere a aneddoti surreali. Ad esempio Jordi Gracia ha scritto su *El País*: «De su articulismo brillante, de su voz heterodoxa e incisiva llegan al libro múltiples rastros e hilos, casi siempre bienvenidos en la columna de la última página de este periódico, pero con un efecto muy distinto en esta novela: acumulativo y peligrosamente monótono».¹ E tuttavia, almeno dal *Don Quijote* in poi, il lettore più avvisato dovrebbe ricordare che il romanzo, almeno periodicamente, si nutre di fenomeni come la contaminazione di linguaggi, la dispersione argomentativa, la frammentazione del racconto, e - non ultimo - la contraddittoria esibizione autobiografica. In merito a quest'ultima, così come è evidente per il lettore (e deve restarlo) che il protagonista di *La vida a ratos* è Juan José Millás, dovrebbe essere altrettanto chiaro che al tempo stesso il personaggio che porta questo nome non è l'autore reale, fosse anche solo per l'accumulo di situazioni palesemente inverosimili e incompatibili di cui viene caricato.

La vida a ratos non è che l'ultima tappa della costante interrogazione di Millás sui limiti della nostra percezione della realtà (si pensi a testi come *Volver a casa* o *Tonto, muerto, bastardo e invisible*), a cominciare dall'inganno della percezione visiva, fino alle trappole del linguaggio, con le sue convenzioni avvertite come realtà (come non pensare a *El orden alfabético*), ad esempio i suoi concetti-trappola di *sinonimia* e di *omonimia* (così ricorrenti, ad esempio, in *La mujer loca*). L'ostentazione autobiografica non è che un ulteriore meccanismo di straniamento, la costante messa in questione della stabilità dei confini dell'Io. In questo Millás si colloca in una traiettoria creativa che parte almeno da Cervantes ma che nel XX secolo giunge - per

¹ Jordi García, «Cartera de valores», *El País, Babelia*, 11 de mayo de 2019. URL https://elpais.com/cultura/2019/05/07/babelia/1557227468_852080.html (2019-11-12).

lo scavo sui meccanismi linguistici, la riflessione metaletteraria e il coinvolgimento autobiografico – a classici come Unamuno. Il narratore del Novecento che però più ricorda il Millás di *La vida a ratos* è piuttosto Ramón Gómez de la Serna, non a caso esplicitamente citato nel testo («según Gómez de la Serna, la lluvia cree que el para-guas es su máquina de escribir», 83). D'altronde l'autore non disdegna di trasformare le sue annotazioni in vere e proprie *greguerías*: «la esquina es la parte luminosa del rincón» (231). Millás, soprattutto, ricorda Gómez de la Serna per l'andamento accumulativo della narrazione, concentrata su un personaggio *incongruente* (come il Gustavo dell'omonimo romanzo ramoniano), per l'abilità a trasformare in poesia il linguaggio della malattia e il gergo della medicina, per la trasfigurazione umoristica dell'onnipresente senso di morte.

La questione non è se *La vida a ratos* sia un vero o un finto romanzo, ma piuttosto perché il lettore abbia bisogno di interpretare in senso romanzesco i fatti della vita, anche quelli più apparentemente banali. E questo, come ben capì Borges (a sua volta citato da Millás), ce lo ha insegnato, o meglio *contagiato* come una malattia, proprio Cervantes: è l'abitudine (modellata allora sulla consuetudine alla fruizione del genere cavalleresco e nei secoli successivi secondo le tante modalità che gli sono succedute) a cercare un senso eroico nel destino umano, anche in quello più prosaico e banale; con il corollario che lo sforzo del lettore a identificarsi come protagonista di una Storia insinua il dubbio (appunto, *unamuniano*) su chi ne sia il vero autore.

Millás ambienta questo smarrimento in una contemporaneità in cui l'allontanamento all'infinito della morte si propone come una mera questione tecnica (di qui l'enfasi ipocondriaca sull'alimentazione bilanciata, sugli strumenti di diagnosi precoce, sulle meraviglie della farmacopea), mentre come garante della realtà si propone l'«evidenza» della sua rappresentazione mediatica («se non siamo morti è perché non lo ha detto la televisione», ricorda Millás citando Baudrillard).

A fronte di questa costante ansia esistenziale, il protagonista del libro contrappone una sorta di stoicismo *assistito*, supportato cioè dagli ansiolitici, dalla psicoterapia, ma soprattutto da una pervicace curiosità di sperimentare gli esiti spiazzanti e paradossali del vivere. Se per gli artisti del naturalismo l'arte non era che una *tranche de vie*, per Millás è piuttosto simile al gin tonic che il protagonista si concede ogni pomeriggio: qualcosa di frizzante e vagamente inebriante, che lascia tuttavia un retrogusto amaro. Da gustare a tratti e moderatamente. Ma solo per lettori ostinatamente millasiani.

Laura A. Arnés et al. *Bisexualidades feministas*

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Arnés, Laura A. et al. (2019). *Bisexualidades feministas. Contra-relatos desde una disidencia situada*. Buenos Aires: Madreselva Editorial, pp. 256.

El libro aquí reseñado recupera la historia de la organización de las Bisexuales Feministas a través de trabajos de amplia y documentada reconstrucción académica del término 'bisexual' en la historia natural y biológica, en la medicina y en el psicoanálisis. Se trata de un capítulo importante de la historia del movimiento LGTB y feminista latinoamericano; la obra estudia y comenta la identidad bisexual en sus distintas opciones y subraya la potencia política del movimiento que afirma dicha elección a través de un activismo identitario fuerte. El ensayo se construye a través de una multiplicidad de voces que expresan, defienden y explican una construcción propia, íntima, que, como señala Valeria Montenegro en la contratapa «le puede salvar la vida (sexual) a más de una joven y no tan joven». Hay un reconocimiento de otras identidades eróticas y amorosas que van más allá de la trama heterosexual, cis y monosexista de la sociedad patriarcal y que, en realidad, vienen de lejos y pueden considerarse ya existentes en la tradición clásica empezando por las célebres figuras de Aquiles y Patroclo. Hoy en día reconocerse bisexual sería siempre una tarea difícil y, a veces, dolorosa, sin embargo es mucho más factible que década atrás. Esta compilación presenta la historia de este proceso con una serie de artículos diversos entre los que se encuentran textos académicos, activistas y personales que reflexionan – como señala el prólogo – en las limitaciones de las políticas de la identidad y en como trascenderlas desde políticas que interaccionen o de mayor integración.

Bisexualidades feministas. Contra relatos desde una disidencia situada se articula en tres partes: «Lo bisexual en cuestión: modulaciones entre la teo-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2018-10-05
2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Regazzoni, Susanna (2019). Review of *Bisexualidades feministas. Contra-relatos desde una disidencia situada*, by Arnés, Laura A. et al. *Rassegna iberistica*, 42(111), 505-506.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/015

505

ría y el activismo», «Usar la voz, poner el cuerpo: bisexuales feministas» y «Poéticas del deseo: relatos de la experiencia»; cada una de éstas presenta un número amplio de contribuciones que van desde el panfleto político militante al ensayo psicoanalítico pasando por textos de corte histórico. La tercera parte se configura a través del testimonio directo entre autobiográfico y poético de las experiencias personales de algunas militantes del movimiento y una vez más se comprueba que lo personal es político y los prejuicios contra las personas bisexuales están arraigados incluso en las mismas personas que militan en el movimiento LGTB. El prólogo escrito por la activista feminista LGTB María Luisa Peralta introduce el texto y señala que «Hay libros que son necesarios. Hay libros que son oportunos. Hay libros que son bellos. Hay libros que son conmovedores» y concluye que: «Este libro es todo eso. Una buena combinación de textos académicos, activistas y personales, todos los componentes de un pensamiento integral, bellamente escritos» (5). Son textos que expresan una realidad difícil, a menudo aislada que se enfrenta con la bifobia y el monosexismo muchas veces localizado en el mismo feminismo y en vastos sectores de las lesbianas, politizadas y no politizadas.

Las autoras son muchas y pertenecen a sectores diferenciados, como la activista bisexual feminista Laura A. Arnés, doctora en Letras y especialista en estudios de género, investigadora del CONICET y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA), escritora de *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina* (2016); Josefina Itoiz, licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, con estudios de posgrado en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural en el Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM); Ayelen Pandolfi Chediak, licenciada y profesora en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, integra desde sus comienzos de Bisexuales Feministas; Iris Luz Ortellao, profesora de Lengua y Literatura y especialista en Educación Sexual Integral, forma parte de la Asociación Interdisciplinaria de Educación Sexual Integral (AIESI), donde participa en la elaboración y ejecución de proyectos vinculados con esta temática; Malena Correa, médica infectóloga y especialista en Salud Pública, es parte de la Red de Profesionales de la Salud por el Derecho a Decidir y trabaja e investiga en cuestiones relacionadas al derecho a la salud sexual reproductiva y no reproductiva; Agustina Herrero, cocinera que se dedica a la producción y gestión gastronómica y Agostina Invernizzi, licenciada en Artes Combinadas (UBA) y maestranda en Estudios de las Mujeres y de Género por la Universidad de Bologna (Italia) y la Universidad de Granada (España). Todas ellas contribuyen a la posibilidad de pensarse lesbianas, gays, trans, varones y mujeres bisexuales, queer y heterosexuales con libertad y respeto en una red de políticas identitarias amplia contra el neoliberalismo y el avance de la derecha en Latinoamérica en un «intento de colectivo de historizar y compartir recorridos transitados» (18).

Pubblicazioni ricevute

Riviste

- Anales de la literatura española contemporánea / Anals of Contemporary Spanish Literature*, 44-2°(2019)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, 76-1° (2019)
Bollettino del C.I.R.V.I., 74 (2016)
Centroamericana (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano), 28-1° (2018), 28,2° (2018)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAEC-AECID, 826 (2019), 827 (2019), 828 (2019), 829-830 (2019)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 127 (2018), 128 (2019), 129 (2019)
Incipit, SECRI Buenos Aires, 38 (2018)
INTI Revista de Literature Hispánica, Providence College Cranst., 89-90 (2019)
Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 266 (2019)
Spagna contemporanea, Istituto Studi Storici Gaetano Salvemini, 54 (2018)
Strumenti critici, Fondazione Il Mulino, 136 (2014), 137 (2015), 138 (2015), 139 (2015), 140 (2016), 141 (2016), 142 (2016), 143 (2017), 144 (2017), 145 (2017), 146 (2018), 147 (2018), 148 (2018), 149 (2019)
Testo a fronte, IULM, 59 (2018)

Libri

- Astíe-Burgos, Walter (coord.) (2006). *El complejo de vivir. Homenaje a Gustavo Petricoli*. México D.F.: Porrúa Editor, pp. 192.
Borrego Gutiérrez, Esther; Marín López, Javier (eds) (2019). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XXX + 630. Iberian Early Music Studies.

- Chado, Davis; González, Isabel; López Alsina (coords) (2018). *Franciscanos en la Edad Media. Memoria, cultura y promoción artística*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. VII + 372
- Egea, Javier (2019). *Paseo de los tristes*. Studio introduttivo e trad. di Elisa Sartor. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 188
- Fernández Rodríguez, Esther; Alcalá Galán, Mercedes (eds) (2019). *Sex and Gender in Cervantes / Sexo y género en Cervantes. Essays in honor of Adrienne Laskier Martín*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. X + 306
- Hurtado, Carlos; Zamarripa, Guillermo (2013). *Deuda subnacional: un análisis del caso mexicano*. México D. F.: FUNDEF, pp. 179
- Maccioni, Elena (2019). *Il consolato del mare di Barcellona. Tribunale e corporazioni di mercanti (1394-1462)*. Roma: Viella, pp. 352
- Pozuelo Yvancos, José María; Rodríguez Alonso, Mariángeles; Ballart, Pere; Julià, Jordi; Olaziregi, Mari Jose; Otaegi, Lourdes; Rábade Villar, María do Cebreiro (2019). *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera, gallego)*. Madrid: Cátedra, pp. 770
- Tabernero, Cristina; Usanáriz, Jesús M. (2019). *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. VI + 258.
- Vega, Lope Félix de (2019). *El heredero del cielo / El niño pastor*. Elena E. Marcello, Fernando Rodríguez Gallego (eds). Kassel: Edition Reichenberger, pp. 228

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

