

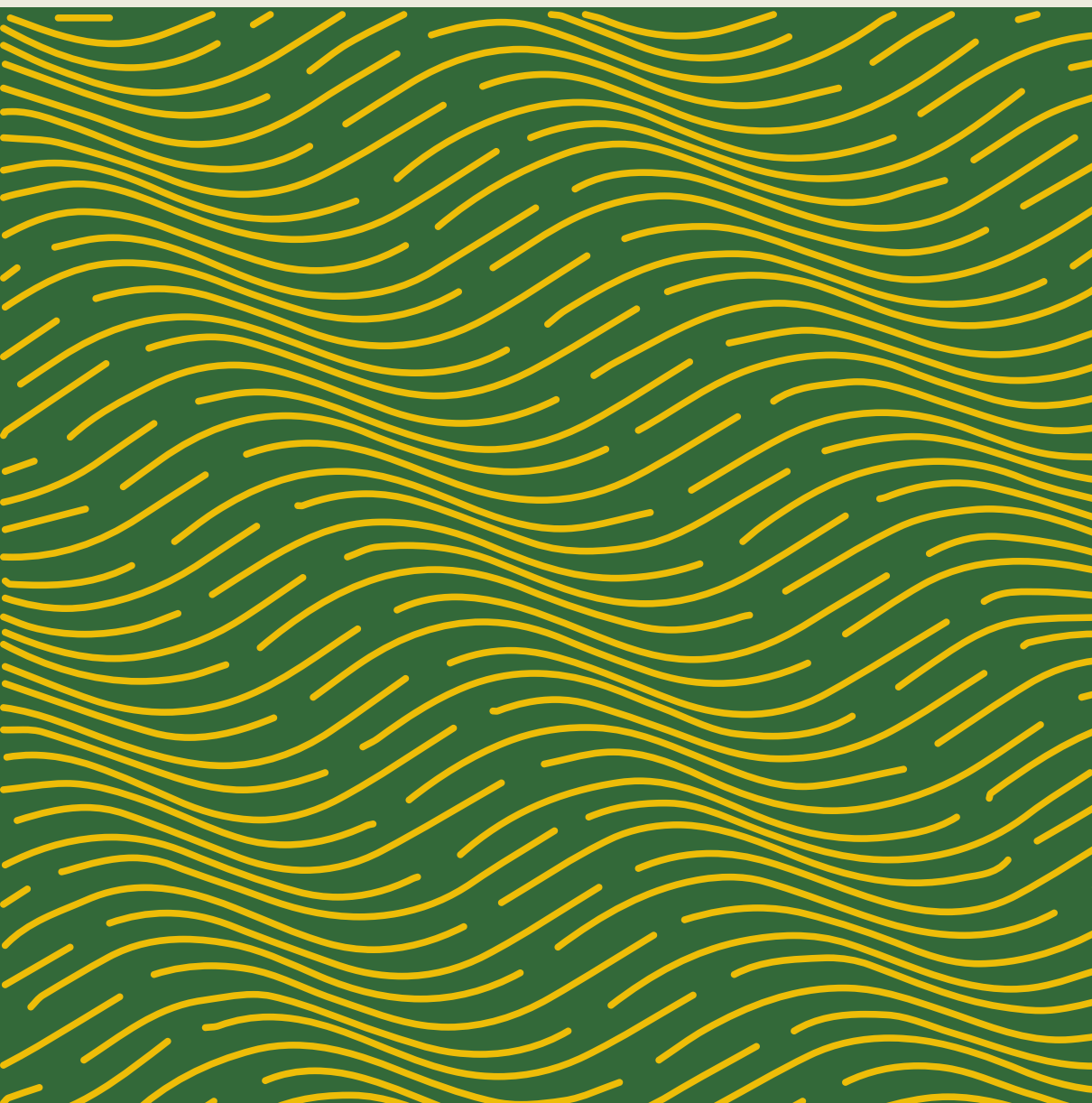
RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588

Vol. 45 – Num. 117
Giugno 2022



Edizioni
Ca' Foscari



e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica

Direttore
Eric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.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) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (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 Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Università degli Studi di Milano, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

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

Direttore responsabile Giuseppe Sofo

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

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

© 2022 Università Ca' Foscari Venezia

© 2022 Edizioni Ca' Foscari 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: 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: 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

- Apéndices interrogativos: el caso de ‘¿no ve?’ en el español de los bilingües aymara-español**
Geraldine Quartararo 9
- No hay burlas con el amor y la culta melindrosa de Calderón a Molière***
Ilaria Resta 37
- Per una lettura di *La lluvia amarilla* (1988) di Julio Llamazares come «teatro delle rovine»**
Barbara Greco 57
- Luchar contra el discurso hegemónico**
La tensión entre documento y ficción en *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez
Eva Van Hoey 71
- El perfil crítico de una formación intelectual**
Marcela Croce 89
- Racconti al femminile contro il silenzio**
Rosa Maria Grillo 101
- La carrera diplomàtica de Josep Carner**
Jaume Subirana, Carles Casajuana 117



NOTE

- Nuevas perspectivas de análisis e investigación en fraseología:
la aportación de los corpus y de la dimensión computacional**
Giuseppe Trovato 147

RECENSIONI

- Enrico Di Pastena**
Gracia Morales, N.I. 12
Renata Londero 157
- Rosalba Campra**
Archeologia provvisoria
Silvana Serafin 163
- Jazmina Barrera**
Quaderno dei fari
Alice Favaro 167
- Bruno Vieira Amaral**
Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires
Eugenio Lucotti 171
- António Sérgio**
Saggi: Scritti di cultura e storia del Portogallo
Eugenio Lucotti 175
- Tita Cepeda y Julio Olaciregui**
Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio
Santiago Alarcón-Tobón 179
- Javier Ferrer Calle**
Las cadenas de la identidad
Silvia Lunardi 185
- Julián López**
Una ragazza molto bella
Susanna Regazzoni 189
- Pere Bescós et al. (eds)**
Bíblia del segle XIV: Primer llibre dels Paralipòmens
Andrés Enrique-Arias 193

Margalida Pons Jaume <i>El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual</i> Enric Bou	199
Rosi Song and Anna Riera <i>A Taste of Barcelona: The History of Catalan Cooking and Eating</i> Enric Bou	203
Katiuscia Darici <i>Translaciones. Identidades híbridas en las literaturas ibéricas</i> Cèlia Nadal Pasqual	207
Pubblicazioni ricevute	211

Articoli

Apéndices interrogativos: el caso de ‘¿no ve?’ en el español de los bilingües aymara-español

Geraldine Quartararo

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Abstract This article offers a first insight into tag questions description in Bolivian Spanish. In particular, it explores the pragmatic functions of tag question *¿no ve?* in the variety of Bolivian Spanish spoken by Aymara-Spanish bilingual speakers. The analysis identifies the relation between the position of *¿no ve?* and its pragmatic functions. Furthermore, it displays this tag question multidimensionality that may operate on different conversational layers at the same time. The study also describes the impact of social factors (sex, age and education) on the use of *¿no ve?*. The original data used for the present analysis comes from the *Corpus oral del español hablado por bilingües de aymara-español*.

Keywords Tag questions. Bolivian Spanish. Bilinguals. Sociolinguistic analysis.

Índice 1 Introducción. – 2 Estado de la cuestión. – 3 El español andino y la variedades del español de Bolivia y de Chile. – 4 El análisis de ‘¿no ve?’. – 4.1 Recopilación de datos y metodología de análisis. – 4.2 Resultados cualitativos: las funciones pragmáticas de ‘¿no ve?’. – 4.3 Resultados sociolingüísticos. – 5 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2021-04-12
Accepted 2022-01-19
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Quartararo, G. (2022). “Apéndices interrogativos: el caso de ‘¿no ve?’ en el español de los bilingües de aymara-español”. *Rassegna iberistica*, 45(117), 9-36.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/001

1 Introducción

A pesar de que la literatura especializada sobre los apéndices interrogativos en el español peninsular presenta un gran número de estudios (Fuentes Rodríguez 1990a, Fuentes Rodríguez 1990b; 2014; Blas Arroyo 1995; Martín Zorraquino 1998a; 1998b; García Vizcaino 2005; Montañez Mesas 2008, entre otros), la investigación relativa al funcionamiento de estas unidades discursivas en las variantes americanas del español ha recibido una atención fragmentada. Si, por un lado, se ha investigado el tema con un buen grado de detalle para las variantes de Argentina (Boretti 1999), de Chile (Urzúa Carmona 2006; San Martín 2011; Gille 2013; 2015), de Ecuador (Fuentes Rodríguez et al. 2019) y de México (Orozco 2014), por el otro, son muy escasos los trabajos empíricos para las demás variantes americanas.

Asimismo, los estudios monográficos han dedicado amplio espacio a algunos apéndices específicos, tales como, '¿no?', '¿eh?', '¿verdad?', '¿entedés?', '¿cachái?', mientras que otros han recibido una atención menor. Según mi conocimiento, no hay un trabajo que presente una descripción detallada del funcionamiento de '¿no ve?' en el español peninsular y el apéndice interrogativo aparece mencionado solo en algunos análisis. Fuentes Rodríguez (1990a, 193), por ejemplo, menciona '¿no ves?' con respecto al habla de Sevilla y lo describe como un medio para ratificar la veracidad del contenido del enunciado.

- (1) Yo gracias a Dios, pues he estado tirando siempre. A ... ahora por ejemplo, pues hay quien gana menos y yo gano más, ¿no?. Yo nunca ... llevo ahí treinta y tres años y nunca he pedido sueldo. **¿No ves?**. Que me decían: 'hay que hacer esto'. y yo hacía eso más eso. (Fuentes Rodríguez 1990a, 193)

En cuanto al español americano, Quartararo (2021b) presenta un primer análisis sobre el uso de los apéndices interrogativos en el español de los bilingües de aymara-español de Bolivia y asigna a '¿no ve?' básicamente tres funciones: (i) función apelativa, el apéndice se utiliza para buscar un acuerdo con el interlocutor; (ii) función reafirmadora, el apéndice se utiliza para ratificar la opinión propia; finalmente, (iii) función fática, el apéndice sirve para mantener el contacto.

La elección de enfocar el presente estudio en una variante tan específica del español, como el habla oral de los bilingües de aymara-español, se debe a la consideración de que el uso peculiar de '¿no ve?' -casi no documentando en otras variedades, pero muy presente en la variedad objeto de análisis- podría depender de la influencia de la lengua aymara en el habla de los bilingües. En la cultura aymara, en efecto, el sentido de la vista como medio de conocimiento y, tam-

bién, como medio para afirmar la veracidad de lo que se enuncia tiene una importancia relevante.¹ En este sentido, resulta interesante mencionar un refrán muy común *Uñjasaw uñjtw sañax; jan uñjasax janiw unjtw sañäkiti* (viendo, uno puede decir 'he visto'; sin ver uno no debe decir 'he visto') (Hardman et al. 2001, 17).

Considerados los factores mencionados anteriormente, el presente estudio propone una primera aproximación al análisis de '¿no ve?' y, además, aborda la investigación de este apéndice a partir de una perspectiva variacionista.² Para alcanzar esos objetivos, el análisis constará de dos fases: en primer lugar, se discutirán en detalle las funciones pragmáticas de '¿no ve?' que aparecen en el *Corpus oral del español hablado por bilingües de aimara-español* (Quartararo 2021a) y, en segundo lugar, se desarrollará un análisis sociolingüístico de estadística descriptiva que pondrá en relación las características sociolingüísticas de los hablantes (sexo, edad y educación) con las apariciones de '¿no ve?' y sus funciones pragmáticas.

Este trabajo está estructurado de la siguiente manera: la introducción delimita el tema y presenta los objetivos del estudio. En el apartado 2, se realiza una revisión de la bibliografía previa sobre los apéndices interrogativos. El apartado 3 proporciona una descripción general de las características de la variante del español andino. El apartado 4 presenta el análisis de '¿no ve?'. En particular, el sub-apartado 4.1 describe las características del corpus y la metodología de análisis, el sub-apartado 4.2 delinea y ejemplifica las funciones de '¿no ve?' detectadas en el corpus y el sub-apartado 4.3 muestra el análisis sociolingüístico. Finalmente, el apartado 5 proporciona algunas consideraciones conclusivas sobre los resultados.

2 Estado de la cuestión

Los apéndices interrogativos, también llamados apéndices modalizadores (Ortega Olivares 1985), apelativos (Beinhauer 1978; Fuentes Rodríguez 1990a) o confirmativos (Quilis 1993), son unidades interrogativas que se caracterizan por dirigirse hacia el receptor (Fuentes Rodríguez 1990a, 172). En este sentido, son tanto recursos que vehiculan cortesía positiva, ya que involucran al receptor en la actividad comunicativa demostrando empatía, como marcadores de ate-

¹ El aimara es una lengua que se caracteriza por tener un sistema evidencial fuerte. Para una discusión más detallada sobre la expresión de la evidencialidad y de la modalidad en aimara, véase entre otros Quartararo 2017.

² En el análisis, se adaptará el *accountability principle* (Labov 1972), eso es, se analizarán todas las ocurrencias de '¿no ve?'. Sin embargo, dadas las características de la variable que aquí se analiza, no se considerarán los contextos en los que este elemento discursivo podría estar presente y se analizarán sólo los casos *en presencia*.

nuación, ya que al pedir cierta corroboración por parte del interlocutor distancian al hablante de su propio enunciado.

En su trabajo pionero, Ortega Olivares define los apéndices interrogativos como,

signos de cuerpo fónico reducido, emitidos siempre con entonación ascendente o ascendente-descendente, y que presentan la peculiaridad común de presentarse asociados a enunciados-base considerados típicos y de hacerlo normalmente al final de estos. (Ortega Olivares 1986, 272)

El autor, además, se centra en la influencia que los apéndices tienen en la modalidad de los enunciados y establece dos grupos funcionales: comprobativos y justificativos. Los primeros se utilizan para obligar al oyente a contestar concretamente, mientras que los segundos justifican o aclaran el contenido del enunciado vinculándolo a algún tipo de evidencia (Ortega Olivares 1986, 279).

Las investigaciones posteriores han observado que el funcionamiento de estas unidades es más complejo y está fuertemente vinculado a factores de naturaleza macro-sintáctica. En este sentido, Briz Gómez (2001) señala la correlación entre la distribución de los apéndices con respecto al enunciado y sus funciones pragmáticas. Al aparecer dentro de un turno/intervención, los apéndices tienen función expresivo-fática, mientras que en posición final tienen principalmente función apelativa. Estas dos funciones se concretan en el discurso en cuatro tipos de fórmulas: (i) autorreafirmación, refuerzan o justifican los razonamientos del emisor ante su interlocutor, (ii) retardo, (iii) atención, mantienen o comprueban el contacto y (iv) exhortación o apelación, implican activamente al interlocutor. A partir de este estudio, otros autores (Cortés Rodríguez, Camacho Adarve 2005; Padilla García 2005; Montáñez Mesas 2007) han destacado las posiciones relevantes de estas unidades dentro del enunciado y han definido cuatro posiciones principales: final o al margen derecho (2), intermedia (3), inicial o al margen izquierdo (4) y aislada (5).

- (2) 1D1: #Yeti /// yo no soy un criado tuyo **¿eh?**#
1C1: #no# / #eres una sirvienta# (Gómez Briz, Grupo Val.Es.Co. 2002, 63, l. 504)
- (3) 1D1: #pero habas de esas dee – no son de las otras / de las congeladas **¿eh?** / son de laas que se quita#
B1: (RISAS) (Gómez Briz, Grupo Val.Es.Co. 2002, 61, l. 424)
- (4) 1L1: #¿y qué horas son?#
1A1: #**¿eh?**# / #de nueve y media aa – a las doce y media# /// #oo las diez // hasta la una // o las once hasta las dos# // #que hora de entrada tampocoo / tienen / ¿quieres que– [la quieres?# (Gómez Briz, Grupo Val.Es.Co. 2002, 145, l. 87)

- (5) 1A1: (RISAS) #¿qué le habéih hecho?#
 1J1: #¿eh?#
 2A2: #¿qué le habéih hecho / al Ignacio?# (Gómez Briz, Grupo Val.Es.Co. 2002, 161, l. 754)

Sin embargo, cabe aclarar que en estos estudios con las definiciones 'posición inicial' y 'posición final' no se indican necesariamente la primera y la última palabra de un turno/intervención, ya que, en muchas ocasiones

un elemento se sitúa en posición inicial o 'hacia el inicio', o bien, en posición final o 'hacia el final', debido a que el orden informativo es distinto del orden gramatical. (Montañez Mesas 2007, 4)

También Montañez Mesas (2007) relaciona la posición de los apéndices interrogativos en el enunciado con las funciones pragmáticas que estos desempeñan. La autora establece tres correlaciones: en final de intervención-turno, los apéndices apelan al oyente solicitando una confirmación; en final de acto (posición medial de intervención) o final de intervención (no turno), reafirman lo dicho; y finalmente, en enunciados aislados, indican una reacción a lo dicho y sirven para pedir una aclaración o una repetición.

Una contribución significativa a esta línea de investigación ha sido la aportada por Fuentes Rodríguez y Brenes Peña (2014) quienes demuestran la polifuncionalidad de los apéndices interrogativos y relacionan sus funciones con los cuatro planos discursivos -interactivo, modalizador, informativo y enunciativo- en los que estos actúan. A partir de estas correlaciones, las autoras distinguen ocho funciones principales para los apéndices '¿no?', '¿verdad?', '¿eh?' y '¿entiendes?':

- función fática, el apéndice sirve para asegurarse de la recepción del mensaje (plano interactivo);
- función apelativa, el apéndice pide la intervención del interactuante y busca un acuerdo (plano interactivo);
- función reafirmadora, el apéndice sirve para reafirmar la opinión propia (plano modal);
- función modal, el apéndice apoya a otro acto modal mitigándolo o reforzándolo (plano modal);
- función informativa, focaliza la información conocida tema (plano informativo);
- función focalizadora, focaliza un segmento discursivo (plano informativo);
- función reformuladora, los recursos tratados se emplean para apoyar una corrección (enunciativo).

Las funciones mencionadas no son mutuamente excluyentes (Fuentes Rodríguez, Brenes Peña 2014, 190), sino que interactúan entre sí de diferentes formas. De ello se desprende que la función pragmática exacta del apéndice utilizado resulta de la configuración de la superposición de las diferentes funciones en los diferentes planos.

En resumen, los análisis previos indican la presencia de dos estrictas correlaciones: (i) la primera atañe a la posición de los apéndices interrogativos y a las funciones pragmáticas que estos últimos desempeñan y (ii) la segunda relaciona las funciones pragmáticas de los apéndices y los planos discursivos en los que estos actúan. Este análisis pretende poner en relación estos dos niveles analíticos y, en sintonía con este objetivo, investiga el uso del apéndice '¿no ve?'

3 El español andino y la variedades del español de Bolivia y de Chile

En este apartado, señalaré las características principales de las variantes del español presentes en los ejemplos extraídos del *Corpus oral del español hablado por bilingües de aimara-español* (Quartararo 2021a) que se presentarán en los apartados siguientes, de tal forma que las características debidas al contacto lingüístico entre el español y las lenguas andinas no se interpreten como una falta de competencia lingüística en español por parte de los hablantes.

La denominación 'español andino' indica dos realidades sociolingüísticas, es decir, la variante adquisicional del español hablada por nativos de las lenguas indígenas andinas y la variante oriunda del español hablada por los monolingües de español en el área andina³ (Coronel Molina, Rodríguez-Mondoñedo 2012, 450). El español andino, entendido como el conjunto de estas dos variantes sociolingüísticas, se habla en un territorio que se extiende desde el sur de Colombia hasta el rincón noroccidental de Argentina y el norte de Chile, pasando por zonas de las regiones serranas de Ecuador, Perú y Bolivia (Lipski 2007). En consonancia con lo expuesto, este artículo presenta datos pertenecientes a la primera de las dos variedades sociolingüísticas mencionadas. Los fenómenos que la literatura especializada (Pyle 1981; Mendoza 1991; Adelaar, Muysken 2004; Clancy Clements 2009; Escobar 2011; Callisaya Apaza 2012) atribuye unánimemente a la variante del español hablada por nativos de las lenguas indígenas andinas son:

³ En la literatura de referencia sobre el español andino, no resulta siempre claro si las características descritas provienen del habla de los monolingües de la variedad del español hablada en la zona geográfica objeto de estudio o de los bilingües.

- la alternancia fonológica entre las vocales medias [e, o] y las vocales altas [i, u] en posición tanto átona como tónica;
- el uso extenso de los diminutivos con función de cortesía;
- la omisión de los artículos, la falta de concordancia entre género y número, la falta de concordancia de número entre pronombres personales sujeto y flexión verbal, el posesivo redundante y el uso de la preposición *en* con adverbios locativos;
- la aparición del verbo en posición final en oraciones pragmáticamente no marcadas.

Además de las características peculiares del español hablado por los bilingües de lengua indígena andina-español, la variedad diatópica del español boliviano, hablada tanto por bilingües como por monolingües, presenta otros fenómenos distintivos (Callisaya Apaza 2012; Laprade 1981; Mendoza 1991), entre estos destacan:

- El uso del pretérito perfecto en lugar del pretérito simple. Este fenómeno caracteriza el español boliviano, mientras que en el español del resto de América se observa el fenómeno opuesto, es decir, el uso más extendido del pretérito simple que del pretérito compuesto (Hurtado González 2009, 95).
- La sustitución de la segunda persona del imperativo del verbo *ir*, es decir, *andá* en lugar de *ve*.
- El uso de la forma *más antes* en lugar de *antes*.
- El desplazamiento semántico de adverbio *siempre* que viene usado con valor enfático.
- El uso de la forma ‘ps’ con valor enfático.
- La adición del pronombre participativo, como en ‘volví a vivirme’.
- Finalmente, la presencia de la estructura ‘estar de + sustantivo’.

Finalmente, con respecto a los rasgos principales de la variedad diatópica del español de Chile, Rabanales (1992) señala:

- la aspiración y la pérdida de la /s/ implosiva;
- la pérdida o debilitación del fonema /d/;
- el refuerzo de /g/ ante /w/;
- el voseo;
- finalmente, el uso de la inflexión verbal correspondiente a la segunda persona plural con la segunda persona singular tú o usted, como en ‘tú creí’.

4 El análisis de ‘¿no ve?’

Las tres subsecciones siguientes describen el análisis de los usos de ‘¿no ve?’. La primera (§ 4.1) se centra en la descripción de los materiales y de la metodología de análisis. La segunda (§ 4.2) atañe a las funciones pragmáticas de ‘¿no ve?’ dentro del corpus. Finalmente, la

tercera (§ 4.3) proporciona el análisis sociolingüístico de '¿no ve?' y relaciona las variables sociales de sexo, edad y educación, con la posición del apéndice en el enunciado y con las funciones pragmáticas de '¿no ve?' que se discuten en el apartado 4.2.

4.1 Recopilación de datos y metodología de análisis

Los materiales analizados en el presente estudio provienen del *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español* (Quartararo 2021a). El Corpus reúne 20 transcripciones inéditas cuyas grabaciones fueron recolectas entre 2014 y 2019 en Bolivia y en Chile. Las grabaciones que proceden de Bolivia fueron recopiladas en el departamento de La Paz, mientras que las que las que proceden de Chile fueron recolectadas en la región de Tarapacá.

Los datos presentes en el corpus se elicitaron a través de la tarea interactiva *Family Problems Picture* (San Roque et al. 2012),⁴ cuyo objetivo principal es estimular la descripción de imágenes y la construcción de una historia a través de ellas. Para el desarrollo de la tarea es necesaria la activación de estrategias verbales típicas del intercambio dialógico tales como, apelar al oyente, llamar su atención y pedir su colaboración en el acto discursivo.

La tarea consta de 16 imágenes en blanco y negro que siguen un orden definido; sin embargo, la secuencia temporal de las imágenes no está siempre clara y esto determina procesos de razonamiento y procesos interaccionales para entender y establecer el orden real de la historia. La tarea se desplegó en cinco pasos, en el primer paso, se pidió a los participantes que describieran cinco de las 16 imágenes elegidas al azar. En el segundo paso, se les solicitó que construyeran una historia con todas las imágenes y les dieran un orden. En el tercer paso, se pidió a uno de los dos hablantes que participaron en los dos primeros pasos que describiera la historia construida en primera persona. En el cuarto paso encargamos a uno de los dos hablantes que participaron en los tres primeros pasos que relata la historia construida a un tercer hablante que no había participado en la construcción de la trama. Finalmente, en el quinto paso pedimos al tercer hablante relatar al trabajador de campo la historia que le habían contado.

Sesenta hablantes bilingües de español-aymara participaron en las grabaciones, treinta por cada variedad diatópica. Este número incluye 26 hombres y 34 mujeres (Bolivia, H18-M12; Chile, H8-M22).

⁴ La tarea fue desarrollada por el profesor Nicholas Evans y sus colegas de la Australian National University en colaboración con los investigadores de Max Planck Institute for Psycholinguistics de Nimega.

La edad de los participantes de Bolivia está comprendida entre los 18 y los 64 años. Por razones de análisis los participantes fueron agrupados en tres grupos de acuerdo con sus edades: jóvenes (18-30; 17 participantes); adultos (31-50; 8 participantes); y mayores (>51; 5 participantes). 20 participantes tienen educación universitaria,⁵ 8 tienen educación media y 3 tienen educación primaria.

La edad de los participantes de Chile abarca edades comprendidas entre los 25 y los 78 años: un participante pertenece al grupo 'jóvenes' (18-30); 10 pertenecen al grupo 'adultos' (31-50); y 19 pertenecen al grupo 'mayores' (>51). 8 participantes tienen educación superior o universitaria, 1 tiene educación media, 8 tienen educación primaria y, finalmente, 13 participantes interrumpieron sus estudios antes de terminar la enseñanza básica.

En línea con las instrucciones de los creadores de la tarea (San Roque et al. 2012, 144), en cada grabación participaron 3 personas, por un total de 20 grupos. Los participantes son entre ellos conocidos y mantienen relaciones de vecindad, familiares o de estudio. Este último elemento permitió mantener relaciones simétricas durante las grabaciones y, además, garantizó el mantenimiento de un buen nivel de espontaneidad durante el desarrollo de la tarea.

En cuanto a las características del material, el *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español* (Quartararo 2021a) emplea el método de codificación de los fenómenos lingüísticos y paralingüísticos establecido por el grupo Val.Es.Co. Además de la reproducción fiel de los fenómenos conversacionales (alternancia de turnos, sucesión inmediata de emisiones, solapamientos, entre otros), las transcripciones reproducen también los fenómenos típicos de la variedad del español presente en el corpus y las incorrecciones gramaticales (fónicas, morfosintácticas y léxicas) tales como fueron pronunciadas por los hablantes.

El análisis cualitativo (cf. § 4.2) ha considerado como punto de partida los planos discursivos y las funciones pragmáticas establecidas por Fuentes Rodríguez y Brenes Peña (2014). Sin embargo, consideradas las funciones de '¿no ve?' detectadas en el corpus, ha sido necesario hacer algunos ajustes a las funciones originales establecidas por las dos autoras. Las dos funciones relativas al plano informativo -'focalizadora' e 'informativa'- se han reunido bajo una única función, denominada 'foco'. La razón de esta elección se debe al número limitado de casos de la función 'informativa' y por consiguiente al impacto nulo que una diferenciación entre estas tiene en el análisis

5 Pertenecen al grupo con 'educación universitaria' los estudiantes universitarios y las personas que ya han terminado el primer nivel de formación universitaria, mientras que pertenecen al grupo 'educación media' los hablantes que han terminado la escuela secundaria y no han seguido con la formación universitaria.

sociolingüístico. Además, se ha introducido una nueva función, denominada 'declaración de acuerdo', que pertenece al plano interactivo y cuyo valor es manifestar el acuerdo del emisor con su interlocutor. Las funciones de '¿no ve?' detectadas en el corpus, por lo tanto, son: apelativa, fática, declaración de acuerdo, reafirmación de opinión, exhortativa, reformuladora y foco. Estas siete funciones actúan en los cuatro planos conversacionales -interactivo, modal, informativo y enunciativo- que entre ellos no han sido considerados como excluyentes (Fuentes Rodríguez, Brenes Peña 2014, 190).

En cuanto a la distribución del apéndice, he discriminado cuatro entornos: final de enunciado, inicial de enunciado, posición intermedia y posición aislada. Con posición final e inicial se han indicado los casos en los que '¿no ve?' se coloca en el final o al principio de una intervención/turno. Sin embargo, en algunos casos se consideran en estas posiciones también los apéndices que se colocan 'hacia el final' o 'hacia el principio' (véase los ejemplos 6 y 7). Se han definido como ejemplos de posición intermedia todos los casos en los que '¿no ve?' aparece dentro del enunciado, pudiendo situarse tras cualquier sintagma u oración (8). Finalmente, en el grupo posición aislada se han insertado todos los casos en los que la forma constituye las únicas palabras emitidas por un participante durante su intervención (9).

- (6) 207. P2: este / está en la cárcel / todavía / **¿no ve?** / ¿o no? (5_BL_BOLIVIA)
- (7) 212. P2: sí / su familiares⁶ debe ser
213. P1: sí **¿no ve?** su familiar / y él está pensando porque / digamos / que su familiar ha caído a eso // esto es la misma persona (4'') este es la misma / ¿ya? (2_BL_BOLIVIA)
- (8) 179. P2: esto lo está pegando / y aquí se lo está llevando / **¿no ve?** / sí / después vamos a ordenar aquí / esto sería / aquí esto / aquí esto (5_BL_BOLIVIA)
- (9) 100. P1: ai no ¡a ver! / este es donde se (2'') aa donde / le INVITAN pero él quiere NEGAR / pero al final va a aceptar / ¿dónde sale que acepte? / ¿dónde se toma? (2'') aquí / este - este creo que va según ((¿entiende?)) / porque aquí ya lo convencen
101. P2: **¿no ve?**
102. P1: ya lo convencen / ahora pero esta / ordenaremos esta (6_BL_BOLIVIA)

⁶ Falta de concordancia de número que caracteriza la variante del español hablada por nativos de las lenguas indígenas andinas.

4.2 Resultados cualitativos: las funciones pragmáticas de '¿no ve?'

Antes de entrar en los aspectos específicos del análisis cualitativo del apéndice interrogativo '¿no ve?', considero relevante destacar algunos elementos formales. Un primer análisis muestra que la forma está pasando por un proceso de gramaticalización que ha determinado ya: (i) la elisión fonológica de la desinencia de segunda persona singular '-s' del presente de indicativo del verbo *ver*, que ha pasado de la forma '¿no ves?', ya registrada por Fuentes Rodríguez (1990a, 193), a la forma '¿no ve?' que es el objeto de este estudio; (ii) la progresiva extensión metafórica de la semántica del verbo de percepción directa *ver*, que en algunos casos se utiliza con valor asertivo/veritativo y cuyo significado puede conmutarse con 'es así' (véase ejemplos 14 y 15).

Considerada la naturaleza interrogativa de los apéndices interrogativos, en general, y de '¿no ve?' en particular, el análisis cualitativo ha identificado que la forma desempeña siempre una función interactiva a la cual se superpone normalmente otra que define con mayor detalle su valor discursivo. En línea con la literatura especializada, se ha notado además una estricta correlación entre las posiciones que el apéndice adopta con respecto al enunciado y sus funciones interactivas. En este sentido, los datos muestran algunas tendencias claras, en final de turno '¿no ve?' desempeña función apelativa, mientras que en interior de enunciado el apéndice tiene función fática (cf. Briz 2001). Una situación menos clara se observa con respecto a las otras dos posiciones, a saber, inicial y aislada. Dependiendo del contexto conversacional en el que aparece, el apéndice puede tener: (i) función interactiva de declaración de acuerdo y función informativa de foco, esta situación se da en ambas posiciones; (ii) función interactiva fática y función modal de reafirmación de opinión, esta situación se da en posición inicial; y, finalmente, (iii) función interactiva apelativa y función modal de reafirmación de opinión.

En posición final '¿no ve?' desempeña siempre función apelativa, es decir, el emisor lo utiliza para pedir una confirmación/rechazo acerca de lo que él mismo piensa haber entendido de lo que su interlocutor acaba de decirle (10), o para pedir una ratificación/rechazo acerca de una interpretación/opinión que él mismo acaba de expresar (11, 12). En la mayoría de estos casos, el destinatario responde directamente a la pregunta, como se puede apreciar en los ejemplos (11) y (12).

- (10) 259. ENT1: la historia / no en primera persona / ahora tú
260. P2: ¿lo que él ha hablado? / **¿no ve?** (9_BL_BOLIVIA)

- (11) 151. P2: entonces e(s) la misma persona / pero no es edéntico⁷ / **¿no ve?**
 152. P1: sí / porque / el primero era poco gordo // alto y él no (3_BL_BOLIVIA)
- (12) 154. P1: no pero X / la que - la que no quería era mujer / no era el hombre (3'')
¿no ve?
 P2: no / no / había hombre ((como unos / como es))
 P1: era mujer la que no quería / dos parejas era **¿no ve?**
 P2: no / esa - esa pareja es la que está llegando a la feria (3_BL_BOLIVIA)

En el ejemplo (10), '¿no ve?' tiene exclusivamente función apelativa, el emisor solicita la confirmación del interlocutor acerca de lo que él piensa haber entendido de lo que su interlocutor le ha explicado. Este uso de '¿no ve?' coincide con la función comprobativa que Ortega Olivares (1985; 1986) indica para los apéndices modalizadores. En los ejemplos (11) y (12), en cambio, el apéndice actúa también en el plano modal. En ambos ejemplos, '¿no ve?' se utiliza para reafirmar la interpretación del hablante con respecto a las imágenes de la tarea *Family Problems Picture* y, al mismo tiempo, para llamar la atención del oyente para que este último corrobore la información proporcionada por el emisor. En otras palabras, el emisor utiliza el apéndice para reforzar el contenido proposicional de su enunciado y lo hace apelándose a una evidencia visual a la que también el receptor tiene acceso. Sin embargo, el resultado de la interrogación no es necesariamente una respuesta positiva. Así que en (11), P1 corrobora la interpretación de P2, mientras que, en (12), P2 no ratifica la interpretación de P1 y propone una interpretación alternativa.

Solo en un caso (ejemplo 13), se observa el uso de '¿no ve?' en posición final y con función modal exhortativa. Aquí, el apéndice sirve para atenuar la fuerza ilocutiva de la exhortación al oyente y se puede parafrasear con formas tales como '¿vale?'.

- (13) 183. P2: zapallo / ¿ya ve? / ¿dónde empieza hora la historia? / ¡a ver!
 184. P1: vamos a armar / **¿no ve?** (3_BL_BOLIVIA)

Las funciones que '¿no ve?' desempeña cuando aparece en posición aislada e inicial coinciden parcialmente. En ambas posiciones, el apéndice puede actuar como marcador de acuerdo con valor informativo de foco, es decir, en el plano interactivo sirve para indicar el acuerdo del emisor con algo mencionado previamente por su interlocutor y, en el plano informativo, destaca la parte del enunciado con respecto a la que el emisor quiere manifestar su acuerdo. En estas ocasiones, el apéndice señala un 'turno reactivo' (Orozco 2014), ha

⁷ Pronunciación del término 'idéntico' debida a la alternancia fonológica entre la vocal media [e] y la vocal alta [i] en posición átona.

perdido su naturaleza interrogativa y ha adquirido valor asertivo/veritativo que puede parafrasearse con las oraciones 'es así' o 'así es'. Además, cabe destacar que cuando aparece en posición inicial con esta función, '¿no ve?' actúa catafóricamente⁸ teniendo su alcance semántico en la parte del enunciado que le sigue (véase ejemplo 14).

- (14) 157. P2: ((esto es) (2'')) puede llegar a su casa
 158. P1: **¿no ve?** a su casa ya estaría llegando // junto donde sus familiares (2'') familiares [...] (2_BL_BOLIVIA)
- (15) 100. P1: ai no ¡a ver! / este es donde se (2'') aa donde / le INVITAN pero él quiere NEGAR / pero al final va a aceptar / ¿dónde sale que acepte? / ¿dónde se toma? (2'') aquí / este - este creo que va según ((¿entiende?)) porque aquí ya lo convencen
 101. P2: **¿no ve?**
 102. P1: ya lo convencen / ahora pero esta / ordenaremos esta (6_BL_BOLIVIA)

En otras ocasiones, la diferencia en el funcionamiento del apéndice está estrictamente vinculada a su posición dentro del enunciado. Como puede apreciarse en los ejemplos (16) y (17), '¿no ve?' tiene función modal de reafirmación de opinión: a través de él, los emisores vuelven a reafirmar la validez de su propia interpretación. El factor determinante para la diferenciación entre estos dos usos del apéndice queda en el plano interactivo ya que, a diferencia de lo que ocurre en posición aislada (17), al aparecer en posición inicial (16) el apéndice no se utiliza para obtener una respuesta concreta por el interlocutor.

- (16) 213. P2: no / no es su esposa / es otra / ¿no? ¿imira!? ¿cómo una mujer va tomar la botella? / esto está en una / ¿dónde está esto? aquí / está ¿imira!? lastimada su mujer ¿no ve? / este debe ser ante el juez
 214. P1: ¡aa! ante el juez
 215. P2: **¿no ve?** eso es - eso es sí] (3_BL_BOLIVIA)
- (17) 110. P2: [parece que sí] este es una prisión // yo veo
 111. P1: mm /// ya lo que - esto parece que / aa sí
 112. P2: **¿no ve?**
 113. P1: sí / ya (10_BL_BOLIVIA)

En (16), la función fática de '¿no ve?' está vinculada a la voluntad del emisor de usar el apéndice con valor continuativo, es decir, retomar la información proporcionada en su última intervención (l. 213). La posición aislada en (17) permite, en cambio, que el apéndice se utili-

⁸ La función de declaración de acuerdo en posición inicial ha sido señalada ya por Orozco (2014, 651) con respecto al uso del apéndice '¿verdad?' en el español mexicano.

ce con valor interrogativo y que el emisor lo utilice como herramienta para volver a afirmar la opinión que ya ha expresado en la línea 110. Cabe especificar que la posición aislada de los apéndices interrogativos (ejemplos 15 y 17) se registra también en otros estudios, Montañez Mesa (2007) la menciona con respecto al uso del apéndice '¿eh?' en el español peninsular y Fuentes Rodríguez et al. (2019) hace referencia a un uso aislado del apéndice '¿ya?' en el español de Santiago de Chile. Estos investigadores coinciden en que en esta posición los apéndices conservan su naturaleza interrogativa. Sin embargo, el análisis de '¿no ve?' en posición aislada ha revelado una situación distinta y ha demostrado que, según el contexto discursivo en el que se da, el apéndice puede perder su valor interrogativo (véase ejemplo 15) y adquirir una naturaleza asertiva.

En un número limitado de casos, '¿no ve?' funciona como marcador de acuerdo en posición intermedia (18). Todos estos casos siguen el mismo esquema conversacional, es decir, el emisor repite lo que acaba de decir su interlocutor y usa el apéndice como cierre de esta repetición. En estos casos, además de la función interactiva de acuerdo, '¿no ve?' tiene también función de «engarce entre tema y rema» (Fuentes Rodríguez, Brenes Peña 2014) ya que marca la información con la que el hablante está de acuerdo y da paso a la parte siguiente que corresponde a la información nueva. Por razones analíticas se comprendieron estos casos en el grupo 'posición intermedia' ya que en algunos de los casos la repetición tiene una extensión notable y, a diferencia de lo que se ha descrito con respecto al ejemplo (14), aquí '¿no ve?' actúa de manera anafórica. Sin embargo, este pequeño grupo de casos podría también formar parte del grupo 'posición inicial' y, por consiguiente, pertenecer a los casos que he definido como 'hacia el inicio'.

(18) 135. P2: esto sería después de eso

136. P1: después de eso **¿no ve?** / ahí / ahí / mételo por si acaso (9_BL_BOLIVIA)

En los demás casos de posición intermedia, '¿no ve?' tiene función interactiva de valor fático, es decir, a través de la unidad discursiva el emisor intenta mantener el contacto con el oyente, estructurar la conversación o mantener el turno de palabra. En todos estos casos, el uso del apéndice no exige una respuesta explícita.

(19) 127. P2: aquí // sigue / están peleando / **¿no ve?** discutiendo (2_BL_BOLIVIA)

(20) 193. P1: no // esa viene acá // este // acá están bien **¿no ve?** (2'') ese viene aquí (3'') así (2_BL_CHILE)

(21) 56. P1: mm mm / así sería / **¿no ve?** o hay una fallita (3'') ¡a ver! ha ido a su familia / ha ido a trabajar [...] (4_BL_BOLIVIA)

- (22) 264. P1: reciben / cuenta / aquí trabajan / llegan a la feria / y aquí ya / con sus amigos / aa ya está yendo con su hijo // **¿no ve?** está yendo con su hijo / y él - de digamos que son sus amigos (3_BL_ BOLIVIA)

En (19), además de mantener función fática, el apéndice desempeña también función enunciativa y sirve para acompañar una reformulación. En (20) y (21), el emisor usa '¿no ve?' para reforzar o reafirmar su postura. En (20) el apéndice acompaña y reafirma la postura del hablante, mientras que en (21) sigue una opinión atenuada, el hablante avanza una interpretación de las imágenes y rebaja la fuerza asertiva de esta utilizando el modo condicional. Así, mientras se muestra colaborativo, en realidad, reafirma su propia postura. Finalmente, en (22) '¿no ve?' actúa como marcador de foco y destaca la información que el emisor considera relevante, como también muestra la repetición «está yendo con su hijo».

En este apartado, he brindado un análisis de las funciones pragmáticas desempeñadas por '¿no ve?' en el *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español* (Quartararo 2021a). La tabla 1 presenta en detalle la frecuencia absoluta de las funciones del apéndice en relación con su posición dentro de la intervención-turno.

Tabla 1 Funciones pragmáticas de '¿no ve?'

Posición	Núm. casos	Función		Núm. casos
Inicial	18	Acuerdo	Foco	10
		Fática	Reafirmación	8
Intermedia	101	Fática	Foco	21
		Fática	Reafirmación	66
		Fática	Reformulación	7
		Acuerdo	Foco	5
Final	67	Otra		4
		Apelativa	Reafirmación	63
		Apelativa	Exhortativa	1
Independiente	13	Apelativa	-	3
		Apelativa	Reafirmación	7
		Acuerdo	Foco	6
Total				201

Como ya indicado anteriormente, en el corpus '¿no ve?' desempeña siempre una función interactiva a la que se superpone otra. Lo primero que resalta de la extrapolación de los datos de la tabla 1 es que, entre las funciones interactivas, '¿no ve?' transmite función fática en 102 casos, función apelativa en 74 casos y función de acuerdo en 21 casos. Dentro de las otras funciones pragmáticas, la función modal de reafirmación de opinión con 144 apariciones es la que más está repre-

sada por '¿no ve?'. A esta le siguen en orden decreciente, la función de foco informativo con 42 casos, la función de reformulación con 7 casos y finalmente la función exhortativa con solo un caso. Además, al tomar en consideración las funciones observadas excluyendo la variable 'posición dentro del turno', el apéndice tiene 7 funciones principales: acuerdo/foco (21 casos), fátiga/reafirmación (74 casos), fátiga/foco (21 casos), fátiga/reformulación (7 casos), apelativa (3 casos), apelativa reafirmación (70 casos) y, finalmente, apelativa/exhortativa (1 caso).

Además del estudio semasiológico de '¿no ve?' que he mostrado anteriormente, los resultados proporcionados por Quartararo (2021b) permiten formular algunas consideraciones de naturaleza onomasiológica. La comparación entre las funciones de '¿no ve?' y las funciones de los demás apéndices interrogativos que se han detectado en la parte del español de Bolivia del *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español* (Quartararo 2021a), a saber '¿no?', '¿mira?', '¿verdad?', '¿ya?' y '¿entiendes?', muestra que no hay una especificidad funcional en el uso del apéndice cuyos valores discursivos en la mayoría de los casos coinciden con los del apéndice '¿no?' (Quartararo 2021b, 90).⁹ A pesar de la ausencia de una distinción funcional tajante, una elaboración adicional de los datos proporcionados por Quartararo (2021b) muestra que las especificidades de '¿no ve?' se pueden encontrar al cruzar los resultados del análisis de la posición del apéndice dentro del enunciado con los del análisis funcional. Al hacer este tipo de cruce, en comparación con los otros apéndices utilizados en la parte del español de Bolivia del corpus, '¿no ve?' es el único apéndice: (i) que aparece en posición aislada, es decir, constituye las únicas palabras emitidas por un participante durante su intervención; (ii) que, en posición inicial, indica función fática de reafirmación; finalmente (iii), que en posición intermedia indica la presencia de una reformulación.

4.3 Resultados sociolingüísticos

En este apartado, se discutirá la distribución cuantitativa de '¿no ve?' en función de algunas variables sociales como (i) el género de los participantes, (ii) su edad y (iii) su nivel educacional. Además, se tomará en consideración la distribución del apéndice dentro del enunciado y las funciones pragmáticas desempeñadas por esta unidad discursiva. Finalmente, se cruzarán los resultados relativos a estas últimas

⁹ Para esta primera aproximación al análisis onomasiológico de '¿no ve?' se tomó en cuenta solo la parte del español de Bolivia del *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español*, ya que en la parte del español de Chile el apéndice aparece solo en dos ocasiones.

dos variables con los resultados relativos a las variables sociales. Cabe aclarar que el presente análisis no aspira a formular generalizaciones estadísticas, la cantidad de datos en nuestro poder no permite este ejercicio intelectual. Su objetivo principal es, en cambio, proporcionar una instantánea de la situación actual del uso de '¿no ve?' en dos variedades bilingües del español, formular algunas especulaciones sobre su uso y abrir el camino a nuevas investigaciones.

La parte del español de Chile del *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español* (Quartararo 2021a) consta de 39 744 palabras, de las cuales 37 494 han sido producidas por los participantes y 2250 por los entrevistadores. Aquí, el apéndice '¿no ve?' aparece solo en dos ocasiones. Esta incidencia casi nula ha afectado la posibilidad de formular cualquier tipo de consideración de naturaleza analítica. Por ello, el análisis sociolingüístico del apéndice se limitará a la elaboración de los datos relativos al habla de los bilingües de aymara-español de Bolivia.

La parte del español de Bolivia del *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español* (Quartararo 2021a) consta de 39 744 palabras, de las cuales 37 494 han sido producidas por los participantes y 2250 por los entrevistadores. El número absoluto de apariciones de '¿no ve?' en esta parte del corpus corresponde a 199 casos, este número representa en términos relativos el 0,5% del número total de palabras emitidas por los participantes. A modo de comparación y para demostrar la relevancia de '¿no ve?', he observado el número de apariciones absoluto y relativo del apéndice interrogativo '¿no?' que ya ha sido investigado en otros trabajos y cuyo uso es muy común en muchas variedades del español (García Vizcaíno 2005; Orozco 2014). Al igual que '¿no ve?', el apéndice '¿no?' representa el 0,5% del número total de palabras pronunciadas por los participantes de Bolivia con un número absoluto de apariciones de 202 casos.¹⁰ Este primer resultado muestra la alta frecuencia del apéndice en el español de Bolivia.

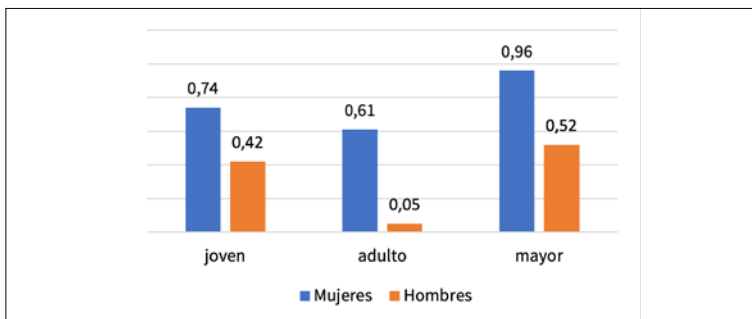
Al observar la distribución cuantitativa de '¿no ve?' en función de la variable social de género, el análisis ha puesto de manifiesto que 121 casos (60,8%) del total de apariciones de '¿no ve?' fueron emitidos por mujeres y 78 casos (39,2%) por hombres. Del total de palabras emitidas por las mujeres (16 934), los 121 '¿no ve?' equivalen a un 0,72%. Por su parte, del total de palabras emitidas por los hombres (20 560), los 78 '¿no ve?' equivalen a un 0,38%. Este último cálculo demuestra que son las mujeres quienes usan esta unidad discursiva con una frecuencia más destacada, ya que corresponde a casi el doble de las emisiones masculinas.

10 En la parte del español de Chile del *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español*, el apéndice '¿no?' muestra una frecuencia absoluta de 54 casos y representa el 0,16% del número total de palabras emitidas.

Sobre la frecuencia de aparición de '¿no ve?' en relación con la edad de los participantes, dado que la participación de estos fue desigual -del total de participantes, 17 (57%) eran jóvenes (18-30 años), 8 (27%) adultos (31-50 años) y solo 5 (16%) mayores de 50 años- comparé las formas emitidas por cada grupo etario en relación con el total de palabras expresadas por ese mismo grupo. Así, en los jóvenes '¿no ve?' equivale al 0,55% de las emisiones (116 de 20 719 palabras); en los adultos al 0,41% (43 de 10 473 palabras); finalmente, en los mayores el apéndice '¿no ve?' fue producido en un 0,63% (40 de 6302 palabras). Resulta claro, por lo tanto, que es el grupo etario de los mayores el que utiliza '¿no ve?' de manera más frecuente, su uso desciende en el grupo adulto y vuelve a subir en los jóvenes.

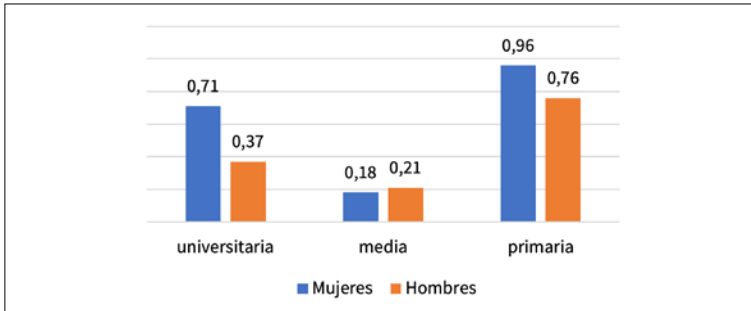
Un resultado interesante se produce al cruzar las variables de sexo y edad. Las mujeres jóvenes utilizan '¿no ve?' en una proporción del 0,74% (65 de 8727 palabras producidas por este grupo), las mujeres adultas en un 0,61% (41 de 6655 palabras) y las mujeres mayores, en un 0,96% (15 de 1552 palabras). En el grupo de hablantes mujeres, en consecuencia, las mayores presentan una frecuencia de uso mayor que en los otros grupos etarios. Entre los hombres, por su parte, los jóvenes utilizan '¿no ve?' en un 0,42% (51 de 11 992 palabras producidas por este grupo), los adultos en un 0,05% (4 de 3818 palabras) y los mayores expresaron 25 de estas formas en sus 4750 palabras emitidas, llegando así en una proporción del 0,52%. En este grupo sexual, por lo tanto, son también los mayores quienes usan la forma en estudio con mayor frecuencia, aunque con menor diferencia que en el caso de las mujeres. De entre todos los grupos estudiados, las mujeres mayores son quienes utilizan '¿no ve?' con una frecuencia mayor, seguidas por las mujeres jóvenes y las mujeres adultas, mientras que los hombres adultos son quienes menos lo usan. Todos estos datos se pueden apreciar en el gráfico 1.

Gráfico 1 Uso de '¿no ve?' según sexo y edad



Al cruzar las variables de educación y edad, se observa que las mujeres universitarias utilizan '¿no ve?' en una proporción del 0,71% (106 de 14 841 palabras producidas), las mujeres con educación media en un 0,18% (1 de 541 palabras) y las mujeres con educación primaria, en un 0,96% (15 de 1552 palabras). De ello se desprende que las mujeres con educación primaria son quienes producen el apéndice con frecuencia mayor. Entre los hombres, por su parte, los participantes con educación universitaria utilizan '¿no ve?' en un 0,37% (39 de 10 567 palabras producidas), los participantes con educación media en un 0,21% (14 de 6706 palabras) y los hombres con educación primaria expresaron 25 de estas formas en sus 3287 palabras emitidas, llegando así en una proporción del 0,76%. En este segundo grupo, por lo tanto, son también las personas con educación primaria quienes usan la forma con frecuencia mayor.

Gráfico 2 Uso de '¿no ve?' según sexo e instrucción



Los dos gráficos anteriores evidencian algunas tendencias generales en el uso de '¿no ve?', tales como: (i) en el habla femenina el uso del apéndice interrogativo se da con mayor frecuencia que en el habla masculina; y (ii) la mayor frecuencia del apéndice está vinculada a la variable 'educación', representando el grupo educación primaria aquello en el que el uso de la forma se da con mayor frecuencia.

El análisis de la distribución de '¿no ve?' en la intervención/turbo, revela que el apéndice interrogativo aparece 67 veces en posición final (33,7%), 18 en posición inicial (9%), 101 veces en posición intermedia (50,7%) y, finalmente, 13 veces en posición independiente (6,5%). Del cruce de estos últimos resultados con las variables sociolingüísticas destaca que, en posición inicial, el apéndice es usado sobretodo por mujeres con educación universitaria (17 de 18 casos).¹¹

¹¹ Al añadir los 5 casos que he considerado como posición intermedia y que indican función interactiva de acuerdo y función informativa de foco se observa que, de los

En cuanto a las demás posiciones del apéndice, no se observan correlaciones relevantes y las variables sociolingüísticas tomadas en consideración. La frecuencia de las demás posiciones de '¿no ve?' entre todos los grupos sociolingüísticos identificados aparece distribuida de forma homogénea y en línea con las tendencias generales relativas a los grupos sexo/edad y sexo/educación que ya mencioné previamente.

Para observar la distribución de las funciones de '¿no ve?' [tab. 1] entre las tres variables sociolingüísticas tomadas en consideración, he establecido las cantidades totales y, junto a ellas, su proporción en relación con el total de palabras producidas por el grupo sociolingüístico pertinente. Dado que en gran parte de los casos la cantidad de apariciones es muy escasa para expresarla en porcentajes, las cantidades proporcionales se expresan siguiendo la fórmula $(\text{Núm. '¿no ve?'} / \text{total de palabras del grupo}) * 1000$.

Del cruce de las funciones¹² de '¿no ve?' con las variables sociolingüísticas se desprende que: (i) la función apelativa constituye el significado que más frecuentemente es transmitido por '¿no ve?' en el grupo hombres, mientras que el grupo mujeres trasmite más frecuentemente la función fática y la función de acuerdo; (ii) los jóvenes son el grupo que más utiliza el apéndice con la función apelativa; finalmente, (iii) las personas con educación primaria son las que utilizan con más frecuencia la función fática.

Tabla 2 Usos de '¿no ve?' por los grupos sociolingüístico sexo, educación y edad

Función	Sexo		Edad			Educación		
	Mujer	Hombre	Joven	Adulto	Mayor	Universitaria	Media	Primaria
Apelativa/ Reafirmación	27 (1,59)	43 (2,09)	47 (2,27)	11 (1,05)	12 (1,90)	49 (1,93)	9 (1,24)	12 (2,48)
Apelativa	2 (0,12)	1 (0,05)	3 (0,14)	0	0	1 (0,04)	2 (0,28)	0
Apelativa/ Exhortativa	1 (0,06)	0	1 (0,05)	0	0	1 (0,04)	0	0
Acuerdo/Foco	15 (0,89)	6 (0,29)	16 (0,77)	3 (0,29)	2 (0,32)	19 (0,75)	0	2 (0,41)
Fática/ Reafirmación	56 (3,31)	16 (0,78)	43 (2,08)	18 (1,72)	11 (1,75)	59 (2,32)	2 (0,28)	11 (2,27)
Fática/Foco	13 (0,77)	8 (0,44)	6 (0,29)	4 (0,38)	13 (2,06)	7 (0,28)	1 (0,14)	13 (2,69)
Fática/ Reformulación	5 (0,30)	2 (0,05)	1 (0,05)	5 (0,48)	1 (0,16)	5 (0,20)	1 (0,14)	1 (0,21)
Total	119	76	117	41	39	141	15	39
	195		195			195		

23 casos resultantes de '¿no ve?', 21 fueron producidos por mujeres y 2 por hombres.

12 He dejado fuera de este recuento los 4 casos de la función denominada 'otra' en la tabla 1, en consecuencia, el número total de casos de '¿no ve?' que aparece en las tablas 2, 3 y 4 es de 195 funciones gramaticales.

Para mirar la relación entre las variables sociolingüísticas y las funciones expresadas por '¿no ve?' con un mayor grado de detalle, he cruzado y comparado la producción del apéndice en estas funciones para los grupos sexo/edad (mujeres jóvenes, mujeres adultas, mujeres mayores, hombres jóvenes, hombres adultos, y hombres mayores) y sexo/educación (mujeres con educación universitaria, mujeres con educación media, mujeres con educación primaria, hombres con educación universitaria, hombres con educación media y hombres con educación primaria). Los resultados de estos análisis se indican en las tablas 3 y 4.

Tabla 3 Usos de '¿no ve?' según función por el grupo sociolingüístico sexo/edad

Función	Mujer/ joven	Mujer/ adulta	Mujer/ mayor	Hombre/ joven	Hombre/ adulto	Hombre/ mayor
Apelativa/ Reafirmación	15 (1,72)	10 (1,50)	2 (1,29)	32 (2,67)	1 (0,26)	10 (2,11)
Apelativa	2 (0,23)	0	0	1 (0,08)	0	0
Apelativa/ Exhortativa	1 (0,11)	0	0	0	0	0
Acuerdo/Foco	12 (1,38)	3 (0,45)	0	4 (0,33)	0	2 (0,42)
Fática/ Reafirmación	33 (3,78)	18 (2,70)	5 (3,22)	10 (0,83)	0	6 (1,26)
Fática/Foco	2 (0,23)	3 (0,45)	8 (5,15)	2 (0,33)	1(0,26)	5 (1,05)
Fática/ Reformulación	0	5 (0,75)	0	1 (0,08)	0	1 (0,21)
Total	119			76		
	195					

Tabla 4 Usos de '¿no ve?' según función por el grupo sociolingüístico sexo/educación

Función	Mujer/ Ed. univers.	Mujer/ Ed. media	Mujer/ Ed. primaria	Hombre/ Ed. univers.	Hombre/ Ed. media	Hombre/ Ed. primaria
Apelativa/ Reafirmación	25 (1,68)	0	2 (1,29)	24 (2,27)	9 (1,34)	10 (3,04)
Apelativa	1 (0,07)	1 (1,85)	0	0	1 (0,15)	0
Apelativa/ Exhortativa	1 (0,07)	0	0	0	0	0
Acuerdo/Foco	15 (1,01)	0	0	4 (0,38)	0	2 (0,61)
Fática/ Reafirmación	51 (3,44)	0	5 (3,22)	8 (0,76)	2 (0,30)	6 (1,83)
Fática/Foco	5 (0,34)	0	8 (5,15)	2 (0,28)	1 (0,15)	5 (1,52)
Fática/ Reformulación	5 (0,34)	0	0	0	1 (0,15)	1 (0,30)
Total	119			76		
	195					

Lo primero que resalta de la observación de los datos presentados en las tablas 3 y 4 es que las dos funciones más representadas en términos absolutos por '¿no ve?' son la función apelativa de reafirmación y la función fática de reafirmación. Con respecto a la función apelativa de reafirmación, la tabla 3 muestra que son los hombres jóvenes quienes proporcionalmente usan el apéndice con mayor frecuencia, mientras que son los hombres adultos el grupo etario que usa menos el apéndice con esta función. Por lo que atañe a la función fática de reafirmación de opinión, en cambio, son las mujeres quienes registran el uso más frecuente y, en particular, las mujeres jóvenes son las que manifiestan la frecuencia más alta de uso de '¿no ve?', mientras que los hombres jóvenes son el grupo en el que el apéndice se da con frecuencia menor. Al mirar la frecuencia de uso de las funciones en el grupo sexo/educación, los hombres con educación primaria son el grupo en el que se registra la frecuencia más alta de '¿no ve?' con función apelativa, mientras que las mujeres universitarias son quienes usan mayormente '¿no ve?' con función fática de reafirmación. El uso proporcional de '¿no ve?' con función fática de foco destaca en las mujeres mayores y en las mujeres con educación primaria, quienes manifiestan el número más alto de usos del apéndice con esta función (5,15). Las demás funciones detectadas presentan números inferiores tanto en términos absolutos como relativos. En cuanto a la función de acuerdo y foco, las mujeres jóvenes son quienes proporcionalmente registran el número más alto de '¿no ve?' y, en efecto, son el grupo que más usa '¿no ve?' con esta función entre todos los grupos sociolingüísticos definidos. Finalmente, con respecto a la función fática de reformulación el cruce de los datos permite un corte aún más preciso, evidenciando que son las mujeres adultas y universitarias las únicas que usan el apéndice dentro del su propio grupo sexual y, de todos los grupos, las que lo utilizan con frecuencia mayor.

5 Conclusiones

El presente trabajo ha proporcionado un análisis de las funciones pragmáticas del apéndice '¿no ve?' en el español hablado por los bilingües de aymara-español.

El análisis cualitativo ha mostrado que '¿no ve?' es un apéndice multifuncional cuyos valores dependen de la posición que ocupa dentro de la intervención/turno. A lo largo del estudio, he ejemplificado cómo la posición en la que aparece el apéndice determina sus funciones pragmáticas.

El primer análisis cuantitativo de '¿no ve?' ha mostrado una diferencia importante en el uso de la forma entre las dos variedades diatópicas bajo análisis. En la parte del corpus recolectada en Bolivia, el apéndice se da en 199 casos, mientras que en la parte del corpus

recolectada Chile se observa un uso muy escaso o casi nulo de la forma (solo 2 casos). Si a primera vista este resultado puede contradecir la hipótesis inicial, según la cual el uso de '¿no ve?' está vinculado a la influencia de la lengua aymara en el habla de los bilingües, la observación de las condiciones sociolingüísticas del bilingüismo aymara-español y de la lengua aymara en los dos países y, en particular, en los dos sectores en los que fueron recopilados los datos me permite no excluirla. Las razones de esta diferencia numérica en el uso de '¿no ve?' remontan probablemente a la presencia y a la vitalidad de la lengua aymara en ambos territorios. En Bolivia, por un lado, los aymaras representan el 16% de la población total y el 68% de la población del departamento de La Paz. Según el último censo (INE 2015), la casi totalidad de este porcentaje declaró haber aprendido el aymara durante su niñez temprana como L1 o L2. Por otro lado, en Chile los aymara representan el 0,9% de la población total (INE 2018)¹³ y, según los datos proporcionados por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), el número de los indígenas que residen en la región de Tarapacá corresponde a un 4,2%. Algunas reelaboraciones de Censo de Chile de 2012, además, señalan que sólo un 2,7% de las personas que se declararon aymaras en ese entonces hablaba y entendía la lengua y que un 2,8% solo la entendía (CASEN 2013). Si bien todos los participantes en las grabaciones declararon ser bilingües equilibrados en ambas lenguas, los datos sociolingüísticos expuestos muestran la existencia de una considerable desproporción con respecto a la presencia de la lengua aymara en los dos países. La posibilidad que esta desproporción determine diferencias en la presencia de fenómenos de contacto entre las dos variedades del español consideradas, por lo tanto, no puede ser descartada. Sin embargo, este primer análisis no es resolutivo y es necesario realizar más estudios en esta dirección para tener una idea más clara de las razones que determinan las diferencias entre las dos variedades bilingües consideradas.

Desde la perspectiva sociolingüística, parece también relevante la distribución de '¿no ve?', independientemente de su función, con respecto a los grupos sexuales y a la educación. Las mujeres son quienes expresan de manera más frecuente el apéndice. Este resultado corrobora la tesis sostenida con respecto al lenguaje femenino por alguna parte de la literatura (Montolío Durán 2010) según la cual, frente al uso masculino de los mismos recursos, el habla de las mujeres presenta la indirección como factor constante. El análisis de la distribución de las funciones de '¿no ve?' dentro de los grupos sociolingüísticos ha añadido otro elemento de confirmación a esta primera

13 El censo de 2017 de Chile no proporciona datos específicos relativos a la presencia de los grupos étnicos nativos en cada región del país.

reflexión. Los datos muestran que son los hombres el grupo sexual que utiliza '¿no ve?' de forma más directa, es decir, con función interactiva apelativa: a través del apéndice el emisor solicita una respuesta concreta a su interlocutor. Las mujeres, en cambio, manifiestan una frecuencia menor de esta función y prefieren utilizar el apéndice con función interactiva fática, es decir, insertan el apéndice sin buscar, en efecto, la respuesta concreta del interlocutor.

El análisis sociolingüístico de la parte del corpus recolectada en Bolivia también reveló mayores tasas de uso de '¿no ve?' en el grupo con educación primaria,¹⁴ independientemente del sexo [gráfico 2]. Este resultado se debe probablemente a dos factores: (i) la alineación entre las variables 'educación primaria' y 'mayor edad' o, en otras palabras, la pertenencia de todos los participantes con educación primaria al grupo etario 'mayores' y (ii) la relación proporcional entre la edad de los hablantes y la influencia de las lenguas andinas. Cuanto mayor es la edad de los participantes, mayor es la presencia de fenómenos determinados por el contacto con el aymara (cf. Quartararo 2021a, 24). La intersección de estos dos factores destaca la relación directa entre la educación de los hablantes y la presencia de elementos lingüísticos derivados de la influencia de la lengua andina. Este nuevo resultado se propone como otro argumento a favor de la hipótesis inicial según la cual el uso de '¿no ve?' está relacionado con la influencia del aymara en el habla de los bilingües.

Otras consideraciones conclusivas están relacionadas con las funciones de '¿no ve?'. En primer lugar, cabe especificar que el número relevante de usos de '¿no ve?' con función modal de reafirmación de opinión presente en los datos no debe llevar a conclusiones precipitadas en cuanto a los usos predominantes del apéndice. Considero, en efecto, que este número puede depender estrictamente del tipo de tarea utilizada para elicitar los datos, es decir, una tarea que fue diseñada para estimular la formulación de interpretaciones con respecto a las imágenes (cf. § 3.1).

14 En Bolivia toda la oferta educativa, tanto en las zonas urbanas como en las escuelas rurales, se desarrolló básicamente en español hasta el año 2006 (Cancino 2007). Así como se menciona en la introducción al *Corpus oral del español hablado por bilingüe de aymara-español*, la adquisición del aymara por parte de los participantes ha sido vinculada a contextos afectivos y familiares, mientras que el aprendizaje del español se ha vinculado sobretudo a la educación escolar (cf. Quartararo 2021a, 23).

Bibliografía

- Adelaar, W.; Muysken, P. (2004). *The Languages of the Andes*. Cambridge Language Survey. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511486852>.
- Beinhauer, W. (1978). *El español coloquial*. Madrid: Gredos.
- Blas Arroyo, J.L. (1995). «La interjección como marcador discursivo: el caso de *eh*». *Anuario de lingüística Hispánica*, 11, 81-117.
- Boretti, S. (1999). «A propósito de ¿me entendés? En el español de la Argentina». *Oralia*, 2, 139-54.
- Briz Gómez, A. (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatología*. Barcelona: Ariel.
- Briz Gómez, A. (2001). «Acerca de la estructura conversacional del español coloquial». Sánchez Miret, F. (ed.), *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* (Salamanca, 24-30 de septiembre de 2001), vol. 1, tomo 1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 147-56.
- Briz Gómez, A.; Grupo Val.Es.Co. (2002). *Corpus de conversaciones coloquiales*. Madrid: Arco Libros.
- Callisaya Apaza, G. (2012). *El español de Bolivia. Contribución a la dialectología y a la lexicografía hispanoamericana* [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cancino, R. (2007). «La descolonización lingüística de Bolivia». *Sociedad y Discursio*, 2, 22-36.
- Carranza, I. (1998). *Conversación y deíxis del discurso*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Clancy Clements, J. (2009). *The Linguistic Legacy of Spanish and Portuguese: Colonial Expansion and Language Change*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511576171>.
- Coronel Molina, S.; Rodríguez Mondoñedo, M. (2012). «Introduction: Language Contact in the Andes and Universal Grammar». *Lingua*, 122, 447-60. <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2011.11.013>.
- Cortés Rodríguez, L.; Camacho Adarve, M. (2005). *Unidades de segmentación y marcadores del discurso*. Madrid: Arco/Libros.
- Darnell, R.; Labov, W. (1975). «Sociolinguistic Patterns». *Language*, 51(4), 1008-16. <https://doi.org/10.2307/412715>.
- Escobar, A.M. (2011). «Spanish in Contact with Quechua». Díaz Campo, M. (ed.), *The Handbook of Hispanic Sociolinguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 65-88. <https://doi.org/10.1002/9781444393446.ch16>.
- Fuentes Rodríguez, C. (1990a). «Apéndices con valor apelativo» en «Habla de Sevilla y hablas americanas», num. monogr., *Sociolingüística andaluza*, 5, 171-96.
- Fuentes Rodríguez, C. (1990b). «Procedimientos intradiscursivos: decir y los explicativos», en «Habla de Sevilla y hablas americanas», num. monogr., *Sociolingüística andaluza*, 5, 103-23.
- Fuentes Rodríguez, C.; Brenes Peña, E. (2014). «Apéndices apelativos en el lenguaje parlamentario andaluz: variación pragmática». *Oralia*, 17, 181-209.
- Fuentes Rodríguez, C.; Placencia, M.E.; Palma-Fahey, M. (2019). «Operadores comprobativos y variación pragmática regional». *RILI*, 17(33), 57-81.
- García Vizcaíno, M.J. (2005). «El uso de los apéndices modalizadores ¿no? y ¿eh? en español peninsular». Sayahi, L.; Westmoreland, M. (eds), *Selected Proceedings of the Second Workshop on Spanish Sociolinguistics*. Cascadilla Proceedings Project. Somerville (MA): Cascadilla Proceedings Project, 89-101.

- Gille, J. (2013). «Sobre el uso de los marcadores discursivos *cachái*, *viste* y *te fijái* al inicio de turno». Pardo, N. et al. (eds), *Estudios del discurso en América Latina*. Bogotá: Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, 465-83.
- Gille, J. (2015). «Los apéndices conversacionales en la argumentación: el caso de *¿cachái?*». Engwall, G.; Fant, L. (eds), *Festival romanística. Contribuciones lingüísticas*. Stockholm: Stockholm University, 239-58.
- Hardman, M.J.; Vásquez, J.; de Dios Yapita, J.; Briggs, L.T.; Clearman England, N.; Martin, L. (eds) (2001). *Aymara, compendio de estructura fonológica y gramatical*. La Paz: Ilca.
- Hurtado González, S. (2009). «El perfecto simple y el perfecto compuesto en Hispanoamérica: la inclusión o exclusión del *ahora* de la enunciación». *Estudios Filológicos*, 44, 93-106. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132009000100006>.
- INE, Instituto Nacional De Estadística-Chile (2015). *Censo Nacional de Población y Vivienda 2012. Bolivia*. La Paz: INE.
- INE (2018). *Síntesis de Resultados. Censo 2017*. <https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf>.
- Laprade, R. (1981). «Some Cases of Aymara Influence on La Paz Spanish». Hardman, M.J. (ed.), *Aymara Language in Its Social and Cultural Context*. Gainesville (FL): University Presses of Florida, 207-27.
- Martín Zorraquino, M.A. (1998a). «Estructura de la conversación y marcadores del discurso en español actual». Muñoz Núñez, M.D.; Casas Gómez, M. (eds), *IV Jornadas de Lingüística* (Cádiz, 17-18 de noviembre de 1998). Cádiz: Universidad de Cádiz, 223-65.
- Martín Zorraquino, M.A. (1998b). «Los marcadores del discurso desde el punto de vista gramatical». Martín Zorraquino, M.A.; Montolío Durán, E. (coords), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid: Arco Libros, 19-54.
- Mendoza, J. (1991). *El castellano hablado en La Paz: sintaxis divergente*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Montañez Mesas, M.P. (2007). «Marcadores del discurso y posición final: la forma *¿eh?* en la conversación coloquial española». *ELUA*, 21, 1-20. <https://doi.org/10.14198/elua2007.21.13>.
- Montolío Durán, E. (2010). *Estrategias de comunicación para mujeres directiva*. Barcelona: Departament de Treball de la Generalitat de Catalunya y Fondo social Europeo.
- Orozco, L. (2014). «El empleo de *¿no?*, *¿eh?* y *¿verdad?* en situación de entrevista sociolingüística». Butragueño, P.M.; Orozco, L. (eds), *Argumentos cuantitativos y cualitativos en sociolingüística: segundo coloquio de cambio y variación lingüística*. México: Colegio de México, 643-68. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmw1.27>.
- Ortega Olivares, J. (1985). «Apéndices modalizadores en español: los 'comprobativos'». Montoya Martínez, J.; Soria Ortega, A.; Paredes Núñez, J. (eds), *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, vol. 1. Granada: Universidad de Granada, 239-55.
- Ortega Olivares, J. (1986). «Aproximación al mecanismo de la conversación: Apéndices 'justificativos'». *Verba*, 13, 269-90.
- Padilla García, X. (2005). *Pragmática del orden de palabras*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Pyle, R. (1981). «Bolivian Bilingual Spanish Phonology». Hardman, M.J. (ed.), *Aymara Language in its Social and Cultural Context*. Gainesville (FL): University Presses of Florida, 187-98.

- Quartararo, G. (2017). *Evidencialidad indirecta en aimara y en el español de La Paz: Un estudio semántico-pragmático de textos orales* [tesis doctoral]. Stockholm: Stockholm University.
- Quartararo, G. (2021a). *Corpus oral del español hablado por bilingües de aimara-español*. Santiago: RIL.
- Quartararo, G. (2021b). «About the Use of Tag Questions in Andean Spanish». *International Journal of Linguistics*, 13(3), 74-94. <https://doi.org/10.5296/ijl.v13i3.18601>.
- Quilis, A. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.
- Rabanales, A. (1992). «El español de Chile: situación actual». Hernández Alonso, C. (coord.), *Historia y presente del español de América*. Junta de Castilla y León: Patecal, 565-92.
- Rivadeneira Valenzuela, M. (2009). *El voseo en medios de comunicación de Chile. Descripción y análisis de la variación dialectal y funcional* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- San Martín, A. (2011). «Los marcadores interrogativos de control de contacto en el corpus PRESEEA de Santiago de Chile». *Boletín de Filología*, 46(2), 135-66. <https://doi.org/10.4067/s0718-93032011000200006>.
- San Roque, L. et al. (2012). «Getting the Story Straight: Language Fieldwork Using a Narrative Problem-Solving Task». *Language Documentation & Conservation*, 6, 135-74.
- Urzúa Carmona, P. (2006). «El verbo 'cachar' en el español coloquial de Chile». *Onomázein*, 13, 97-107.

No hay burlas con el amor y la culta melindrosa de Calderón a Molière

Ilaria Resta
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract The aim of this article is to undertake a reflection on the caricatural character of Quevedo's *culta latiniparla* and her inclusion in *No hay burlas con el amor*, urban comedy by Calderón de la Barca. The article will adopt a transnational and intertextual approach linked to the reception outside Iberian borders of educated woman who boast a pompous language. In particular, following a series of critical controversies on the possibility that Molière could have been inspired by this play for his work *Les femmes savantes*, a contrastive analysis will be carried out to assess the real entity of the Calderonian reverberations in Molière's text, showing both points of contact and discrepancies related to reworking the wise and *hembrilatina* lady cliché.

Keywords Calderón de la Barca. Urban comedy. Molière. *Culta latiniparla*. Francisco de Quevedo. Intertextuality.

Índice 1 Introducción: burlas amorosas y damas 'hembrilatinas'. – 2 Pedantería frente a ingenio. – 3 La culta calderoniana y las sabias de Molière frente a frente. – 4 Conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-17
Accepted 2021-10-04
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Resta, I. (2022). "*No hay burlas con el amor* y la culta melindrosa de Calderón a Molière". *Rassegna iberistica*, 45(117), 37-56.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/002

1 Introducción: burlas amorosas y damas ‘hembrilatinas’

Compuesta hacia 1635, la comedia *No hay burlas con el amor* se enmarca en ese amplio repertorio de obras calderonianas que pertenecen a la llamada comedia urbana.¹ En términos generales, este subgénero se caracteriza por una estructura dramática especialmente dinámica, anclada en un ambiente contemporáneo. Sella la articulación de la intriga un caleidoscopio de lances amorosos y situaciones equívocas, que culminan en el restablecimiento final de un frágil equilibrio puesto a prueba a lo largo de las tres jornadas.² Por lo que concierne a *No hay burlas con el amor*, el enredo amoroso se funda en la relación entre don Juan y Leonor, obstaculizada por la hermana mayor de ella, Beatriz, mujer culta, melindrosa y, sobre todo, hostil al amor: «que en un desprecio | de la deidad del amor | comunera es de su imperio» (vv. 248-50),³ sentencia el galán don Juan en el primer cuadro de la jornada primera.⁴ En efecto, la repulsión de la dama hacia el sentimiento amoroso también perjudica a los dos enamorados. En el mismo cuadro encontramos un largo monólogo de don Juan de carácter analéptico: Don Juan le relata a su amigo que, la noche anterior, Beatriz sorprendió a la hermana

1 En el estudio introductorio a su edición de la obra, Arellano brinda una propuesta convincente sobre su fecha de composición. El estudioso considera fiable la hipótesis de Bergman acerca de una representación de la comedia en 1635 por la compañía de Antonio de Prado junto con la *Loa que representó Antonio de Prado*, de Quiñones de Benavente. Este límite cronológico queda ulteriormente circunscrito por la alusión satírica en el texto al uso del guardainfante, que se remontaría hacia 1634 (Arellano 1981, 141-3). La comedia se imprime en 1682 en la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, a cargo de Vera Tassis. Existe, sin embargo, una suelta impresa en 1650 e incorporada como primera comedia en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores*, que sale de los tórculos de Juan de Ybar, a costa de Pedro Escuer. A pesar de contener muchos errores textuales, en la suelta se señalan unos trescientos versos que no comprende el texto al cuidado de Vera Tassis (Cruikshank, Page 1986). *No hay burlas con el amor* se publica, además, en 1677, con el título *La crítica del amor*, en la *Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por Antonio Lacavallería, y en la edición madrileña del mismo año por Antonio Francisco de Zafra. Con respecto a la de Lacavallería, vale la pena recordar que, pese a aparecer la indicación de Barcelona como lugar de edición, el volumen en realidad se imprimió en Madrid (Moll 1973). A propósito de su puesta en escena, en *CATCOM* se indica que la comedia se representó por lo menos siete veces en los corrales madrileños y vallisoletano desde 1635 hasta 1698.

2 De la copiosa bibliografía sobre los rasgos definitorios de la comedia urbana recordaremos algunos estudios señeros: Antonucci 2009; Arellano 1988; Oleza 2012; Oleza, Antonucci 2013; Oliva 1996; Vitse 1988; Weber de Kurlat 1977.

3 Citamos por la edición de Arellano (1981). En adelante se indicará entre paréntesis únicamente el número de versos; en contadas ocasiones, modificamos ligeramente la puntuación.

4 Seguimos la división en cuadros de esta pieza proporcionada en la ficha correspondiente en *Calderón Digital*, la base de datos sobre el teatro de Calderón coordinada por Fausta Antonucci.

menor hablando en el balcón con un caballero que ella no reconoció, y la amenazó con destapar este ardid a su padre. Así, pues, la intriga se enmaraña merced a un vivaz juego de equívocos que involucrará, amén de a la pareja principal, a Beatriz y a sus dos pretendientes, uno de los cuales, don Alonso, al principio corteja falsamente a la extravagante dama por una expresa maquinación de los dos enamorados, Leonor y don Juan.

Si es cierto que en el repertorio de capa y espada el embrollo narrativo y la consecución vertiginosa de las peripecias se constituyen como ejes cardinales de este subgénero, en *No hay burlas con el amor* la viveza de la pieza es el fruto de una amalgama de elementos de la intriga con una representación caricaturesca de la melindrosa Beatriz, prototipo de la mujer culta y ‘hembrilatina’.⁵ A tal propósito, no está de más recordar que el repertorio áureo ofrece un abanico amplio y variado de figuras de mujeres intelectuales, cuya distinta caracterización se amolda al género de la pieza. De ahí que pasemos del prototipo mujeril que compagina belleza, discreción y valor –ejemplificado en damas que incluso hacen alarde de su habilidad con las armas– a la caracterización de mujeres no tan varoniles, pero cuya inteligencia y dedicación a las letras conlleva un momentáneo e inicial desinterés por los asuntos amorosos.⁶

Ampliando por un momento la reflexión acerca de la dama docta más allá del ámbito dramático, salta a la vista la complejidad del fenómeno de la educación mujeril y, más en general, del rol de la mujer en el contexto social de la época. El principio general dictaminaba una manifiesta disparidad de géneros con respecto a la repartición de roles en el espacio público y el doméstico, y, por lo que más nos interesa, con respecto a la dificultad para una mujer de acceder a la instrucción, o bien valerse de su conocimiento y su cultura como medio de sustento.⁷ Esto no impidió –claro está– que en la práctica existiesen mujeres instruidas, así como escritoras y dramaturgas que buscaron hacerse un hueco en una sociedad no siempre dispuesta a

⁵ En cuanto a los procedimientos cómicos de la pieza, Arellano (1983, 366) evidencia tres elementos primordiales: las dinámicas escénicas, la dimensión lingüística y la creación de tipos risibles.

⁶ Para el primer caso, estamos ante la figura de la amazona, detectable en varias obras de Lope de Vega, como doña María en *La varona castellana*, o bien la docta Laura en *La vengadora de las mujeres*. Un ejemplo paradigmático de la segunda tipología lo hallamos, en cambio, en la dama Nise de *La dama boba*. McKendrick (1983) aborda en un interesante estudio el tema de la mujer esquiva; además, sobre la cuestión del intelecto femenino en la escena barroca puede consultarse el trabajo de Mochón Castro (2012).

⁷ Con respecto a esta tajante diferenciación de roles, Ferrer Valls (2006) cita algunos de los tratados morales más significativos del siglo XVI, como la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), del humanista Luis Vives, y *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León.

tolerar su afán intelectual.⁸ No ha de extrañar, pues, que en ocasiones se convirtiesen en el blanco de latigazos satíricos, como el que les dirigió Quevedo en su célebre vocabulario, redactado hacia 1629, útil «para interpretar y traducir las damas jerigonzas que parlan el Alcorán macarrónico» (*La culta latiniparla*, 95),⁹ y en el cual censuró los excesos gongorinos de ciertas damas.¹⁰

Precisamente a este modelo satírico se amolda la figura de la presumida y sabionda Beatriz en *No hay burlas con el amor*. Calderón parece apuntar al texto quevedesco, según es posible observar en algunas alusiones al lenguaje ininteligible compartido por Beatriz y la enigmática doña Escolástica Polyanthea de Calepino: si la primera «habla siempre algarabía» (v. 1462), según afirma el falso pretendiente don Alonso, Quevedo insinúa a la segunda que «son vuestra merced y la algarabía más parecidas que el freír y el llover» (*La culta latiniparla*, 98). Añádase a esto la referencia a Calepino («y sin Calepino no | puede un hombre entrar a oírla», vv. 1463-4), el agustino italiano que a principios del siglo XVI publica el *Dictionary latinum* que le presta su apellido a la destinataria de la invectiva quevedesca. Asimismo, tal como doña Escolástica, Beatriz abusa de un lenguaje ostentoso y latinizante, que su entorno apenas entiende, ocasionando una serie de escenas graciosas, en especial las que involucran a la criada Inés, según comentaremos más adelante.¹¹

Además de pensar en la destinataria de este escrito de Quevedo, no cabe duda de que Calderón tenía a su alcance toda una serie de damas adoctrinadas que habían pisado los escenarios áureos, y en las cuales pudo encontrar el aliciente para bosquejar a la protagonista de su pieza. Sin embargo, merece la pena recalcar que la Beatriz calderoniana se forja a partir de un molde eminentemente satírico; por lo tanto, se aleja de los ejemplos pretéritos. Dicho sea de paso, aunque parte de la crítica sostiene una posible vinculación de esta pieza con *La dama boba* lopesca (Lundelius 1969; Muir, Mackenzie 1985, xl; Quintero 1991, 208), la configuración de las dos protagonistas es distinta. En Nise se aprecia a una mujer aficionada a las letras, dotada de sentido crítico y, sobre todo, desprovista de toda

⁸ Del abundante repertorio de estudios colectivos e individuales sobre la presencia de la mujer en el ámbito social y literario, señalamos tan solo las monografías más recientes y circunscritas al barroco español: Domínguez Matito, Escudero Baztán, Lázaro Niso 2020; Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Rodríguez Pequeño 2006; Mochón Castro 2012; Pedraza Jiménez, González Cañal, García González 2009.

⁹ Citamos por la edición de Azaustre Galiana (2003) consignada en la bibliografía.

¹⁰ Por lo que concierne a la cronología y a las circunstancias de la composición de esta obra satírica, véanse el estudio de Jauralde Pou (1981) y la introducción de Azaustre Galiana (2003, 81-2) en su reciente edición de la obra.

¹¹ Arellano (1983, 377) observa que el tema de la educación de la mujer se combina en esta pieza con el de la sátira anticulterana.

pedantería intelectual. Es modélica la petición por parte de la dama a Duardo de que le explique el sentido del soneto sobre el amor platónico que le declama el caballero en el tercer cuadro del acto primero (*La dama boba*, vv. 525-38).¹² Además, al final de esa misma escena, Nise confiesa su incapacidad para entender las reflexiones de Duardo y le pide que se exprese de una forma menos oscura.¹³ Por su parte, Beatriz se configura como el ejemplo opuesto de dama petulante, a quien le agrada presumir de su cultura y de un lenguaje artificioso en el que se entrevé una patente huella gongorina.¹⁴ Es esclarecedor, a este propósito, el último cuadro de la jornada primera, cuando Beatriz entra repentinamente en el cuarto donde se hallan Leonor y su criada y le pide a la hermana menor que le entregue el papel que tiene en las manos: «ese manchado papel, | en quien cifró líneas breves | cálamo ansarino, dando | cornerino vaso débil | el etíope licor, | ver tengo» (vv. 772-7).¹⁵

La caprichosa Belisa, figura representativa de *Los melindres de Belisa*, otra afamada comedia del Fénix, tampoco comparte muchos rasgos con Beatriz.¹⁶ Y eso que Calderón no solo conocía la obra, sino que incluso decidió hacerle un pequeño homenaje a Lope en su pieza. En efecto, al principio de la jornada primera, el caballero don Juan, proporciona una descripción detallada del carácter peculiar de la hermana mayor de su dama, y completa esta presentación declarando que «los melindres de Belisa, | que fingió con tanto acierto | Lope de Vega, con ella | son melindres muy pequeños» (vv. 231-4). Si descartamos un dato común a ambas, esto es, el rechazo de cualquier pretendiente por su presunción, las dos mujeres se diferencian de manera significativa ante todo en lo que concierne a la afición por las letras: Belisa es melindrosa, pero no puede catalo-

¹² Citamos por la edición de Profeti (2014) consignada en la bibliografía.

¹³ Véanse, a propósito, las reflexiones de Profeti (2014, 20-1) en su edición de la comedia. La posible interpretación anticulterana de este soneto, defendida por Alonso (1952, 461), ha sido posteriormente rebatida por Marín (1991, 85) en el estudio introductorio que acompaña su edición de *La dama boba*. En su opinión, este soneto hermético no posee ninguna alusión satírica a los poetas cultos; sería, en cambio, una forma de autopromoción por parte del Fénix, quien, a través de la emulación del estilo gongorino, da prueba de su virtuosismo escritural.

¹⁴ Hernando Morata (2012) examina la presencia del romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros» en el repertorio calderoniano. Amén de *No hay burlas con el amor*, Calderón glosa e inserta algunos versos de esta composición en la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden* y en el drama mitológico *El Faetonte*.

¹⁵ Arellano (1983, 370) sostiene que la dama «concentra en su habla los rasgos principales del lenguaje culterano criticado. Tres, sobre todo: a) acumulación de cultismos léxicos; b) hipérbaton; c) circunloquios y perifrasis desproporcionados a la realidad que nombran».

¹⁶ Schack (1887, 219) ha sido uno de los primeros en señalar los ecos de esta pieza loquesca en *No hay burlas con el amor*.

garse entre las mujeres doctas de la escena áurea. En segunda instancia, las dos patentizan un comportamiento antitético a la hora de encarar obstáculos e inconvenientes. A tal propósito, resulta paradigmático el hecho de que la dama lopesca no se deje amedrentar por el rechazo de Pedro/Felisardo e intente avasallar con crueldad a su esclavo.¹⁷ Los ‘melindres’ de Beatriz, en cambio, son de índole distinta y simplemente la configuran como una mujer pedante e insensible a las llamadas del amor, por lo menos al principio. Para más inri, a diferencia de Belisa, Beatriz es incapaz de sortear las dificultades que la inquietan cuando, a causa del engaño de Leonor, su padre cree que ella se deja galantear. La perfidia y el egoísmo de Belisa, pues, distan en extremo del carácter apocado e irresoluto de Beatriz.

2 Pedantería frente a ingenio

El entramado narrativo en *No hay burlas con el amor* gira alrededor de las dos parejas principales: la primera, la de Leonor y don Juan, aparejada desde el comienzo; la segunda, formada por Beatriz y don Alonso, se constituirá sobre la marcha. La intrincada articulación de la trama, además, hace que el final feliz de la primera pareja dependa de los avatares de la segunda, ya que la ejecución de las bodas entre Leonor y don Juan estriba en el fingimiento de don Alonso y en su capacidad para simular sentimientos hacia la mayor de las dos hijas de don Pedro. Estorba este plan la intromisión de otro pretendiente de Beatriz, don Luis, y, sobre todo, la inicial terquedad de la dama ante todo tipo de compromiso amoroso. Estos ingredientes no hacen sino originar una serie de *quid pro quo*, de consolidado resultado cómico, a los que hay que sumar otro componente consustancial a la modulación festiva de la pieza y que queda plasmado en la figura de Beatriz. Precisamente en ella nos enfocaremos para evidenciar cómo su caracterización se presta a la representación de una entidad risible desde el comienzo de la comedia.

Beatriz «es el más raro sujeto | que vio Madrid» (vv. 208-9), según nos informa don Juan en el primer cuadro de la jornada primera. El elemento que sobresale en esta pintura inicial de la primogénita de don Pedro es su presunción, ilustrada en el culto de sí misma y en una fe ciega en su poder de seducción.¹⁸ Su fervor intelectual y

¹⁷ Piénsese en la articulación del acto segundo, que se abre con la decisión de Belisa de hacer marcar con un hierro la cara de los esclavos Felisardo y Zara y se cierra con su determinación de humillar ulteriormente a Felisardo, poniéndole argolla y virote para evitar que se fugue.

¹⁸ «Es Doña Beatriz tan vana | de su persona, que creo | que jamás a ningún hombre | miró a la cara, teniendo | por cierto que allí no hay más | de verle a ella y caerse

la dedicación a los estudios completan el carácter engreído de la dama, quien, confiada en sus cualidades, desprecia a sus pretendientes y se desinteresa de las cuestiones amorosas:¹⁹

La lisonja y el aplauso
que la dan algunos necios,
tan soberbia, tan ufana
la tienen, que en un desprecio
de la deidad del amor
comunera es de su imperio.
(vv. 245-50)

La vanidad, por lo tanto, proyectada hacia su aspecto físico y su intelecto, representa la lacra principal de esta dama calderoniana. Sin embargo, belleza e ingenio, además de vincularse, según ya vimos, con otras melindrosas o doctas de las tablas áureas, en el caso de Beatriz se acompañan con otro elemento medular: el exceso. Beatriz es excesiva tanto en la manía casi espasmódica con que cuida de su aspecto –y que se refleja en su deseo de vestirse a la moda y de rizarse el pelo dos o tres veces al día–, como en su rebuscamiento expresivo. Este último, en palabras de don Juan, es el peor defecto y el más molesto (vv. 235-44), siendo la manifestación de su menosprecio de los demás.

La primera aparición de la dama a escena se da tan solo en el segundo cuadro de la jornada primera, cuando ya gran parte de los personajes (don Juan, don Diego, Leonor) ha prevenido al público sobre su carácter. Cuando interviene Beatriz, la construcción signífica plúrima del personaje –y que comprende a la vez el lenguaje, el atuendo y la acción– corrobora los veredictos anteriores acerca de sus manías. En especial, durante la conversación entre Beatriz, Leonor y la criada Inés, a la que asistimos en ese mismo cuadro, se subrayan tres elementos primordiales de su personalidad: la vanidad (la protagonista entra con un espejo en la mano y contempla el reflejo de su imagen, según nos sugiere la acotación en el v. 477), la ampulosidad verbal y su severidad hacia el tema amoroso. Ahondando especialmente en la afectación lingüística, finalmente se puede acreditar la extravagancia de la mujer en su manera de expresarse, tras numerosas declaraciones preparatorias. Beatriz es el paradigma de la dama que-

muerto. | De su ingenio es tan amante | que, por galantear su ingenio, | estudió latinidad | y hizo castellanos versos» (vv. 215-24).

19 McKendrick (1983, 124), además de reconocer en Beatriz una «silly *précieuse* who makes a show of her learning and speaks in an affected manner», apunta a la presencia en la pieza también de una figura de ‘hombre esquivo’, el falso pretendiente don Alonso. Este último «hates the idea of love and marriage because of the emotional ties involved. Inevitably, he and Beatriz fall in love with each other although both, of course, are loath to admit it».

vedesca, que gusta de ostentar un lenguaje rebuscado y latinizante. En su opúsculo satírico, Quevedo le proporciona un «disparatorio» a toda aspirante hembra latina:

en muy poco tiempo, sin maestro, por sí sola, cualquier mujer se puede espiritar de lenguaje y hacerse enfadada como si toda su vida lo hubiera sido, que los propios diablos no la puedan sufrir. (*La culta latiniparla*, 104)

Entre las palabras y las fórmulas aconsejadas, encontramos la locución «'Soy poco fausta' por 'soy poco dichosa'» (*La culta latiniparla*, 113). En el segundo cuadro de la jornada segunda vemos a Beatriz desesperarse porque don Pedro se ha dejado enredar en la pantomima de Leonor y cree que algún caballero corteja a la mayor de sus hijas. Apenada por el enfado de su padre, la dama se expresa de esta manera: «¡Que tal suceda! | Infausta y crinita soy» (vv. 1254-5).

Sin lugar a duda, los circunloquios prosopopéyicos de Beatriz se vuelven todavía más ridículos en el momento en que ella se desinteresa completamente del contexto comunicativo y del registro de sus interlocutores. En efecto, la configuración caricaturesca de la primogénita de don Pedro se construye ante todo a partir del uso de un lenguaje innecesariamente enrevesado, ejemplificado en la escena mencionada arriba del papel que Beatriz le reclama a la hermana. Asimismo, se relaciona con una evidente disparidad lingüística de cara a los demás personajes, sobre todo con respecto a la sencilla e inculta Inés. Desde el primer momento en que ama y criada aparecen juntas en el escenario, su desmedida disparidad verbal e intelectual repercute en la creación de escenas entretenidas, como la que sigue:

BEATRIZ ¡Hola!
¿No hay una fámula aquí?
INÉS ¿Qué es lo que mandas?
BEATRIZ Que abstraigas
de mi diestra liberal
este hechizo de cristal
y las quirotecas traigas.
INÉS ¿Qué son quirotecas?
BEATRIZ ¿Qué?
Los guantes. ¡Que haya de hablar
por fuerza en frase vulgar!
INÉS Para otra vez lo sabré.
Ya están aquí.
BEATRIZ ¡Cuánto lidio
con la ignorancia que hay!
(vv. 477-88)

Harta de que los demás no la entiendan, al final de la jornada segunda Beatriz decide cambiar su registro: «que calce mi conceto, | a pesar de Saturno, | vil zueco en vez de trágico coturno» (vv. 1560-2). Sin embargo, la dama no consigue renunciar del todo a su ampulosidad: de modo que, poco después en ese mismo cuadro, Beatriz vuelve a las andadas durante el primer encuentro con don Alonso. Su regreso a un lenguaje ostentoso ocasiona la reacción de Inés, quien, siguiendo las advertencias que le había dado poco antes su ama –«Y si tú me oyeres | frase negada a bárbaras mujeres, | por ver si en esto topa, | tírame de la manga de la ropa» (vv. 1563-6)–, cumple con sus órdenes toda vez que Beatriz usa términos como ‘cubículo’, ‘anonomasias’, ‘concupiscible’ (vv. 1583-5; 1594-5; 1675-81).

Amén de una manifiesta desproporción con su criada, a raíz de la distinta procedencia estamental de ambas, en la comedia se vislumbra otra oposición más productiva desde el punto de vista de las dinámicas dramáticas: nos referimos al antagonismo entre Beatriz y Leonor. Recordando la descripción de Beatriz que nos ofrece don Juan en la jornada primera, veremos que ese informe proporciona un acercamiento inicial y mediato al temperamento de la culta melindrosa; asimismo, pone al descubierto una distancia relevante entre las dos hermanas: culta y vanidosa la mayor, más afable y pragmática la menor.²⁰ Que Leonor represente la contraparte de Beatriz también lo subraya la criada Inés en el cuadro siguiente: «Que no os debéis de entender; | que ella habla culto, tú claro» (vv. 437-8). Esta distancia inconciliable es el índice de un primer mecanismo de oposición actancial directamente vinculado con la evolución de la intriga, ya que a la pedantería y la inacción de Beatriz se opone la discreción y la acción de Leonor.²¹ Frente al ingenio de esta última, la erudición de la hermana mayor revela sus límites, haciéndola caer en lo ridículo, y, sobre todo, descubriendo que, tras la fachada de la vanidosa pedante, se esconde una mujer frágil y completamente indefensa ante las estratagemas que su hermana urde en pro de mantener a salvo su relación.²²

²⁰ «Que no hay dos opuestos | tan contrarios como son | las dos hermanas» (vv. 254-6).

²¹ Roncero (2016) examina la oposición entre discreción y hermosura en las figuras femeninas que protagonizan tres comedias de capa y espada de Calderón, cronológicamente asentadas entre 1635 y 1650: se trata de *No hay burlas con el amor*, *El agua mansa* y *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*. En las tres piezas el enfrentamiento involucra a damas que mantienen lazos familiares entre ellas. Por su parte, Antonucci (2017) aborda el tema de la rivalidad entre hermanos y hermanas en cuatro piezas de Calderón adscritas al subgénero de la comedia de capa y espada (*No hay burlas*, *Con quien vengo, vengo*, *El agua mansa* y *La dama duende*) confrontándolas con dos de Lope (*El amigo hasta la muerte* y *La dama boba*).

²² El tema de la contienda entre hermanas se vincula, en palabras de Antonucci (2017, 45), con otros «dos motivos dramáticos fundamentales»: esto es, «la hermana reacia al amor se enamora de un ‘imposible’» y «las apariencias conjuran contra ella para que

En dos momentos distintos, el amor y la astucia se convierten en los salvoconductos de Leonor, permitiéndole salir de situaciones embarazosas e imponerse sobre la pedantería de Beatriz. Ante todo, cuando en el segundo cuadro de la jornada primera interviene don Pedro en el momento en que las dos hermanas riñen por el papel que don Juan le había escrito a la menor, esta última miente atribuyéndole a Beatriz un galanteador. En esta primera ocasión en la que la industriosa Leonor se las arregla por una necesidad apremiante, el azar favorece a la enamorada atrevida: al leer la carta, en efecto, el viejo no entiende cuál de sus hijas es la destinataria. La actitud simuladora de Leonor también se manifiesta en el segundo cuadro de la jornada segunda, estructuralmente relacionado con el que acabamos de ver. De hecho, el carácter decidido y sutil de la una se opone al inmovilismo de la otra: incapaz de hacerse valer, a Beatriz no le queda sino encerrarse en un estado melancólico, achacándole la culpa a su hermana. Su ridícula tentativa de ‘soliloquiar’ para maldecir el repentino cambio de su reputación –y que explicita a través de la imagen del eclipse solar ocasionado por la mentira de Leonor (vv. 1175-82)– queda interrumpida por la presencia de esta última. Nos encontramos, pues, en una situación simétrica a la anterior: durante la discusión que entablan las dos damas vuelve a interponerse la figura de don Pedro, quien esta vez las escucha oculto cerca del cuarto. Notando la presencia del padre, Leonor trunca su confesión y vuelve a mixtificar la verdad sirviéndose, además, del mismo lenguaje afectado de Beatriz, y la tilda de «libidinosa» (v. 1238). La falsa acusación de Leonor, amén de dejar nuevamente confundida y paralizada a la otra, despeja la anterior incertidumbre de don Pedro, encauzando sus sospechas hacia la primogénita, a quien le prohíbe de allí en adelante toda muestra de pedantería:

Beatriz, bueno está;
 basta lo afectado ya,
 lo enfadoso basta, basta,
 que es lo que más te contrasta
 para que vencida quede
 tu opinión: bien verse puede,
 si a hablar así te acomodas,
 que quien no habla como todas
 no como todas procede.
 (vv. 1257-65)

parezca la culpable de tener amores secretos». Según observa la estudiosa, este esquema se esboza en otra comedia anterior, *Con quien vengo, vengo*, para luego ampliarse en *No hay burlas*.

La personalidad mañosa de Leonor se revela nuevamente en el cuarto cuadro de la jornada segunda, temáticamente enlazado con el segundo cuadro del mismo acto. En ambos se ejecuta el engaño del falso pretendiente atribuido a la melindrosa: en el primer caso, a través de la falsa confesión de Leonor; en el segundo, mediante la intrusión de don Alonso en el aposento de Beatriz al principiar el galanteo. Ambos fingimientos quedan adelantados por una breve fase preparatoria, en la cual Leonor conserva un papel activo. En efecto, en el segundo cuadro, don Juan planea la invención del cortejador a raíz de lo que le cuenta Leonor sobre la discusión con su hermana por el papel. Por lo tanto, la estratagema improvisada de Leonor en la jornada primera empieza a idearse en el segundo cuadro de la jornada siguiente por la mediación del galán, y toma cuerpo dos cuadros más tarde. Es aquí cuando Leonor vuelve a ser una pieza determinante del engranaje, ya que es ella la que lleva a don Alonso y al criado Moscatel al aposento de Beatriz.

A nivel macrotemático, la jornada segunda desarrolla la conocida antinomia barroca que opone lo real a lo imaginario, concretada en la edificación de una realidad ficticia –la del cortejo de don Alonso– que se inserta y se funde con el mundo real. Paso a paso, las lindes entre lo verdadero y lo fingido se difuminan en la jornada tercera, haciendo realidad la advertencia premonitória (y de evidente sabor metateatral) que la criada Inés expresa al final de la jornada segunda: «Atención, señoras mías: | entre mentir o querer | ¿cuál será lo verdadero | si esto lo fingido es?» (vv. 1622-5). Ocurre, pues, algo que ni siquiera Leonor y don Juan tenían previsto: don Alonso conseguirá no solamente abatir la altivez de Beatriz, sino también transformarse él mismo gracias al sentimiento por ella, renunciando a su soltería. La dama melindrosa, por su parte, terminará vencida por el amor y por los engaños urdidos a su costa: «En fin, la mujer más loca, | más vana y más arrogante, | de las burlas del amor | contra gusto suyo sale | enamorada y rendida» (vv. 2788-92).

3 **La culta calderoniana y las sabias de Molière frente a frente**

El posible vínculo entre *No hay burlas con el amor* y *Les femmes savantes* de Molière ha sido objeto de debates críticos, no siempre unánimes, ya desde finales del siglo XIX. Si hay quienes sostienen que la caricatura de la pedantería mujeril contrae deuda, cuando menos parcial, con el teatro español, y, concretamente, con la producción calderoniana (Martinenche 1906; Huszár 1907), otros la rechazan. En particular, Puiusque (1843) encauza su reflexión hacia la sátira del preciosismo francés y de sus excesos como punto de partida para la configuración de la dama pedante en Molière; por lo tan-

to, rechaza una conexión directa con la escena áurea. Lo cierto es que, apenas un siglo después de la primera edición de *Les femmes savantes*,²³ en el *Avertissement* de *On ne badine point avec l'amour*, la traducción francesa de *No hay burlas con el amor* que encabeza el tercer tomo del *Théâtre espagnol*, el traductor Simon Linguet se expresa de esta manera:

Je donne encore cette pièce de Calderon parce qu'il m'a paru qu'elle avoit fourni a Molière l'idée des *Femmes savantes*. La copie est certainement au-dessus de l'original. Molière a embelli Calderon, comme il a embelli Plaute, quand il a daigné s'en approprier quelques pieces. (*Théâtre espagnol* 1770, Aij)²⁴

Reparando en las declaraciones de Linguet, la razón que le mueve a traducir este texto del repertorio calderoniano se explicaría por la vinculación con una conocida pieza en versos de Molière, quien, en palabras del traductor, mejoró el original, tal como en otros casos en los que había aprovechado fuentes foráneas. Valga decir que, en lo que concierne a Molière, son muy pocas sus obras en las cuales la evidencia de una traslación de material procedente de la comedia nueva es irrefutable, como para la *Princesse d'Elide*, o bien el *Festin de Pierre*. Y eso que, con anterioridad, otros afamados contemporáneos suyos, como Corneille y D'Ouville, habían rescatado y adaptado muchas piezas de ese filón dramático, en particular del subgénero de la comedia urbana de Calderón, que ha sido ampliamente 'saqueado', sobre todo entre mediados del siglo XVII y el primer tercio de la centuria sucesiva (Pavesio 2000, 40-1). Evidentemente, la manera de Molière de confrontarse con las fuentes es distinta frente a la conducta de otros dramaturgos franceses.²⁵ Esto explicaría de alguna forma las posturas críticas discordantes a la hora de precisar un peso potencial de *No hay burlas con el amor* en una de las comedias más conocidas de Molière. A fin de evidenciar este posible vínculo intertextual, vamos examinando qué elementos aproximan las dos piezas.

En la comedia de Molière, tal como en la de Calderón, se vislumbra una oposición entre dos hermanas. La mayor de las dos, Armande, es una mujer docta y pedante que, como su madre Philaminte, quiere

23 La prínceps aparece en 1672 en París por el editor Promé.

24 *Théâtre espagnol* se compone de cuatro tomos de traducciones al francés de comedias áureas; estos volúmenes se editan en 1770 por la imprenta De Hansy.

25 Anota Cioranescu (1983, 292) que «il est facile d'observer que celle-ci [*No hay burlas con el amor*] occupe quand même une place importante dans l'humus qui alimente la comédie de Molière; on voit aussi que l'imitation n'est plus aussi transparente et déterminante comme elle l'était avant. [...] La *comedia* n'est pas pour lui une structure, mais une matière première: il profit de l'expérience des autres, tout en prenant ses distances».

dedicarse a las letras y a la filosofía y, sobre todo, desprecia el amor, que considera un sentimiento inútil. La menor, Henriette, tiene un talante distinto: está enamorada de Clitandre, el antiguo cortejador de su hermana, y, para coronar su sueño de amor, le pide consejo y ayuda a Chrysale, su padre. En definitiva, pese a una base temática similar -marcada por la presencia de dos hermanas que, como Leonor y Beatriz, explicitan una contraposición entre la sabiduría y la pedantería, por un lado, y los sentimientos y la industria, por otro-, el esquema constructivo en Molière es distinto; como consecuencia, también divergen las dinámicas de la intriga. En la obra francesa, de hecho, la pareja de enamorados podrá contar con la colaboración del padre de ella y de su tío, mientras que la pedante Armande concurre a una 'academia de sabias' de la que también forman parte su madre y su tía paterna. Este esquema de los personajes y su rol en la trama ocasiona una duplicación del mecanismo antagónico en el seno de la familia. Además de la oposición entre las dos hermanas, por ende, se introduce otro conflicto que involucra a los padres acerca de su diferente postura de cara a las bodas de Henriette: Chrysale auxiliará a Clitandre, el hombre del que está enamorada su hija, mientras que Philaminte patrocinará a Trissotin, personaje ridículo y pedante que finge un interés por Henriette por el estatus de la dama.

Si estas reflexiones revelan una distancia argumental tangible entre Calderón y Molière, por otra parte, el tema general gira en torno a la figura de la mujer culta y petulante. Además, en algunos fragmentos de la comedia de Molière se entrevé una huella calderoniana. Tal como Beatriz, Armande es docta, pero sobre todo soberbia y altiva. En la tercera escena del acto primero, Clitandre critica a la culta melindrosa y en sus comentarios es posible vislumbrar una correspondencia con la opinión de don Juan al principio de la jornada primera en la comedia calderoniana. Según la visión que ofrecen los dos galanteadores, en efecto, las lacras de estas damas no estriban en su sabiduría y en su decisión de entregarse totalmente a las letras, sino que conciernen a su presunción y pedantería, dos atributos insufribles para ambos:

Y con ser tan enfadosa
 en estas cosas, no es esto
 lo peor, sino el hablar
 con tan estudiado afecto
 que, crítica impertinente,
 varios poetas leyendo,
 no habla palabra jamás
 sin frases y sin rodeos,
 tanto que ninguno puede
 entenderla sin comentario.
 (vv. 235-44)

Et les femmes docteurs ne sont point de mon goût.
 Je consens qu'une femme ait des clartés de tout;
 mais je ne lui veux point la passion choquante
 de se rendre savante afin d'être savante; [...] de son étude enfin je veux qu'elle se cache,
 et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache,
 sans citer les auteurs, sans dire des grands mots.
 (*Les femmes savantes*, vv. 217-25)²⁶

A propósito del carácter presumido de la dama, en el segundo cuadro de la jornada primera de *No hay burlas con el amor* asistimos a la primera aparición escénica de Beatriz y su criada Inés. Es un episodio ya comentado a propósito de la comicidad situacional forjada en su diferente registro: elevado el de la primera, bajo y llano el de la segunda. Beatriz lamenta la incapacidad de Inés para atender sus órdenes, mientras que la otra no consigue interpretar el lenguaje ampuloso que ostenta su ama. Esta situación parece vincularse con la cuarta escena del acto segundo de *Les femmes savantes*, donde Philaminte se queja de la ignorancia de su criada y de su lenguaje vulgar y ordinario.²⁷ Una correlación todavía más estrecha con el segmento calderoniano se aprecia en la sexta escena de *Les précieuses ridicules*, comedia en un acto en prosa de Molière, anterior a *Les femmes savantes*, y que se constituye como un primer acercamiento del dramaturgo francés a la sátira del preciosismo.²⁸ En las dos piezas, la escena se desarrolla en el aposento de la dama petulante, quien le pide a su criada que le traiga unos objetos que la otra no adivina. Además, ambas protagonistas se sirven de una perífrasis metafórica para referirse al espejo, símbolo de su vanidad:

BEATRIZ	¡Hola!
	¿No hay una fámula aquí?
INÉS	¿Qué es lo que mandas?
BEATRIZ	Que abstraigas de mi diestra liberal este hechizo de cristal

²⁶ Citamos por la edición de Carrier (1968). En adelante, solamente se indicará el título de la obra y el número de versos.

²⁷ «PHILAMINTE: Elle a, d'une insolence à nulle autre pareille, | après trente leçons, insulté mon oreille, | par l'impropriété d'un mot sauvage et bas, | qu'en termes décisifs condamne Vaugelas. [...] | MARTINE: Tout ce que vous prêchez est, je crois, bel et bon; | mais je ne saurais, moi, parler votre jargon. | PHILAMINTE: L'impudente! Appeler un jargon le langage | fondé sur la raison et sur le bel usage!» (*Les femmes savantes*, vv. 459-75).

²⁸ La obra se representó por primera vez el 18 de noviembre de 1659 (Lunari 1983, 23).

y las quirotecas traigas.
 INÉS ¿Qué son quirotecas?
 BEATRIZ ¿Qué?
 Los guantes. ¡Que haya de hablar
 por fuerza en frase vulgar!
 INÉS Para otra vez lo sabré.
 Ya están aquí.
 BEATRIZ ¡Cuánto lidio
 con la ignorancia que hay!
 (vv. 477-88)

MAGDELON Vite, venez nous tendre ici dedans le conseiller des
 grâces.
 MAROTTE Par ma foi, je ne sais point quelle bête c'est là: il faut
 parler chrétien, si vous voulez que je vous entende.
 CATHOS Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes.
 (*Les précieuses ridicules*, 82)²⁹

Vale la pena subrayar que la referencia a la dama 'hembrilatina' en Calderón adquiere una connotación puramente decorativa que, según hemos visto, le permite al dramaturgo amplificar la dimensión cómica de la intriga. En el caso de Molière, es cierto que la presentación de la academia de las damas sabias y la configuración del pedante Trissotin activan una sátira del preciosismo y de su influencia también en el ámbito de la cultura y la literatura. En esta pieza francesa, sin embargo, la referencia a la instrucción femenina alcanza cierto matiz ideológico del que carece la obra calderoniana.³⁰ Nos referimos, en particular, a la segunda escena del acto tercero en la que las mujeres sabias, durante su reunión, entablan un discurso programático de reivindicación. En Calderón la ostentación cultural de Beatriz se configura como un exceso de vanidad; en el caso de Molière, en cambio, Philaminte, Armande y Bélise exigen su derecho a la cultura como prerrogativa de toda mujer, lo que le da a su discurso un alcance profeminista.³¹

²⁹ Citamos por la edición de Lunari (1983) consignada en la bibliografía final.

³⁰ Véase el estudio de Kintzler (2001) acerca de la cuestión del saber en la pieza de Molière.

³¹ «PHILAMINTE: Je n'ai rien fait en vers, mais j'ai lieu d'espérer | que je pourrai bientôt vous montrer, en amie, | huit chapitres du plan de notre académie. | Platon s'est au projet simplement arrêté, | quand de sa République il a fait le traité; | mais à l'effet entier je veux pousser l'idée | que j'ai sur le papier en prose accomodée. | Car enfin je me sens un étrange dépit | du tort que l'on nous fait du côté de l'esprit, | et je veux nous venger, toutes tant que nous sommes, | de cette indigne classe où nous rangent les hommes, | de borner nos talents à des futilités, | et nous fermer la porte aux sublimes clartés. | ARMANDE: C'est faire à notre sexe une trop grande offense, | de n'étendre l'effort de notre

Por otra parte, en las dos comedias no faltan algunas declaraciones en boca de personajes masculinos que concuerdan con la idea de una incompatibilidad entre mujeres y cultura. Ya desde la jornada primera, don Diego, compañero de don Luis, le desaconseja a su amigo que corteje a una «mujer tan discreta» (v. 385); igualmente, don Alonso, en la jornada segunda llega a manifestarle a don Juan su indisposición para el cortejo de una dama como Beatriz porque, según declara, «ha de ser la dama mía, | como fianza, abonada, | sobre lega, llana y lisa» (vv. 1470-2). Asimismo, evidenciamos un calco casi literal entre las declaraciones de las figuras paternas –don Pedro en *No hay burlas*, Chrysale en *Les femmes savantes*– acerca de la necesidad de que las mujeres se desinteresen de toda actividad intelectual para dedicarse de manera exclusiva a las tareas domésticas:

Libro en casa no ha de haber
de latín, que yo le alcance;
unas *Horas* en romance
le bastan a una mujer.
Bordar, labrar y coser
sepa solo; deje al hombre
el estudio.
(vv. 1276-82)

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
qu'une femme étudie et sache tant des choses.
Former aux bonnes moeurs l'esprit de ses enfants,
faire aller son ménage, avoir l'oeil sur ses gens,
et régler la dépense avec économie,
doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,
qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
quand la capacité de son esprit se hausse
à connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.
Les leurs ne lisaient point, mais elles vivaient bien;
leurs ménages étaient tout leur docte entretien,
et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles.
(*Les femmes savantes*, vv. 571-83)

4 Conclusión

Para resumir las reflexiones presentadas en este estudio, quisiéramos remarcar que en *No hay burlas con el amor* los tradicionales mecanismos dramáticos que activan la comicidad en el subgénero de la comedia urbana quedan amplificadas por la caracterización de una protagonista que se hace eco de otras cultas melindrosas de la escena áurea, y que, sobre todo, hace un guiño a la sátira quevedesca. El resultado consiste en la plasmación de una figura que conjuga las lacras de la afectación gongorina con una presunción desmedida. En lo que concierne a la relación de la pieza calderoniana con *Les femmes savantes*, sigue siendo dificultoso certificar una traslación directa del texto español, aunque las reminiscencias detectadas no

intelligence | qu'à juger d'une jupe et de l'air d'un manteau, | ou des beautés d'un point, ou d'un brocart nouveau» (*Les femmes savantes*, vv. 844-60).

solo a nivel temático, sino también escénico –y que repercuten también en *Les précieuses ridicules*– difícilmente podrían ser casuales. Sin duda la relación de Molière con sus hipotextos es más problemática y menos inteligible con respecto al *usus scribendi* de sus contemporáneos, quienes manifiestan de manera más clara su deuda con el teatro áureo. Por si fuera poco, en manos de Molière la caracterización de la dama pedante se enriquece con unas implicaciones ideológicas que no manifiesta el texto calderoniano, en el cual prima la articulación cómica. El texto de Molière mantiene una relación más estrecha con el debate sobre la educación de las mujeres, una cuestión que se hace candente en la época sobre todo en la producción de María de Zayas, cuya influencia sobre la literatura francesa clásica y, más en concreto, sobre Paul Scarron y François le Métel D'Ouville es bien conocida.³² Por el contrario, la actitud de Calderón, en la estela de Quevedo, es la de poner en solfa un exceso barroco: en definitiva, en su comedia no habrá burlas con el amor, pero sí hay burlas con la culta pedante.

Bibliografía

- Alonso, D. (1952). «Lope de Vega, símbolo del Barroco». *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 417-78.
- Antonucci, F. (2009). «Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas». Blecua, A.; Arellano, I.; Serés, G. (eds), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 13-27.
- Antonucci, F. (2017). «Hermanos y hermanas en contienda en las comedias cómicas de Calderón (con una mirada hacia Lope)». *Anuario Calderoniano*, 10, 37-54.
- Arellano, I. (ed.) (1981). *Calderón de La Barca: No hay burlas con el amor*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Arellano, I. (1983). «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*». García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón = Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), vol. 1. Madrid: CSIC, 365-80.
- Arellano, I. (1988). «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada». *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 27-49.
- Azaustre Galiana, A. (ed.) (2003). *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*. Vol. 1, *Francisco de Quevedo: La culta latiniparla. Catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*. Coord. de A. Rey. 8 vols. Madrid: Castalia.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. Coord. F. Antonucci. <http://calderondigital.unibo.it/record/1044>.

³² Véase al respecto el trabajo de Merino García (2014).

- Carrier, H. (éd.) (1968). *Molière: Les femmes savantes*. Paris: Hachette.
- CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral. Coord. T. Ferrer Valls. <http://catcom.uv.es/consulta/record-list.php>.
- Cioranescu, A. (1983). *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- Cruikshank, D.; Page, S. (eds) (1986). *Pedro Calderón de la Barca: Love is no laughing matter. No hay burlas con el amor*. Warminster: Aris and Phillips.
- Domínguez Matito, F.; Escudero Baztán, J.M.; Lázaro Niso, R. (coords) (2020). *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Ferrer Valls, T. (2006). «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», in «Espacios domésticos en la literatura áurea», núm. monogr., *Insula*, 714, 8-12.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S.; Rodríguez Pequeño, M. (coords) (2006). *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Hernando Morata, I. (2012). «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombros” en el teatro de Calderón». *Anuario calderoniano*, 5, 233-64.
- Huszár, G. (1907). *Molière et l'Espagne*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Jauralde Pou, P. (1981). «Texto, fecha y circunstancias de *La Culta Latiniparla*, de Quevedo». *Bulletin Hispanique*, 83(1-2), 131-43.
- Kintzler, C. (2001). «Les femmes savantes de Molière et la question des fonctions du savoir». *Dix-septième siècle*, 211, 243-56.
- Lunari, L. (trad.) (1983). *Molière: Le preziose ridicole*. Milano: Rizzoli.
- Lundelius, R. (1969). *The 'mujer varonil' in the Theater of the Siglo de Oro. A Dissertation in Romance Languages*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Marín, D. (ed.) (1991). *Lope de Vega: La dama boba*. Madrid: Cátedra.
- Martinenche, E. (1906). *Molière et le théâtre espagnol*. Paris: Hachette.
- McKendrick, M. (1983). «Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of the Golden Age Drama». Miller, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 115-46.
- Merino García, M.M. (2014). «La réception de María de Zayas en France: analyse de deux versions du *Prevenido engañado*». *Anales de Filología Francesa*, 22, 177-200.
- Mochón Castro, M. (2012). *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Moll, J. (1973). «Sobre la edición atribuida a Barcelona de la *Quinta parte de comedias* de Calderón». *BRAE*, 53(198), 207-14.
- Muir, K.; Mackenzie, A. (1985). *Calderón: Three Comedies*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Oleza, J. (2012). *L'architettura dei generi nella “Comedia Nueva” di Lope de Vega*. A cura di M. Presotto. Rimini: Madrid: Panozzo Editore.
- Oleza, J.; Antonucci, F. (2013). «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones». *Rilce*, 29(3), 689-741.
- Oliva, C. (1996). «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega». Pedraza Jiménez, F.; González Cañal, R. (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = XVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 13-36.

- Pavesio, M. (2000). *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVIII secolo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Pedraza Jiménez, F.; González Cañal, R.; García González, A. (eds) (2009). *Damas en el tablado = XXXI Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Profeti, M.G. (a cura di) (2014). *Il teatro dei Secoli d'Oro*. Vol. 1, *Lope de Vega: La dama boba*. Coord. di M.G. Profeti. 2 voll. Milano: Bompiani.
- Puibisque, A. (1843). *Histoire comparée des littératures espagnole et française. Tome deuxième*. Paris: Dentu.
- Quintero, M.C. (1991). *Poetry as Play. 'Gongorismo' and the 'Comedia'*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Roncero, V. (2016). «Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón». *Anuario Calderoniano*, 9, 195-215.
- Schack, A.F. von (1887). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. 4. Trad. por E. de Mier. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.
- Théâtre Espagnol. Tome troisième* (1770). Paris: De Hansy.
- Vitse, M. (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail.
- Weber de Kurlat, F. (1977). «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)». Chevalier, M.; López, F.; Pérez, J.; Salomon, N. (eds), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, vol. 2. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos; Universidad de Bordeaux III, 867-71.

Per una lettura di *La lluvia amarilla* (1988) di Julio Llamazares come «teatro delle rovine»

Barbara Greco
Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The article studies Llamazares' novel *La lluvia amarilla* (1988) from a new perspective, which identifies the scenario of the work as a 'theatre of ruins'. The essay opens with a reflection on the chromatic symbolism already suggested by the title and discernible also in Vilas' novel *Ordessa* (2018), with which it seems to have a dialogical relationship. After a necessary reference to the lyricism of Llamazares' prose, the Ainielle landscape is interpreted as a 'literary landscape', a concept that refers to the subjective experience of nature through the protagonist perceptive consciousness. In the second part of the article, the metamorphosis of Ainielle into a place of ruins (which also engulfs the narrator) is demonstrated, in a passage that is accomplished through the cemetery metaphor and the supernatural incursion. Finally, it illustrates the current state of Ainielle, a village in the Pyrenees, which has become a 'place of memory'.

Keywords La lluvia amarilla. Julio Llamazares. Literary landscape. Ruins. Place of memory.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2021-09-13
Accepted 2022-03-22
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Greco, B. (2022). "Per una lettura di *La lluvia amarilla* (1988) di Julio Llamazares come «teatro delle rovine»". *Rassegna iberistica*, 45(117), 57-70.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/003

57

Nel primo capitolo di *Ordesa* (2018), Manuel Vilas descrive la sensazione di straniamento che lo pervade mentre osserva la città di Madrid e «l'irrealtà delle sue case e dei suoi esseri umani» (Vilas 2019, 2), l'inconsistenza ontologica e la precarietà del suo io smarrito in una nebbia esistenziale che si allarga agli uomini e al mondo e che lentamente assume i contorni di un paesaggio montuoso e si tinge di giallo:

Pensé que el estado de mi alma era un vago recuerdo de algo que ocurrió en un lugar del norte de España llamado Ordesa, un lugar de montañas, y era un recuerdo amarillo, el color amarillo invadía el nombre de Ordesa, y tras Ordesa se dibujaba la figura de mi padre en un verano de 1969.

Un estado mental que es un lugar: Ordesa. Y también un color: el amarillo.

Todo se volvió amarillo. Que las cosas y los seres humanos se vuelvan amarillos significa que han alcanzado la inconsistencia, o el rencor.

El dolor es amarillo, eso quiero decir. (Vilas 2018, 11; corsivo aggiunto)

Il giallo, dunque, è per Vilas espressione del dolore e del ricordo, del ritorno al passato e del ricongiungimento con i genitori morti attraverso una confessione che segue il flusso disordinato e confuso della memoria, in un viaggio retrospettivo in compagnia di fantasmi e di oggetti desueti dotati di una qualità sentimentale e di un potere evocatore compatibili con la categoria orlandiana del «memore-affettivo» (Orlando 2015, 322-36) – «El pasado son muebles, pasillos, casas, pisos, cocinas, camas, alfombras, camisas. Camisas que se pusieron los muertos» (Vilas 2018, 218). La fissità cromatica del giallo, dalla marcata valenza funebre e foriera di temi quali la sofferenza, la morte, la malinconia, la tristezza e l'oblio, che interessa le prime pagine del romanzo e serve a connotare lo stato d'animo dell'io narrante, sprofondato nel giallo – colore scelto anche per la copertina del libro –, richiama e conserva, a mio avviso, le accezioni che questo colore contempla nel celebre romanzo di Llamazares *La lluvia amarilla*, pubblicato trent'anni prima. Quasi si trattasse di un manifesto del colore giallo, l'opera del 1988 sembra aver sancito la forza memoriale che esso sprigiona e che è legata in maniera indissolubile alla caducità del tempo umano e della vita, ben resa nell'esordio di Vilas, che potrebbe aver assimilato tali significati, poi ricodificati in maniera peculiare. Come dire che vi si intuisce una reminiscenza, un'eco del testo di Llamazares e del suo ricco simbolismo cromatico, cui si sommano, come linea di filiazione tra le due opere, il racconto analettico e memorialistico, il dialogo con i defunti, il lirismo della prosa e l'esperienza soggettiva degli aspri luoghi montani che diventano 'paesaggio letterario', 'ingiallito' come il cuore del prota-

gonista. Pur trattandosi di due testi molto diversi tra loro - in *Ordesa* il narratore ricerca e ricomponde la propria vulnerabile identità coniugando autobiografia e finzione, storia familiare e nazionale -, il passo citato e da cui muove la scrittura terapeutica in prima persona, che fa i conti con il dolore che lo attanaglia, mostra un'affinità, una percezione comune con l'esperienza del personaggio di Llamazares, che spiega la dissoluzione del proprio io mediante la metafora della pioggia autunnale che inonda di giallo i ricordi, la propria anima e il paesino di Ainielle, destinato a scomparire con lui. Insomma, un segnale dell'eredità viva, più o meno consapevole, che *La lluvia amarilla* ha lasciato dietro di sé.

E se in ambito letterario *Ordesa* può costituire un esempio della continuità del romanzo, di cui rievoca il *topos* del giallo e il suo legame con i Pirenei aragonesi, da un punto di vista critico, *La lluvia amarilla* è stato oggetto di numerosi studi che insistono, specialmente, sul senso figurato degli elementi naturali predominanti, ovvero la pioggia e la neve, spesso intercambiabili e sovrapponibili; sul tema della memoria regionale e individuale - centrale nei diari di viaggio quali *El río del olvido* (2006) e che verrà rimodulata nella narrazione di *Distintas formas de mirar el agua* (2015) -; sull'ampia gamma di significazione cromatica; sul parallelismo con *Pedro Páramo* (1955), con cui condividerebbe la dimensione onirica e la presenza degli spiriti degli abitanti del posto, nonché sulla forte impronta poetica del linguaggio, tipica della scrittura di Llamazares.¹ L'autore infatti esordì nel 1978 con una raccolta lirica che introduce i temi a lui cari e la dialettica soggetto-paesaggio che attraversa molte delle sue opere: sia nell'opera prima, *La lentitud de los bueyes*, che nella sua seconda silloge, *Memoria de la nieve* (1982), Llamazares, nato nel 1955 nel villaggio leonese di Vegamián, che verrà sommerso dalle acque della diga del Porma nel 1969,² viaggia con la memoria nella terra arcaica e rurale della sua infanzia, dove dominano il silenzio, la neve e la morte, in dialogo costante con il suo sentire. L'importanza del linguaggio, che un bravo scrittore deve saper limare e affinare con sapienza, selezionando con cura le parole e le costruzioni sintattiche fi-

¹ Per un approfondimento degli aspetti citati, si vedano almeno Beisel 1995; Caudet 2002; Llera 2019; Pardo Pastor 2002; Schmidt-Welle 2012; 2014; Serrano Belmonte 2006.

² Durante un'intervista rilasciata per *El País* in occasione dell'uscita di *Distintas formas de mirar el agua* (2015), Llamazares spiega che «ese sentimiento de pérdida, destrucción y desarraigo que recorre mis libros viene de ahí. Vegamián es un símbolo, no un lugar. Es esa sombra que se adivina bajo el agua cuando pasas por allí en verano. Esa es mi patria, una sombra bajo el agua» (Rodríguez Marcos 2015). Il romanzo narra l'esodo degli abitanti dei paesi sommersi dalla diga del Porma, che l'autore considera i nuovi ebrei del XX secolo e la cui diaspora è resa mediante una prospettiva corale. È evidente che le circostanze in cui nacque hanno influito sulla sua scrittura, determinandone alcuni nuclei tematici costanti, quali lo spopolamento dei villaggi rurali e la corrispondenza soggetto-paesaggio.

no ad ottenere un suono armonioso, è più volte ribadita dal leonese, il quale dichiara di avere una visione poetica della realtà, che scaturisce da una contemplazione soggettiva:

La literatura, si no tiene un substrato poético no es literatura [...] lo que da un plus a un relato, a una historia, lo que hace que se convierta en literario, es el substrato poético y yo he procurado mantener ese substrato, que he heredado de cuando escribía poesía, incluso en el tratamiento del lenguaje –que es lo que es la literatura– [...]

Los escritores hacemos eso, lo que yo entiendo por escritor: limamos, pulimos las palabras como si fueran piedras hasta que producen una música y una poesía determinada que es la que uno pretende. (Delgado Batista 1999)

Affermazioni queste che trovano conferma nello stile lirico di *La lluvia amarilla*, dove la vocazione poetica dell'autore giustifica l'abbondante ricorso a figure retoriche come la metafora, la similitudine, l'anafora, la ripetizione e l'allitterazione, le scelte lessicali e la simmetria grammaticale, che conferiscono eleganza e musicalità al testo.³ Anche la struttura dell'opera risponde alla ricerca di purezza estetica con la sua forma circolare, in cui l'immagine prolettica del ritrovamento del cadavere del protagonista (e con lui, del 'cadavere' di Ainielle) descritta nell'incipit si ripete, quasi identica, nell'explicit, incorniciando l'accorato monologo interiore che si snoda lungo i capitoli del romanzo.

E tuttavia le scene più ricche di *pathos* sono quelle che raccontano la fusione del protagonista con la natura, ovvero la 'reciprocità' Andrés-Ainielle, risultante dall'empatia estetica del personaggio che si identifica nel paesaggio, proiettandovi sentimenti e sensazioni e annullando il confine tra dentro e fuori – da cui l'atmosfera onirica –, in una simbiosi che si esprime nella 'vegetalizzazione' del soggetto e nell'antropomorfizzazione dello spazio e che raggiunge il suo acme con l'apparizione delle anime dei defunti. Per Llamazares, infatti, l'uomo rappresenta un «elemento del paesaggio», che ne riflette illusioni, dubbi e timori (Llamazares 2012, 17)⁴ e la cui coscienza percettiva partecipa attivamente alla realtà dell'ambiente: Andrés è, potremmo dire – prendendo in prestito una definizione di Carla Benedetti –, un 'terrestre' (Benedetti 2021, 132-6), in connessione con il cane, la *perra* senza nome nella quale si immedesima più volte, in sintonia con la corrente del fiume e in rapporto di corrispondenza con la terra che lo ingloba e che va disfacendosi lentamente insieme a lui, in una celebrazione lirica della morte.

³ Per uno studio della prosa poetica in *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988) e *Escenas del cine mudo* (1994), si veda Andres-Suárez 2000.

⁴ Ove non altrimenti specificato, le traduzioni in italiano sono a cura dell'Autrice.

Lontano dall'essere un inerte oggetto d'osservazione, il contesto montano che accoglie la vicenda, la cui 'esistenza' è ricordata nell'epitaffio che apre il romanzo - «Ainielle existe. En el año 1970, quedó completamente abandonado, pero sus casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto» (Llamazares 2016, 59)⁵ - prende vita e restituisce con le sue immagini sepolcrali il senso di sradicamento del protagonista, sempre connotato dal colore giallo, che favorisce l'osmosi uomo-spazio. Il paesaggio de *La lluvia amarilla* è intrecciato alla vita del suo ultimo abitante; è, per questo, un «paesaggio letterario», esperito dal soggetto e a questi intimamente legato:

Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative e espressive della natura, cioè paesaggi letterari. Dunque possiamo parlare di paesaggio letterario quando, direttamente o indirettamente, viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore [...]

I paesaggi letterari non sono immagini atemporali e immobili, ideali e allegoriche, bensì correlati di un soggetto finito, collocato al centro di un'esperienza del mondo, altrettanto finita. (Jakob 2005, 40-2)

Il vincolo che unisce il paesaggio al soggetto, ovvero la compenetrazione tra uomo e natura, è, secondo Jakob, ciò che determina l'«individualità» del paesaggio, che diviene «piano di proiezione o meglio surrogato dell'io» (2005, 49) e che viene percepito in qualità di organismo vivente. L'identificazione di Andrés con Ainielle non è mai comunione panica o slancio vitale, ma piuttosto abbraccio mortale: Ainielle non simboleggia un *locus amoenus*, ma un luogo disturbante, ostile e impervio, che il protagonista associa spesso all'immagine del cimitero per descrivere l'inevitabile processo di distruzione che lo minaccia, come si evince dai seguenti passi:

Gritar allí fuera sería como hacerlo en mitad de un cementerio. Gritar allí fuera únicamente serviría para turbar el equilibrio de la noche y el sueño vigilante de los muertos. (Llamazares 2016, 67)

Ainielle es solo un cementerio abandonado para siempre y sin remedio a su destino. (131)

Ainielle fue quedando convertido en el terrible y desolado cementerio que ahora puedo ver a través de la ventana. (139)

⁵ L'epitaffio continua sottolineando la natura finzionale dei personaggi dell'opera, che «bien pudieran ser los verdaderos» (Llamazares 2016, 59).

Simbolo di desolazione e di abbandono definitivo, che si compirà con la fine prefigurata del protagonista, Ainielle si compone di elementi naturali che sono presagio di una morte che si abatterà su entrambi - il paese e la sua ultima creatura vivente (la *perra* verrà risparmiata e soppressa) - in ugual misura: la neve, quale «maledizione antica e bianca» che ricopre le strade vuote e penetra nel cuore di Andrés, anticipando il suicidio della moglie e la solitudine che lo attende - «cuando llegó la nieve, la nieve estaba ya, desde hacía mucho tiempo, en nuestros propios corazones» (Llamazares 2016, 77) -; l'insistente metafora della pioggia gialla, compatta e 'amara' che «oxidaba y destruía lentamente, otoño tras otoño, y día a día, la cal de las paredes y los viejos calendarios, los bordes de las cartas y de las fotografías, la maquinaria abandonada del molino y de mi corazón» (138);⁶ il vento freddo e tumultuoso che agita le foglie e scardina le finestre delle case deserte; il cielo «amarillo como en las pesadillas» (92); il fiume «silenzioso, malinconico, solitario e dimenticato» che «retumba como un trueno en la distancia» (Llamazares 2016, 93), in cui Andrés si riconosce e trova rifugio e che verso la fine del monologo si fa metafora del tempo. Anche gli animali partecipano di questo alito mortifero, che porterà la natura a riappropriarsi dei luoghi e ad eliminare le vestigia umane. In particolare, ricorrono nel testo l'immagine della civetta, messaggera di disgrazie con il suo verso lugubre e notturno cantato dai querceti, e quella della vipera, che con il suo morso velenoso attenta alla vita di Andrés e lo trascina in una lunga agonia, in una strenua lotta contro la morte, in compagnia del fantasma della moglie e dell'immagine deforme e terribile di un bambino mostruoso, che preannunciano l'irruzione del soprannaturale. Uno scenario che si estende sotto gli occhi del protagonista come un «inmenso paisaje desolado de la muerte [...] donde habitan los hombres y los árboles sin sangre y la lluvia amarilla del olvido» (Llamazares 2016, 92) e in cui egli deambula, sfidando le ortiche e i rovi ed entrando nelle cucine e nelle stanze abbandonate alla guisa di un «superviviente en medio de los restos de un naufragio [...] un general loco que regresara en solitario a las trincheras en las que todos sus soldados habían desertado o estaban muertos» (101-2), dove la luce del sole rivela le ferite delle case sventrate, immerse nel fango della neve sciolta.

⁶ Già nella citata silloge poetica *Memoria de la nieve*, la pioggia e la neve rivestono un significato figurato legato alle isotopie della morte e della cancellazione della memoria e connotano le descrizioni di paesaggi montuosi malinconici e abbandonati, dove la morte che produce sinestesie è «amarilla como el sabor del pan» (Llamazares 2003, 54) e dalla luna promana il «dolor del amarillo» che accompagna le anime dei bambini morti (24), mentre la pioggia nera spazza via i ricordi e li trascina nel fango del tempo (58) e la neve ricopre di un bianco manto invernale le brughiere della memoria del poeta (66). Cromatismo e simbolismo che si ritroveranno in *La lluvia amarilla*, con non minore intensità lirica.

Un paesaggio letterario, insomma, che non può essere *vissuto* e contemplato con dolce malinconia dal suo ultimo superstite, ma che si carica di angoscia e di terrore e nel quale egli si trasforma pian piano in «un fantasma solitario en medio del olvido y de las ruinas» (Llamazares 2016, 107). Ainielle diventa un vero e proprio ‘teatro delle rovine e della memoria’ dove si rappresenta il monologo di Andrés, che si sottrae al tempo e allo spazio dell’uomo – prova ne è la scena in cui sceglie deliberatamente di patire la fame pur di non incontrare altri essere umani –, per lasciarsi fagocitare dalla natura, in attesa della «descomposición final del pueblo y de mi cuerpo» (Llamazares 2016, 160). Le rovine indicano infatti il luogo di una frattura spazio-temporale, dell’assenza del tempo e dell’inesorabile degradarsi della memoria verso l’oblio, dove passato, presente e futuro si intersecano e si annullano a vicenda, come accade nel romanzo, in cui il presente del racconto si confonde con le analessi e si risolve nella prefigurazione della morte, in un trattamento cronologico volutamente ambiguo e indefinito.⁷ Se, con Starobinski, «la poetica della rovina è sempre una meditazione davanti all’invadenza dell’oblio», in cui «la sopravvivenza più certa è quella annunciata dai muschi e dalle erbe folli» (Starobinski 2008, 155), ecco che, sin dall’esordio, Ainielle si profila come il residuo di un mondo rurale in estinzione (vittima dello spopolamento delle comunità montane), un paesaggio che è già reliquia e sul cui altare si sacrifica, scientemente, Andrés (ricordiamo che l’immagine iniziale, resa per prolessi, fotografa il futuro ineluttabile del protagonista e il ritrovamento del suo corpo esanime e coincide dunque con l’esito del racconto):

El camino se pierde con el río tras las primeras tapias y sus linternas habrán ya iluminado ese sórdido paisaje de paredes y tejados reventados, de ventanas caídas, de portones y cuadros arrancados de sus marcos, de edificios enteros arrodillados como reses en el suelo junto a otros incólumes aún, desafiantes [...] Y entre tanto abandono y tanto olvido, como si de un verdadero cementerio se tratara, muchos de los llegados conocerán por vez primera el terrible poder de las ortigas cuando, adueñadas de las callejas y los patios, comienzan a invadir y a profanar el corazón y la memoria de las casas. (Llamazares 2016, 66)

⁷ Il racconto retrospettivo, che si svolge intorno ai primi anni Settanta, è ambientato negli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, come si deduce dagli esigui e spesso incerti riferimenti cronologici presenti nel testo, che il narratore mette in dubbio con espressioni reiterate come la seguente: «si mi memoria no mentía, aquella que acababa era la última noche de 1961. Si mi memoria no mentía. 1961. Si mi memoria no mentía. ¿Y qué es, acaso, la memoria, sino una gran mentira? ¿Cómo podía estar seguro de que aquella era, en efecto, la última noche de 1961?» (Llamazares 2016, 95). L’indeterminatezza cronologica del libro si spiega con la scelta autoriale di riflettere il tempo psichico del protagonista e i movimenti ondovaghi della memoria. Per uno studio approfondito del trattamento del tempo nel romanzo, si rimanda a Schmidt-Welle 2014.

Cuando el primero de ellos comience a subir las escaleras, todos sabrán ya seguramente lo que, aquí, les esperaba desde hacía mucho tiempo. Un frío repentino e inexplicable se lo anticipará. Un ruido de alas negras batirá las paredes advirtiéndoselo. Por eso, nadie gritará aterrado. Por eso, nadie iniciará el gesto de la cruz o el de la repugnancia cuando, tras esa puerta, las linternas me descubran al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros. (72)

È chiaro che non ci troviamo di fronte ad una contemplazione nostalgica delle rovine, che trasmette all'osservatore un senso di melancolica decadenza e la cui esperienza estetica deriva, come osserva Simmel, dall'immersione in un tempo storico *altro* e dalla riconciliazione ideale e armonica delle forze spirituali dell'uomo con quelle della natura, né si tratta della percezione romantica delle rovine, concepite come regno di silenzio e di morte da cui fiorisce il sublime e che conduce ad una riflessione sull'effimero e sulla transitorietà della vita umana (per quest'ultimo concetto, si veda Milani 2001, 153). In questo caso, infatti, Andrés assiste alla trasfigurazione di Ainielle in luogo di rovine, che *si compiono* sotto i suoi occhi, in un processo di deflagrazione della materia di cui anch'egli è parte integrante e dal quale si lascia risucchiare, diventando dapprima custode geloso del paese, che preserva dalla presenza umana, per consegnarsi poi all'«impero tenebroso della morte»,⁸ come dimostra il seguente passo:

Yo he vivido día a día, sin embargo, la lenta y progresiva evolución de su ruina. He visto derrumbarse las casas una a una y he luchado inútilmente por evitar que esta acabara antes de tiempo convirtiéndose en mi propia sepultura. Durante todos estos años he asistido impotente a una larga y brutal agonía. Durante todos estos años he sido el único testigo de la descomposición final de un pueblo que quizá ya estaba muerto antes incluso de que yo hubiese nacido. (Llamazares 2016, 132)

La metamorfosi finale che attende il protagonista, «devorado por el musgo y por los pájaros» e che passa anche attraverso la sua zoomorfizzazione,⁹ costituisce così l'atto estremo di questa simbiosi

⁸ «Quando il ruolo della morte non si lascia ridurre a una resurrezione nella natura o nell'erudizione, allora l'incontro delle ombre tra le rovine può caricarsi d'angoscia. Si passa dalla melancolia contemplativa al terrore: un'oscura minaccia si rivolge contro di noi. La rovina appare nel suo aspetto sepolcrale, come un impero tenebroso che ci ricorda lugubramente la nostra condizione mortale e ci attira a sé» (Starobinski 2008, 159).

⁹ Andrés descrive la fedeltà che lo lega alla sua casa e alla sua terra attraverso l'immagine del cane, ora pazzo ora rabbioso, nel quale si identifica e da cui la gente rifugge: «Me dejaron aquí como a un perro sarnoso al que la soledad y el hambre acaban

con il paesaggio montano, in cui dentro e fuori, ovvero uomo e natura si amalgamano, provocando quella frattura spazio-temporale propria delle rovine, che si alzano in un tempo assente e sospeso. Come osserva Penzkofer, commentando l'immagine del cadavere:

El cuerpo moribundo opone cada vez menos resistencia contra los ataques del espacio exterior. Por eso, el interior y el exterior se diluyen el uno en el otro [...] El cuerpo imaginado del muerto, cubierto por el musgo, demuestra el triunfo del espacio exterior sobre el espacio del yo. Con la extinción de este, el tiempo humano se para. El cronotopos que Ainielle fue una vez se libra de su dimensión temporal. (Penzkofer 2007, 175)

Dunque un annientamento definitivo dell'uomo e del villaggio, che diventano insieme paesaggio di rovine, testimonianza e frammenti di un mondo sommerso (come il paese natale di Llamazares) che scompare sotto una densa patina uniforme e gialla - colore simbolo delle rovine -, ossimoricamente definita «linfa di morte» (Llamazares 2016, 185). Andrés si estingue con Ainielle, in un lento dissolvimento che porta con sé anche la fine di un modo di vivere ancestrale, in contatto con la terra, che verrà profanato dalla modernità.¹⁰

Il motivo del cimitero, che come si è visto il narratore sfrutta per descrivere l'aura spettrale di Ainielle, prelude alla sua finale conversione in luogo di rovine - basti pensare che il sepolcro custodisce le 'rovine' del corpo - e se inizialmente possiede un valore figurato, a partire dal capitolo dieci (esattamente a metà del monologo) si fa immagine del paese, popolato dalle anime dei suoi vecchi abitanti. L'introduzione del soprannaturale nel romanzo, per cui la critica ha stabilito un nesso connettivo tra Ainielle e la Comala di *Pedro Páramo*, appare, a ben guardare, come la conseguenza prevedibile del progressivo deterioramento mentale ed emotivo che colpisce il protagonista, assalito dalle «larve gialle» della follia che lo consuma dopo la perdita della moglie e l'inizio di una vita solitaria, in attesa della morte. Luogo archetipico, «deposito materiale e interiore di ricordi condivisi», nonché «mediatore che ricorda ai vivi i morti» (Tarpino

condenando a roer sus propios huesos»: «¿Qué soy yo, sino ya más que un perro? ¿Qué he sido yo estos años, aquí solo, sino el perro más fiel de esta casa y de Ainielle?» (Llamazares 2016, 187-9). L'animalizzazione del protagonista sembra essere tappa necessaria del graduale processo di inselvatichimento che lo condurrà alla disumanizzazione.

10 Llamazares ha rivendicato l'impronta regionalista e rurale dei suoi paesaggi letterari e la necessità di salvaguardarli attraverso la memoria, in quanto fattore identitario del popolo spagnolo: «Esta es una sociedad con una memoria inmediata agraria y rural, que está desapareciendo, pero de la que venimos en parte y de la que aborrecemos» (Cárcamo 2006). Non deve stupire, pertanto, che *La lluvia amarilla* sia un'opera che si distinse dal contesto in cui fu pubblicata (la Spagna di fine anni Ottanta), che prediligeva gli scenari urbani e le trame poliziesche.

2008, 27, 32), la casa di Andrés è dapprima l'unico spazio deputato ad ospitare le anime della madre morta quarant'anni prima, di Sabina e degli altri *genii loci* e che saranno poi accompagnate da una processione di fantasmi che si riappropriano delle proprie diroccate dimore e tramutano il villaggio in un cimitero. La loro apparizione si rivela agli occhi del protagonista in uno scenario monocromatico (tinto di giallo) e macabro, in cui ogni elemento della natura si umanizza e prepara il terreno per il futuro ingresso dell'anima di Andrés nel regno dei morti:

Un sudor frío me recorría todo el cuerpo y las hojas y el viento me cegaban. De repente, todo el pueblo parecía haberse puesto en movimiento: las paredes se apartaban, silenciosas, a mi paso, los tejados flotaban en el aire como sombras desgajadas de sus cuerpos y, sobre el vértice infinito de la noche, el cielo se había vuelto amarillo por completo [...] las ortigas me arañaban y las zarzas se enredaban en mis piernas como si también ellas quisieran detenerme. Pero llegué. Exhausto. Jadeante. A punto de caerme varias veces. Y cuando al fin estuve en campo abierto, lejos ya de las casas y de las tapias de los huertos, me paré a contemplar lo que, a mi alrededor, estaba sucediendo: el cielo y los tejados ardían confundidos en una misma luz incandescente, el viento golpeaba las ventanas y las puertas de las casas y, en medio de la noche, entre el aullido interminable de las hojas y las puertas, un lamento infinito recorría todo el pueblo. No me hizo falta volver sobre mis pasos para saber que todas las cocinas estaban habitadas por sus muertos. (Llamazares 2016, 146-7)

Arresosi al destino di morte che lo lega ad Ainielle, il narratore si abbandonerà alla forza oscura con cui la natura antropomorfa lo attira a sé e lo ingloba, si scava la fossa da solo e attende la fine, sapendo che quando gli uomini di Berbusa gli daranno sepoltura, per lui e per Ainielle «todo habrá concluido» e solo resteranno «las ruinas, la soledad inmensa del paraje» (Llamazares 2016, 192): la trasmutazione in «teatro delle rovine» si è completata.

Colophon

Se per il suo ultimo abitante immaginario Ainielle è paesaggio sepolcrale, cimitero e luogo di rovine *in fieri*, fuori dal testo è diventato, specie nell'ultimo ventennio, vero e proprio 'luogo della memoria'. Al tempo della stesura, ovvero nel 1986, anno in cui si pubblica un estratto del terzo capitolo su *El País*,¹¹ Llamazares si trova in viaggio nelle comunità montane intorno a Huesca, già per la maggior parte disabitate e ha tra le mani il libro di Enrique Satué *El Pirineo abandonado* (1984), che, stando alle dichiarazioni del suo autore, lo condusse ad Ainielle, determinando la scelta dello scenario in cui ambientare il romanzo:

La historia de mi colaboración con Julio es larga, casual y bonita. Él encontró en Jaca mi libro *El Pirineo abandonado* y este le guió hasta Ainielle, el pueblo de mi madre. Julio había venido al Pirineo con la intención de ubicar su novela *La lluvia amarilla* que, por aquél entonces, ya tenía prácticamente escrita. Unos meses más tarde y antes de ser publicada la novela, mandó un capítulo de esta al periódico *El País* con el título de «Noche vieja en Ainielle». Cuando lo leí me quedé perplejo porque yo entonces creía que el Ainielle abandonado hacía años que había sido borrado de los mapas. Tras la sorpresa me puse en contacto con él y surgió una colaboración.¹²

L'opera servirà a Llamazares come ispirazione e inaugurerà una feconda collaborazione tra i due autori, come testimonia l'uscita, nel 2003, del volume *Ainielle: La memoria amarilla*, dove Satué raccoglie la storia dello spopolamento dei villaggi pirenaici, di cui Ainielle è emblema, e rende omaggio, sin dal titolo, al romanzo che ne ha cantato la memoria, chiudendo il cerchio e narrando, come si apprende nella quarta di copertina, «la verdadera lluvia amarilla, la verdadera historia del abandono de Ainielle y de tantos pueblos, esa que Julio Llamazares pretendía contar por otros caminos» (Satué 2003). Insomma, la versione storica e documentaristica di un racconto già noto al pubblico e che ha contribuito a riscattare la memoria di quei luoghi abbandonati. Sappiamo, dal libro di Satué, che dal 1995 gli antichi abitanti di Ainielle «celebran un encuentro entre sus ruinas. Les cuesta llamarlo fiesta porque lo que queda de las casas y el molino, donde nacieron y molieron, se sigue pudriendo en silencio, en medio del olvido y la nie-

¹¹ Si tratta di un'anteprima del libro che sarebbe uscito due anni dopo e che riproduce, in maniera quasi pedissequa (eccettuando i nomi dei personaggi), il terzo capitolo, pubblicato con il titolo di «Nochevieja en Ainielle», poi soppresso nell'edizione in volume in cui, come è noto, i capitoli sono ordinati numericamente.

¹² <http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/fichas1/contado.htm>.

ve» (Satué 2003) e tuttavia quelle stesse rovine che sono ragione di vita e condanna per Andrés, hanno suscitato l'interesse e la curiosità di molti lettori, portando alla realizzazione di un vero e proprio sentiero di montagna, ribattezzato come *La senda amarilla*, che conduce nei luoghi del romanzo e alla restaurazione, nel 2015, dell'antico mulino, adesso meta di escursionisti. Le rovine, ora preservate, hanno dunque lasciato il posto a un «luogo della memoria», reale e al contempo simbolico, che, come suggerisce Nora, sopravvive al tempo e rende visibile la storia,¹³ un luogo che è «laboratorio della memoria» (Nora 1984, 10), cristallizzata nella sacralità dei ricordi che si susseguono nelle pagine eterne del monologo di Andrés.

Bibliografia

- Andres-Suárez, I. (2000). «La prosa de Julio Llamazares». Sevilla, F.; Alvar, M. (eds), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998). Tomo 2, *Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Madrid: Castalia, 476-85. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_059.pdf.
- Beisel, I. (1995). «La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares». de Toro, A.; Ingenschay, D. (eds), *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger, 193-230.
- Benedetti, C. (2021). *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Torino: Einaudi.
- Cárcamo, S. (2006). «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares». *Espéculo*, 33. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>.
- Caudet, F. (2002). «Memoria y representación en la narrativa española contemporánea». *Sociohistórica*, 11-12, 177-85. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn11-12a08>.
- Delgado Batista, Y. (1999). «Julio Llamazares: mi visión de la realidad es poética». *Espéculo*, 12. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>.
- Jakob, M. (2005). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- Llamazares, J. (1994). *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral.
- Llamazares, J. (1997). *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral.
- Llamazares, J. (2003). *Memoria della neve*. A cura di S. Gatto. Mestre, Venezia: Amos.
- Llamazares, J. (2006). *El río del olvido*. Madrid: Alfaguara.
- Llamazares, J. (2012). «El espejo del agua. Una meditación sobre el paisaje a partir de un cuadro de Juan Manuel Díaz-Caneja». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 741, 15-21.
- Llamazares, J. (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Madrid: Alfaguara.

13 Per un approfondimento sulla dimensione spaziale della memoria e l'interpretazione dei processi storici a partire dalla categoria dello spazio (trascurata rispetto a quella del tempo), si rimanda anche a Schlögel 2009.

- Llamazares, J. (2016). *La lluvia amarilla*. Ed. de M. Tomás-Valiente. Madrid: Cátedra.
- Llera, J.A. (2019). «Memoria, duelo y melancolía en *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares». *Revista de Literatura*, 81(162), 533-48. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.02.021>.
- Milani, R. (2001). *L'arte del paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- Nora, P. (a cura di) (1984). *Les lieux de mémoire*, vol. 1. Parigi: Gallimard.
- Orlando, F. (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini. Prefazione di P. Boitani. Torino: Einaudi.
- Pardo Pastor, J. (2002). «Significación metafórica en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares». *Espéculo*, 21. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/amarilla.html>.
- Penzkofer, G. (2007). «La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares». Matzat, W. (ed.), *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana, 163-84.
- Rodríguez Marcos, J. (2015). «Julio Llamazares: "La memoria histórica de un país es su literatura"». *El País - Babelia*, 14 febrero. https://elpais.com/cultura/2015/02/12/babelia/1423751056_461531.html.
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. Ed. de J.C. González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Satué, E. (2003). *Ainielle. La memoria amarilla*. Zaragoza: Prames S.A.
- Schlögel, K. (2009). *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*. Milano: Mondadori.
- Schmidt-Welle, F. (2012). «Memoria tumbada-memoria congelada. Juan Rulfo y Julio Llamazares». Schmidt-Welle, F. (ed.), *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI, 246-56.
- Schmidt-Welle, F. (2014). «*La lluvia amarilla* o las hojas del olvido». *Olivar*, 15(21). <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n21a05>.
- Serrano Belmonte, J. (2006). «Memoria triste de la España menguante: *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares». *Babel*, 9(13), 211-28.
- Starobinski, J. (2008). *L'invenzione della libertà*. Trad. di M. Busino Maschietto. Milano: Abscondita.
- Tarpino, A. (2008). *Geografie della memoria: case, rovine, oggetti quotidiani*. Torino: Einaudi.
- Vilas, M. (2018). *Ordessa*. Madrid: Alfaguara.
- Vilas, M. (2019). *In tutto c'è stata bellezza*. Trad. di B. Arpaia. Milano: Guanda.

Luchar contra el discurso hegemónico

La tensión entre documento y ficción en *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez

Eva Van Hoey
Ghent University, Belgium

Abstract Scholars point to the emancipatory potential of contemporary Latin American chronicles, noting that they offer a counterhegemonic discourse on gender violence. However, little attention has been paid to the ways in which this discourse is constructed and made effective. Through the textual analysis of *Huesos en el desierto* (2002), a chronicle by Sergio González Rodríguez, this article will show how the hybridity of this work reinforces its critical potential. Cognitive poetics will be used to analyse how different techniques used by González Rodríguez not only consolidate his ethos but also provoke a reflection in the reader on the distinctions between fiction and non-fiction. In addition to shedding light on how the genre of the chronicle works, this article aims to offer a new interpretation of *Huesos en el desierto*. Moreover, it will demonstrate the usefulness of a cognitive approach for a better understanding of contemporary Latin American chronicles.

Keywords Chronicle. Cognitive poetics. Gender violence. Mexico. Literary genre.

Índice 1 Introducción. – 2 La combinación de géneros en *Huesos en el desierto*. – 3 Las diferentes técnicas en relación con el *ethos*. – 4 La redistribución de lo sensible. – 5 Conclusión.




Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-18
Accepted 2021-07-06
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Van Hoey, E. (2022). "Luchar contra el discurso hegemónico. La tensión entre documento y ficción en *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez". *Rassegna iberistica*, 45(117), 71-88.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/004

1 Introducción

Durante los años noventa del siglo pasado, cientos de mujeres fueron asesinadas de manera brutal en Ciudad Juárez. El carácter feroz de los asesinatos y la magnitud del problema atrajeron mucha atención nacional e internacional. No solamente los medios de comunicación sino también varios especialistas en criminología y sociología (Kunz 2009, 199) publicaron pormenorizadamente sobre el caso. Además, la situación inspiró obras de ficción como *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Para su *magnum opus*, Bolaño se basó en la crónica *Huesos en el desierto* publicada en 2002 por Sergio González Rodríguez. En la década de los noventa, este periodista mexicano realizó varios viajes a Ciudad Juárez para investigar las estructuras latentes que causaron la violencia. Su larga investigación resultó en la publicación de una serie de artículos en el periódico mexicano *Reforma*. Posteriormente, estos artículos fueron recogidos en su libro de crónicas *Huesos en el desierto*.

En esta crónica, González Rodríguez ofrece su versión personal sobre los crímenes y reacciona vehementemente contra el discurso de las autoridades mexicanas (Bencomo 2011, 16). Según él, las autoridades pretenden que los feminicidios son brotes arbitrarios de violencia y ni siquiera los investigaron, por lo cual siguen impunes (Driver 2015, 146).¹ Además, arroja luz sobre la corrupción tanto en el sistema político como en el sistema jurídico y hace hincapié en la responsabilidad de los medios de comunicación que convierten la violencia en espectáculo y reproducen el machismo del Estado. Con su crónica, denuncia la violencia de género y la desidia institucional e identifica una «demanda perentoria de intervención» (Bencomo 2011, 20). Se patentiza que la denuncia presente en su obra está dirigida al lector (Bernabé 2006), del que se espera que entienda y se indigne por el sufrimiento puesto en escena (Carrión 2012, 15), o sea que existe una respuesta preferida de resistencia ética impulsada por la crónica (Stockwell 2013, 269).

Por el número espeluznante de víctimas, estimadas en 400, los feminicidios de Ciudad Juárez se convirtieron en la referencia por excelencia a la hora de traer a colación el problema de la violencia contra las mujeres en el continente entero (Carrión 2012, 34). Por eso, no debe sorprender que los crímenes en Ciudad Juárez y las obras de Bolaño y González Rodríguez han constituido el foco principal de los estudios académicos y literarios sobre el femi(ni)cidio (Franco 2013,

1 Los términos ‘feminicidio’ y ‘femicidio’ suelen ser intercambiables y refieren a los asesinatos de mujeres por razones de género. Sin embargo, opto por ‘feminicidio’, introducido por Marcela Lagarde, dado que en este término hay un énfasis en la responsabilidad que incumbe al Estado (mexicano) en los asesinatos (Luján Pínelo 2015).

224). Sin embargo, *Huesos en el desierto* casi siempre fue analizado en función de 2666, dado que la crónica de González Rodríguez fue percibida como la 'fuente' de Bolaño (Sánchez Prado 2014, 286). De esta manera, se estableció implícitamente una oposición entre la crónica 'informativa' de González Rodríguez y la novela, de ficción, de Bolaño.

Esta concepción aparece en muchos artículos académicos sobre *Huesos en el desierto*, que le reprochan a González Rodríguez que su libro contenga partes subjetivas, que no sea lo suficientemente periodístico o que transforme los crímenes en una leyenda sensacionalista (Benmiloud 2009; Zavala 2016). No obstante, *Huesos en el desierto* todavía no se ha analizado como un representante del género literario de la crónica latinoamericana contemporánea, un género que se caracteriza por su mezcla de literatura y periodismo. Un análisis que plantea que *Huesos en el desierto* no constituye un texto periodístico ni una novela ficcional sino una crónica en la que aparecen características de ambos géneros, podría arrojar nueva luz sobre la crónica y conducir a una interpretación alternativa.

La crónica como forma literaria tiene una larga historia que remonta hasta las Crónicas de Indias (Pastor 1983). La forma reapareció, *inter alia*, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en la obra de, entre otros, José Martí -la crónica modernista-, y en la década del setenta del siglo pasado en, pongamos por caso, la obra de Carlos Monsiváis -la crónica urbana (Darrigrandi 2013). Además, varios autores publicaron crónicas magistrales fuera de esos periodos como fue el caso de Rodolfo Walsh con *Operación Masacre* (1957). La crónica de Walsh es la primera en salir en la segunda mitad del siglo XX, por lo cual constituye un precursor tanto de la crónica urbana como del género del *New Journalism* en Estados Unidos (Amar Sánchez 2008). Ahora, a inicios del siglo XXI, la crónica contemporánea latinoamericana se considera como «la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica» (Jaramillo Agudelo 2012, 11). Además, si se habla de un verdadero *boom* (Tirzo 2013) de la crónica, esto no solo se debe al gran número de crónicas y antologías de crónicas publicadas (Carrión 2012) sino también al surgimiento de varias plataformas digitales que se dedican, entre otros, a las crónicas de la nueva generación de cronistas (*Anfibia, Gatopardo*). Con *Huesos en el desierto*, González Rodríguez perteneció a esta nueva camada que surgió en los años noventa a raíz de, entre otros factores, el establecimiento en 1994 de la Fundación Gabo por Gabriel García Márquez (Polit Dueñas 2019, 17).²

² Otros cronistas de esta nueva camada son, entre otros, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro.

Los estudios existentes (Darrigrandi 2013; Castillo 2015; Altamar 2019) sobre la crónica contemporánea se focalizan mayoritariamente en sus características generales. Indican que se distingue por su hibridez y por su potencial emancipatorio al ofrecer al lector un discurso contrahegemónico sobre problemas sociales. En su conocida definición del género, el autor mexicano Juan Villoro recalca esta hibridez declarando que la crónica contemporánea es «el ornitorrinco de la prosa»³ ya que combina estrategias de la novela, del reportaje, de la autobiografía, de la entrevista y del ensayo.⁴ Con respecto al potencial emancipatorio, los estudios apuntan a que la crónica reacciona contra el discurso hegemónico, o sea el discurso de las autoridades latinoamericanas o las empresas de medios de comunicación (Castillo 2015), y contra las formas de periodismo que reproducen este discurso de manera acrítica.⁵ Cronistas como González Rodríguez quieren dar al lector otra versión, otra mirada sobre eventos, personas u objetos reales en América Latina que no reciben suficiente atención en los demás discursos o que son representados de manera problemática (Castillo 2015). Además, en la bibliografía crítica se subraya el objetivo pragmático del cronista, o sea que éste espera convencer a su lector de la denuncia presentada (Carrión 2012, 15).

Muchos críticos han comparado la crónica con la literatura testimonial. Eso no debe sorprender visto que los dos géneros se relacionan de manera obvia. Ambos transmiten un discurso contrahegemónico sobre grupos que están en los márgenes de la sociedad (Yúdice 1996; Berkeley 2004). Además, la crónica suele contener testimonios como es el caso de *Huesos en el desierto* que, por ejemplo, recoge los testimonios de los familiares de algunas de las víctimas. Sin embargo, Gabriela Polit Dueñas apunta que existen diferencias notables entre estos géneros (2019, 13). La diferencia principal reside en quién se encarga de proporcionar la información. Si en el testimonio se crea la ilusión de que es el testigo mismo quien ‘habla’, disimulando así la presencia del autor, en la crónica se vehicula la mirada personal del autor sobre los ‘hechos’ que cuenta (2019, 13). Por la presencia explícita del autor, la crónica se aparta también del periodismo tradicional. Por otra parte, la crónica contemporánea difiere igualmente de géneros ficcionales que presentan una tensión entre

3 J. Villoro, «La crónica, ornitorrinco de la prosa». *La Nación*, 22 de enero de 2006, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>.

4 Jean-Michel Adam y Ute Heidmann (2009) observan que cada texto (literario) es híbrido de cierta manera porque ningún texto contiene elementos de un solo género, por lo que conviene hablar, antes bien, de ‘genericidad’.

5 Tomo ‘hegemonía’ en su sentido gramsciano de sistema de valores dominantes en una sociedad dada. El concepto no incluye solo las ideas sino sobre todo las prácticas sociales a través de las cuales la hegemonía se experimenta.

documento y ficción, como la novela histórica (Schaeffer 2010), por la insistencia en el carácter no ficcional de la mirada del cronista.

No obstante, los estudios sobre la crónica contemporánea raramente contienen análisis textuales de modo que todavía se desconoce la respuesta a las preguntas siguientes: ¿Cuáles son las estrategias que manejan los cronistas y cómo aportan a la dimensión crítica de la crónica? Parto de la hipótesis de que el análisis textual de *Huesos en el desierto* propuesto en este artículo, llevará no solo a una nueva interpretación de la crónica de González Rodríguez, sino también a un conocimiento más avanzado sobre las estrategias usadas en el género de la crónica. Además, revelará el modo en que refuerzan el potencial emancipatorio de la crónica, o sea su potencial de contribuir a la emancipación de un grupo social como las mujeres mexicanas que sufren de la violencia machista. Aunque este potencial reside también en los temas abordados por González Rodríguez, privilegiaré en este artículo un análisis formal del discurso.

2 La combinación de géneros en *Huesos en el desierto*

Su libro [...] transgrede a la primera ocasión las reglas del periodismo para internarse en la no-novela, en el testimonio, en la herida e incluso, en la parte final, en el treno. (Bolaño 2004, 215)

Huesos en el desierto muchas veces ha sido considerado como un texto periodístico e informativo, casi 'científico', sobre los feminicidios de Ciudad Juárez. Eso no debe sorprender dado que desde el prólogo González Rodríguez subraya la dimensión no ficcional y la relación estrecha con el periodismo cuando agradece a «los directivos del periódico *Reforma* que [...] aceptaron publicar los artículos [...] que son la semilla de este libro» (González Rodríguez 2002, 7). Además, a lo largo del texto propiamente tal recurre a estrategias periodísticas para discutir su investigación. Cita, por ejemplo, a menudo datos exactos, lo que despierta asociaciones con el género del reportaje: «En 1995, se reportaron en Ciudad Juárez 1.307 delitos sexuales, de los que 14,5% fueron violaciones a mujeres» (GR, 14).⁶ El autor repite esta técnica por medio de la mención de los nombres y las edades reales de las víctimas de la violencia: «Elizabeth Castro (17 años), Silvia Rivera (17) y Olga Carrillo (20)» (GR, 15). Además, hace explícitamente referencia al género de la entrevista: «La entrevista con el doctor [...] tuvo lugar el 27 de abril de 1996» (GR, 291).

⁶ A partir de aquí, todas las citas de *Huesos en el desierto* llevarán entre paréntesis las iniciales del autor, GR, seguidas de la(s) página(s) de la crónica.

Asimismo, cabe destacar el papel del apartado «Fuentes» (GR, 287), donde González Rodríguez enumera todas las fuentes consultadas, a las que añade la explicación sobre cómo accedió a ellas y dónde el lector podría encontrarlas a su turno: «Las cifras [...] constan en el *Compendio Informativo* (1996) [...] que está abierto a consulta pública [...]» (GR, 306). Además, cita los estudios académicos que consultó: «Lima Hernández describe [...] en el estudio *Sexualidad, género, violencia y procuración de justicia*» (GR, 30) y determinadas definiciones que sacó de estos estudios: «el policía estadounidense Earl James definió así al asesino serial» (GR, 16-17). Cita también informes policiales y documentos judiciales: «‘Caso 8103-1225, Marzo 3, 1981 Joanne Collins Poldesmik North Palm Beach, Florida’» (GR, 91). Llama la atención que el narrador copia el estilo seco de estos documentos.

Sin embargo, el autor indica también que su investigación está íntimamente relacionada con sus propias emociones y opiniones. A lo largo del texto, subraya esta presencia ‘subjettiva’ por medio de varias estrategias. En el epílogo personal recurre por ejemplo al uso de la primera persona, una estrategia típica de la crónica (Idez 2011) que se deja asociar con el género de la autobiografía: «Desperté y a mi alrededor había voces» (GR, 274). Cabe añadir que *Huesos en el desierto* constituye el resultado de la investigación llevada a cabo por el autor dentro del propio libro, lo que genera un efecto de puesta en abismo (Bal 1978). Al interior del texto y en los demás paratextos utiliza la tercera persona. No obstante, se trata de un narrador que aparece fusionado con el autor y que expresa su propia opinión, una reivindicación de la mirada personal que se asocia con la novela (Carrión 2012, 19). Este narrador intercala, por ejemplo, las definiciones de conceptos teóricos mediante frases breves en las que expresa su opinión: «Semejantes ideas y valores colaborarían a generar violencia en Ciudad Juárez: atavismos, creencias patriarcales, abuso, sumisión femenina, marginalidad» (GR, 35).

Además, usa adjetivos expresivos para discutir personas u objetos: «Pero lo peor consistía en la recurrencia del hallazgo de mujeres asesinadas» (GR, 63). Otro elemento que denota la presencia del autor es la selección de los estudios académicos, a saber que construye un montaje, lo que él mismo subraya: «*God of Death*, de [...] Yoran Svoray, expone un indicio [...] que merece citarse» (GR, 77). Además, en general no se atiene a una ‘estricta cronología’ sino que combina de manera audaz distintas secuencias (Benmiloud 2009, 33): yuxtapone, por ejemplo, una acción conjunta de México y los Estados Unidos contra el narcotráfico con el hallazgo del cuerpo de «una mujer no identificada» (GR, 169-70), sugiriendo así que ambos están entrelazados. En el mismo orden de ideas, González Rodríguez incluye reflexiones ensayísticas sobre la tragedia de las mujeres desaparecidas: «el vaivén entre la esperanza y el temor de la muerte» (GR,

142). Aunque enfatiza que sus argumentos están basados en una investigación, muestra así cuál es su lugar de enunciación. Este énfasis vuelve cuando resalta que sus testigos hablaron con él, o sea que sus testimonios no son recopilados desde un lugar desconocido: «Ana Bergareche [...] aceptaba conversar sobre su tema [...] en una cafetería» (GR, 34).

Asimismo, destaca desde los paratextos la importancia de la dimensión narrativa de su texto: «En este libro lo narrativo es primordial» (GR 2006, V). Muy llamativa es, a este respecto, la incorporación de técnicas obviamente ficcionales como la construcción de suspenso (Benmiloud 2009, 34) y la escenificación. González Rodríguez reproduce, por ejemplo, un diálogo entre Abdel Sharif Sharif, el acusado principal de las autoridades, y el padre de éste ocurrido durante su infancia en Egipto: «Un día [...] su padre fue a recogerle a la escuela [...]. - Tu madre murió - le dijo -, ahora vivirás conmigo» (GR, 89). Se trata de una conversación a la que no puede haber asistido. Va aún más lejos cuando pretende tener acceso a los pensamientos de los personajes, como suele ocurrir en textos ficticios (Cohn 1999): «Estaba seguro de evitarlo: ni siquiera imaginaba la magnitud de lo que habría de vivir después» (GR, 23). De tal manera, experimenta con la focalización: alterna entre focalización externa e interna. Asimismo, alterna entre un narrador extra- y homodiegético -fusionado con el autor-, y un narrador heterodiegético. En los epílogos, se convierte en un narrador autodiegético, o sea que de nuevo estamos ante el procedimiento del 'montaje'. No obstante, el autor sagazmente dosifica el uso de estos recursos ficcionales para no darle la impresión al lector de haberse inventado experiencias.

Hay que destacar también que González Rodríguez echa mano de la intertextualidad por medio de varios poemas en su crónica, insertando *Huesos en el desierto* en una red de textos literarios. *Huesos en el desierto* termina por ejemplo con el poema «La cruzada de los niños» al tiempo que lleva insertados fragmentos de canciones populares mexicanas (GR, 41). Queda patente que González Rodríguez opta por un lenguaje literario y que maneja diversas figuras retóricas (es llamativa la anáfora) y una tipografía específica:

No pasa nada, dirá ella. Nada, repetirán los que vengan.

Nada.

Como el silencio del desierto.

Nada.

Como los huesos de las víctimas dispersos en la noche. (GR, 231)

Cabe concluir que en *Huesos en el desierto*, González Rodríguez mezcla géneros periodísticos considerados como más objetivos (reportaje, entrevista) y fuentes académicas de las ciencias sociales con géneros literarios inherentemente subjetivos (la autobiografía, el ensayo)

para narrar su versión de los crímenes de Ciudad Juárez. Su texto no constituye un documento informativo sino un texto fuertemente híbrido en el que pasajes informativos son entrelazados con procedimientos que se suelen asociar con la ficción y con la voz del autor, una combinación que está acorde con la definición del género de la crónica latinoamericana contemporánea. Es precisamente la presencia explícita de la mirada de González Rodríguez que es clave para considerar *Huesos en el desierto* como crónica antes que como testimonio o como texto periodístico (tradicional), géneros en los que se disimula la voz del autor.

3 Las diferentes técnicas en relación con el *ethos*

La hibridez de *Huesos en el desierto*, considerado en este artículo como un ejemplo de la crónica latinoamericana contemporánea, no es una forma de *Spielerei* sino que tiene un filo crítico que encaja con el mensaje contrahegemónico que González Rodríguez quiere presentar al lector. El primer tipo de relación entre la hibridez y la dimensión crítica se encuentra al nivel del *ethos* del autor.

En *Why Fiction* (2010), Jean-Marie Schaeffer destaca que cada lector habilita al inicio y durante la lectura de un texto un *generic frame* de ficción o de no ficción a partir de índices prototípicos presentes en el (para)texto. Parto de la idea de que la denuncia de González Rodríguez cobra más fuerza si el lector cree en la veracidad de lo narrado, o sea si el lector activa el *frame* (esquema mental) de la no ficción.⁷ El concepto de *frame* viene de la poética cognitiva, en la que se sostiene que cada persona dispone de varios esquemas mentales, contruidos a partir de experiencias reales, que le ayudan a categorizar, entre otros, todos los textos con los que se ve enfrentado (Stockwell 2002; Sinding 2002). Según George Lakoff, «There is nothing more basic than categorization to our thought, perception, action, and speech» (1987, 5). En el género de la crónica latinoamericana contemporánea, la veracidad del texto depende completamente de la figura del autor visto que la crónica narra su investigación personal. Idez (2011) afirma la importancia de la autoimagen a causa de la presencia de elementos inverificables, «los recursos de la ficción» y las «operaciones retóricas». Por eso, el lector debe tener confianza en el cronista para dejarse convencer de la autoridad de *Huesos en el desierto* –condición imprescindible para ser capaz de indignarse por el

⁷ Cabe notar que existe una distinción importante entre «the authorial audience», o sea el lector ideal, que en este caso sería alguien convencido por la denuncia de *Huesos en el desierto*, y el lector de carne y hueso (Phelan 2004, 631-2). Este artículo se focaliza en el lector ideal para revelar cómo el texto ‘impone’ una respuesta preferida al lector (Stockwell 2013, 267).

problema denunciado. Para lograrlo, el cronista debe crear una autoimagen de fiabilidad y autoridad. Esta autoimagen del autor fue denominada *ethos*, una noción que tiene su origen en la *Retórica* de Aristóteles y que posteriormente fue retrabajada en el contexto del análisis del discurso por Ruth Amossy y Dominique Maingueneau.

Según Maingueneau (2002), el *ethos* consiste en la autoimagen creada de manera explícita o implícita por el enunciador, en este caso González Rodríguez, para convencer a su enunciatario, el lector, de que es fiable y constituye una autoridad en lo que cuenta por lo cual el lector puede confiar en lo que narra. Establece una distinción entre el *ethos* discursivo y prediscursivo, a saber el *ethos* construido dentro del discurso y el *ethos* relacionado con la persona extralingüística (2002, 4). Añade que dentro del discurso, el *ethos* se construye implícitamente por medio de, por ejemplo, el tono (*ethos* «montré») y por medio de pasajes en los que el enunciador habla explícitamente sobre sí mismo (*ethos* «dit») (15). A partir del discurso y el *ethos*, el lector se representa cognitivamente un garante, un cuerpo y una voz del enunciador discursivo, quien confirma lo narrado (8) y recibe un carácter y una corporalidad. Además, el lector establece una relación con este garante que va más allá de la mera identificación, por lo que ambos comparten un «mundo ético» (8). Conviene añadir que el *ethos* «visé» por parte del autor no siempre coincide con el *ethos* «produit»: el lector puede tener una imagen del enunciador que no corresponde a la imagen que el autor quería producir (4).

En los paratextos de su crónica, González Rodríguez habla explícitamente sobre sí mismo y su investigación construyendo así una imagen de sí mismo como experto comprometido. Cuenta, por ejemplo, sobre su propio secuestro que tuvo lugar el 15 de junio de 1999: «Aquel día fui golpeado y asaltado en un taxi» (GR, 274). Afirma que este asalto se relaciona con su trabajo de periodista y cronista (GR, 275). Esta imagen creada en los paratextos resuena también en su *ethos* prediscursivo dado que González Rodríguez es un periodista mexicano consagrado quien trabajó para el periódico independiente *Reforma*. Aunque los paratextos juegan un papel nada desdeñable en la creación del *ethos*, privilegiaré en este artículo el modo en que las diferentes estrategias utilizadas por González Rodríguez dentro de su crónica contribuyen a constituirlo.

Arguyo que tanto las estrategias periodísticas como las literarias, que se asocian con el ‘*ethos* discursivo’ y el ‘*ethos* mostrado’, al proporcionar de manera indirecta información sobre González Rodríguez, consolidan el *frame* de la no ficción al contribuir a la imagen de fiabilidad y autoridad del autor. En primer lugar, los procedimientos periodísticos utilizados por González Rodríguez, el apartado de las fuentes y las referencias a estudios académicos, no solo realzan el carácter no ficcional de la crónica *an sich*, sino que también aumentan su autoridad dado que toda la información citada le otor-

ga la imagen de ser la persona adecuada -el experto- para narrar sobre los crímenes de Ciudad Juárez. Es evidente que el lector estaría más inclinado a creer en la versión de una persona que realmente estudió de manera detallada el caso que en la versión de alguien que, por ejemplo, ni siquiera visitó Ciudad Juárez.

Además, las técnicas periodísticas y el modo en que González Rodríguez explora los crímenes comparten rasgos con el periodismo lento, un concepto bastante amplio (Le Masurier 2014) que se deja resumir como un periodismo en el que el periodista toma el tiempo de investigar a fondo un evento y en el que muestra cómo consiguió información subrayando su parcialidad (2014, 142). El mero hecho de la inversión de tiempo en la recolección de información ya es muy valioso porque contrasta con la actitud del Estado mexicano (Bencomo 2011, 20). Asimismo, se vincula esta forma de periodismo con la ética del *care*, a saber que es un periodismo ético que evita los estereotipos y el sensacionalismo presentes en ciertos medios de comunicación (Le Masurier 2014, 142). De esta manera, González Rodríguez se presenta como una figura que examinó con rigor los crímenes brutales, lo que refuerza su ethos.

Dentro de la crónica, González Rodríguez discute explícitamente la manera de proceder de las autoridades. Según él, ni siquiera investigaron los crímenes: «A pesar de las denuncias inmediatas, las autoridades se mantienen inactivas» (GR, 144). Pretende que las autoridades se inventaron a unos culpables para cerrar los casos: «El mandato era hallar al culpable. O quizás inventarle» (GR, 266), que hicieron desaparecer evidencia (GR, 75, 299) o que negaron los hechos: «Las autoridades [...] trataban de minimizar los hechos» (GR, 63). Añade que los medios de comunicación a menudo reproducen acriticamente el discurso de las autoridades que representan su versión como la verdad irrefutable: «Estos medios de comunicación [...] han caído una y otra vez en este juego encubridor al reproducir las versiones oficiales como verdad última» (GR, 110).

Con respecto a los procedimientos literarios, o sea las técnicas de ficción y narrativización que explícitamente revelan su presencia, arguyo que acentúan la idea de que se trata de una versión personal de la realidad, no de la realidad en sí misma. Es posible relacionar esta visión con el ethos ya que la subjetividad ligada a las técnicas literarias, tanto la presencia explícita del autor como la implícita por medio de técnicas de ficción, crea una imagen de autenticidad del cronista y lo convierte en alguien humano que, como cada persona, tiene sus propias emociones y opiniones. Podría también crear la ilusión en el lector de que realmente conoce a González Rodríguez. Asimismo, la manifestación de su parcialidad le otorga una imagen de honestidad visto que él no intenta disimular su parcialidad sino que la expone. Esta parcialidad explícita no disminuye la autoridad de la versión de González Rodríguez. Al contrario, ya que no existe una versión 'ob-

jetiva', es más convincente mostrar y reconocer la parcialidad de cada versión. No obstante, el cronista no puede mentir o inventar experiencias dado que en este caso rompe con el *frame* de la no ficción y el lector se siente engañado por el cronista (Idez 2011).

No obstante, la narrativización y las técnicas ficcionales no solo acrecientan la imagen de autenticidad y fiabilidad de González Rodríguez sino que también ayudan al cronista a atribuir un sentido y una significación a los acontecimientos (Idez 2011): «trazar analogías, asociaciones, puentes en los hechos que la vida cotidiana presenta a gran velocidad» (GR, 282). Poseen, además, un poder retórico que no se debe subestimar. En una entrevista con Driver (2015, 144), González Rodríguez declara que la dimensión literaria de la crónica es un modo «de ampliar la reflexión más allá del dato duro». Como señala Bencomo (2011, 15), aunque se suele recurrir a estadísticas para informar al público, estas cifras no dicen tanto mientras que las estrategias narrativas ayudan a darles sentido. En el segundo capítulo de la crónica, por ejemplo, González Rodríguez esboza la cultura machista en México y la relaciona con la situación económica de la ciudad, creando así una narrativa clara.

La manera en que el narrador-autor evoca a las víctimas de los crímenes revulsorios constituye un ejemplo del poder retórico de *Huesos en el desierto*. En el último capítulo, «La vida inconclusa», presenta una lista de todas las víctimas de los feminicidios entre 1993 y 2002. La lista de diecisiete páginas abre y cierra con «...» (GR, 257, 273), dejando entender que se trata de una lista no exhaustiva. La acumulación de información genera un impacto emocional en el lector, que se ve confrontado con la cantidad enorme de víctimas, un impacto que aún se refuerza cuando ese lector se da cuenta de que ni siquiera se trata de una lista completa.

4 La redistribución de lo sensible

El segundo tipo de relación entre la hibridez y el papel crítico o contrahegemónico de la crónica tiene que ver con la mezcla de géneros en sí, o sea que esta misma hibridez genera un efecto cognitivo en el lector que puede resultar en una reflexión crítica por parte de éste. Bencomo arguye que «el discurso de la crónica» ofrece «la posibilidad de explorar modos de relato transgenérico[s] capaces de representar las reconfiguraciones» de la sociedad (2011, 17).

Según Eleanor Rosch (1988), una figura central del *cognitive turn*, cada persona dispone de prototipos mentales de todas las categorías que conoce. Concibe por ejemplo una fruta prototípica, una construcción mental dinámica que utiliza para reconocer y categorizar fruta en la realidad. En 2002, Michael Sinding, basándose en la teoría del prototipo desarrollada por Rosch, sostuvo que cada lector dispone de

prototipos mentales, o sea esquemas/*frames* cognitivos, de todos los géneros existentes y que los utiliza a la hora de categorizar textos. Cuando el lector se enfrenta a un nuevo texto, compara sus características con los ejemplos centrales o prototípicos de los diferentes géneros que conoce o del género con el que se asocia el texto para poder categorizarlo. Existen diferentes ‘niveles’ de categorización, con sus prototipos correspondientes. Se distingue, por ejemplo, el nivel de los géneros (novela, ensayo) del nivel más alto donde se encuentra la oposición entre ficción y no ficción (Stockwell 2002, 31). Cada ‘nivel’ pone en marcha otro *frame* más específico que corresponde con determinadas expectativas del lector. En el caso de una novela, el lector acepta que el contenido no sea real, lo que le lleva a categorizar el texto bajo el rubro de la ‘ficción’, mientras que en el caso de una autobiografía, este mismo lector tendría otras expectativas, concretamente, que sea un texto no ficcional sobre la vida del autor.

En *Huesos en el desierto*, González Rodríguez mezcla características prototípicas de géneros pertenecientes a la literatura, las ciencias sociales y el periodismo. El lector reconoce estos elementos prototípicos y activa (de manera inconsciente) esquemas para categorizar el texto. Sin embargo, el entrecruzamiento de tantos géneros diferentes hace que el lector deba activar otro esquema cada vez que surgen técnicas prototípicas de géneros completamente distintos. El lector que al inicio tiene la impresión de leer un texto periodístico de no ficción, está confrontado dentro del texto con reflexiones ensayísticas y técnicas de ficción, estrategias que no se suelen asociar con el periodismo o la no ficción. El entrecruzamiento de estas diferentes estrategias causa una fusión cognitiva de diferentes categorías, causando en el lector un ajuste del *frame* prototípico de la no ficción. Esta necesidad de ajustar el *frame* no solo lleva a una reflexión sobre el proceso automático de la categorización; también conduce a una reflexión sobre las ‘fronteras’ que suele haber entre, por ejemplo, una novela ‘subjética’ y un texto periodístico aparentemente narrado desde un lugar neutro.

El entrecruzamiento de las técnicas literarias, que subrayan la presencia del autor, y la ‘objetividad’ de los datos propia de las técnicas periodísticas apunta a que la verdad objetiva sobre Ciudad Juárez no existe. Alicia Montes (2014) confirma que los cronistas nunca pretenden dar la ‘verdad’ sobre lo que discuten visto que cuestionan la existencia de tal ‘verdad’. Así, González Rodríguez pone en primer plano lo que está a menudo ocultado o escamoteado en otros discursos informativos, como en el periodismo tradicional o el testimonio. En estos géneros, el enunciador tiende a disimular su propia voz y opinión para crear una ilusión de objetividad (Idez 2011). González Rodríguez, por su parte, recalca que esta voz y opinión siempre estarán presentes aunque no se vean: en cada representación de la realidad influye de entrada, entre otros, la lengua utilizada, como se sabe desde el

turno lingüístico del posmodernismo (Ward 2009, 301). A diferencia de lo que ocurre en otros géneros, González Rodríguez recuerda al lector que *Huesos en el desierto* no constituye un documento informativo que pretenda revelar la verdad sobre Ciudad Juárez, dado que esta es inalcanzable. Recalca que se trata más bien de una denuncia basada en su propia investigación y opinión personal: «subrayé que un periodista jamás debe asumir el papel que no le corresponde, como erigirse en juez» (GR, XIV, postfacio). Esta parcialidad no invalida su información; antes bien la matiza porque no dice representar la ‘verdad’, ya que ésta «siempre [es] tan relativa» (GR, I, postfacio).

La idea de la imposibilidad de la verdad ‘objetiva’ se tematiza también dentro de *Huesos en el desierto*. El caso es que González Rodríguez implica en su crónica diferentes versiones sobre los crímenes, habla con familiares, activistas, académicos, periodistas independientes y políticos que todos tienen su propia visión sobre la situación, por lo cual «da cabida a relatos múltiples y polifónicos» (Bencomo 2011, 17). Muestra que hasta el número exacto de víctimas en Ciudad Juárez, lo que parece ser un dato ‘objetivo’, difiere según la versión. El cronista también subraya el carácter subjetivo inherente a la lengua. Muestra que no es por casualidad que el Estado refiere a los crímenes como «homicidios situacionales» (GR, 243) o «crímenes pasionales» (GR, 111), ya que estos términos ocultan la dimensión estructural de la violencia.

De esta manera, González Rodríguez empuja a su lector a reflexionar sobre las ‘diferencias’ entre *Huesos en el desierto* y los textos divulgados por el Estado o, más aun, una novela sobre Ciudad Juárez como *2666*, donde Bolaño crea la ciudad ficticia ‘Santa Teresa’. Practica, por tanto, una sensibilización, dado que se rompe la frontera entre ‘noticia’ y ‘opinión’, ‘objetividad’ y ‘subjetividad’. Esta voluntad de ruptura se puede relacionar con el concepto de ‘la distribución de lo sensible’ de Jacques Rancière. Según Rancière (2004), el potencial político del arte reside precisamente en su capacidad de cambiar o desnaturalizar las oposiciones consideradas como ‘posibles’, por lo cual redistribuye lo ‘sensible’. Esta ruptura es sumamente importante teniendo en cuenta que en el caso de México, el Estado pretende que su versión sobre los crímenes constituye la verdad ‘absoluta’, negándose a aceptar otras versiones –«Quienes tienen el poder quieren poseer [...] el monopolio de la verdad» (GR, 282)- y utilizando la prensa para divulgarla.

Cabe notar que en México, como en varios otros países latinoamericanos, no hay verdadera libertad de prensa (Márquez-Ramírez, Guerrero 2017); la prensa (escrita) a menudo está controlada por intereses gubernamentales o empresariales por lo cual reproduce de manera acrítica la ideología del Estado que se caracteriza como corrupto (Márquez-Ramírez, Guerrero 2017) y machista (Valencia Triana 2012). Según Ward (2009, 296), tal cooperación entre periodistas y el poder

político constituye un problema ético porque choca con la idea de la prensa como «a watchdog on government and abuses of power» (298) y con la idea de la independencia de la prensa. Con respecto a la violencia de género, la prensa no siempre le dedica la debida atención o la representa de manera sensacionalista. Asimismo, recurre a menudo a un lenguaje sexista y hasta culpabiliza a las víctimas (Alcocer Perulero 2014), lo que refleja la actitud machista, mal endémico de la cultura latinoamericana, según la cual el hombre puede dominar a la mujer (Yugueros 2014). Este discurso tiene consecuencias en la realidad: si se oculta la dimensión estructural de la violencia, como es el caso en la versión oficial sobre los feminicidios en Ciudad Juárez, no es posible tomar medidas en contra de estas estructuras. En *Huesos en el desierto*, González Rodríguez no solo presenta otra versión de los crímenes sino que deja a las claras al lector que hasta los textos supuestamente informativos contienen la parcialidad del enunciador. De esta manera, intenta debilitar el estatuto del discurso oficial y de la prensa al mostrar que se trata de una versión más. Esta revelación podría estimular una reflexión sobre la aparente objetividad del Estado y de los medios de comunicación bajo su control.

5 Conclusión

Según mi interpretación alternativa, *Huesos en el desierto* no constituye un texto periodístico ni un documento informativo sobre los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez, sino una crónica contemporánea caracterizada por una combinación de procedimientos relacionados con la literatura y el periodismo. Por este motivo, la crítica expresada en varios artículos académicos sobre *Huesos en el desierto* queda invalidada, ya que González Rodríguez nunca ha querido presentar su texto como un documento informativo.

Asimismo, se ha desprendido del análisis que las diferentes estrategias utilizadas al interior de la crónica no debilitan su mensaje contrahegemónico, al contrario, refuerzan su denuncia de la situación espantosa en Ciudad Juárez y, más específicamente, la forma en que esta situación suele representarse. En primer lugar, tanto las estrategias tomadas prestadas de la literatura –que, a su vez, se vinculan con las estrategias que subrayan la autorrepresentación del cronista dentro de la crónica–, como las estrategias periodísticas y la ilusión de objetividad que provocan, contribuyen al ethos de González Rodríguez. Certifican que el texto se basa en un estudio riguroso realizado por una persona determinada con sus propias emociones, visiones y convicciones, al tiempo que lo distancian de una investigación sin anclaje. Por la confirmación del ethos, se consolida, a la vez, el *frame* de la no ficción, por lo cual va en aumento el potencial emancipatorio de *Huesos en el desierto*.

Luego, la combinación *an sich* de una investigación rigurosa basada en un estudio minucioso con un énfasis en la parcialidad de la investigación sirve para desenmascarar los discursos dominantes que pretenden que sea posible revelar la 'verdad' sobre los crímenes de Ciudad Juárez. El cruce de tantos géneros cumple una función cognitiva porque causa un proceso de reflexión sobre la frontera entre noticia y opinión en la mente del lector que suele categorizar textos por medio *frames* cognitivos que forman los prototipos de cada género. Por medio de esta mezcla deliberada de géneros, González Rodríguez muestra que aun un texto de no ficción, en el que prototípicamente se disimula la voz del autor, siempre contiene la mirada subjetiva del enunciador.

A fin de cuentas, el potencial crítico y emancipatorio de *Huesos en el desierto* va más allá de la tematización de la tragedia de la violencia de género para trasladarse también a la forma específica de la crónica. Es decir que «la *forma* [...] se capta como contenido» (Salazar 2005) y transmite un mensaje contrahegemónico acorde con el contenido de *Huesos en el desierto*.

Bibliografía

- Adam, J.-M.; Heidmann, U. (2009). *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant.
- Alcocer Perulero, M. (2014). «'Prostitutas, infieles y drogadictas'. Juicios y prejuicios de género en la prensa sobre las víctimas de feminicidio: el caso de Guerrero, México». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 20, 97-118.
- Altamar, J.F. (2019). «El concepto de la crónica: una mirada desde los aportes de las ciencias sociales y humanas». *Correspondencias & análisis*, 9. <https://doi.org/10.18682/jcs.v0i12.927>.
- Amar Sánchez, A.M. (2008). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh Testimonio y escritura*. Buenos Aires: De La Flor.
- Bal, M. (1978). «Mise en abyme et iconicité». *Littérature*, 29(1), 116-28. <https://doi.org/10.3406/litt.1978.2090>.
- Bencomo, A. (2011). «Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto*, *El vuelo* y *El hombre sin cabeza*». *Andiamos*, 8(15), 13-35. <https://doi.org/10.29092/uacm.v8i15.69>.
- Benmiloud, K. (2009). «*Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez: de la investigación a la novela». Barrientos Tecún, D. (ed.), *Escrituras policíacas, la historia, la memoria (América Latina)*. Bologna: Astrapa Editore, 23-38.
- Berkeley, J. (2004). *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bernabé, M. (2006). *Prólogo de idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama. Colección Compactos.
- Carrión, J. (2012). *Mejor que ficción: Crónicas Ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- Castillo, A. (2015). «The New Latin American Journalistic *Crónica*, Emotions and Hidden Signs of Reality». *Global Media Journal: Australian Edition*, 9(2), 1-12. <https://www.hca.westernsydney.edu.au/gmjau/?p=2235>.

- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore (MD): John Hopkins University Press.
- Darrigrandi, C. (2013). «Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio». *Cuadernos de Literatura*, 17(34), 122-43.
- Driver, A. (2015). «Una entrevista con Sergio González Rodríguez». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 19, 137-50. <https://doi.org/10.1353/hcs.2016.0024>.
- Franco, J. (2013). *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822378907>.
- González Rodríguez, S. (2002). *Huesos en el desierto*. 1a ed. Barcelona: Anagrama.
- González Rodríguez, S. (2006). *Huesos en el desierto*. 3a ed. México D.F.: Anagrama.
- Idez, A. (2011). «El contrato de lectura de la crónica: entre la autobiografía y el periodismo». *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani; Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/vi-jornadas-eje-5/>.
- Jaramillo Agudelo, D. (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- Kunz, M. (2009). «Femicidio y ficción: los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez y su productividad cultural». *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 6(11), 117-53. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i11.164>.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Le Masurier, M. (2014). «What Is Slow Journalism?» *Journalism Practice*, 9(2), 138-52. <https://doi.org/10.1080/17512786.2014.916471>.
- Luján Pinelo, A. (2015). *A Theoretical Approach to the Concept of Femicide/Femicide* [Master Dissertation]. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Maingueneau, D. (2002). «L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours (version raccourcie et légèrement modifiée de 'Problèmes d'éthos')». *Pratiques*, 113-114, 1-18.
- Márquez-Ramírez, M.; Alejandro Guerrero, M. (2017). «Clientelism and Media Capture in Latin America». Shiffrin, A. (ed.), *In the Service of Power: Media Capture and the Threat to Democracy*. Washington, D.C.: CIMA, 43-58.
- Montes, A. (2014). *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pastor, B. (1983). *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas.
- Phelan, J. (2004). «Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's "Home Burial"». *Poetics Today*, 25(4), 627-51.
- Polit Dueñas, G. (2019). *Unwanted Witnesses: Journalists & Conflict In Contemporary Latin America*. Pittsburgh (PA): University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvq4c00j>.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- Rosch, E. (1988). «Coherence and Categorization: A Historical View». Kessel, F.S. (ed.), *The Development of Language and Language Researchers: Essays in Honour of Roger Brown*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum, 373-92.
- Salazar, J. (2005). «La crónica: una estética de transgresión». *Razón y Palabra*, 10(47), s.p.

- Sánchez Prado, I.M. (2014). «Sergio González Rodríguez: Literatura y Pensamiento en la Edad de la Catástrofe». *Hispanic Review*, 82(3), 285-306. <https://doi.org/10.1353/hir.2014.0022>.
- Schaeffer, J.-M. (2010). *Why Fiction?* Nebraska: University of Nebraska Press.
- Sinding, M. (2002). «After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science». *Genre*, 35, 181-220. <https://doi.org/10.1215/00166928-35-2-181>.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203995143>.
- Stockwell, P. (2013). «The Positioned Reader». *Language and Literature*, 22(3), 263-77. <https://doi.org/10.1177/0963947013489243>.
- Tirzo, J. (2013). «¿En realidad se vive un boom? ¿Nueva? Crónica latinoamericana?». *Revista Mexicana de Comunicación*, 25(134), 12-16.
- Valencia Triana, S. (2012). «Capitalismo Gore y Necropolítica en México Contemporáneo». *Relaciones Internacionales*, 19, 83-102.
- Ward, S.J.A (2009). «Journalism Ethics». Wahl-Jorgensen, K.; Hanitzch, T. (eds), *The Handbook of Journalism Studies*. New York; London: Routledge, 295-309. <https://doi.org/10.4324/9780203877685>.
- Yúdice, G. (1996). «Testimonio y Postmodernism». Gugelberger, G.M. (ed.), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham (NC): Duke University Press, 42-57.
- Yugueros, A. (2014). «La violencia contra las mujeres: conceptos y causas». *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 18, 147-59.
- Zavala, O. (2016). «Delirios de interpretación: Las mitologías de la violencia de Sergio González Rodríguez». *Hispanófila*, 178, 115-33. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0063>.

El perfil crítico de una formación intelectual

Marcela Croce
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract This article proposes a review of the Uruguayan ‘critical generation’ or ‘generation of 45’, which is defined by their dissatisfaction with national conditions and a desire to produce a change in the cultural order of the Río de la Plata region. The *brotherhood* of historians, narrators, playwrights, poets and cultural critics is defined both in relation to the neighbouring city, Buenos Aires, and in terms of Latin American insertion promoted by the weekly magazine *Marcha*, in which most of the intellectuals involved collaborate. Ángel Rama is the outstanding figure summoned by this critical reconstruction. His work “La generación crítica (1939-1969)” is a landmark with which this article proposes a counterpoint.

Keywords Uruguayan intellectuals. Critical generation. Intra-American Comparatism. Historical journey. River Plate magazines.

Índice 1 Un tono desencantado. – 2 Voluntad y método. – 3 El existencialismo es un latinoamericanismo. – 4 Coda.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-01-06
Accepted 2022-03-22
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Croce, M. (2022). “El perfil crítico de una formación intelectual”. *Rassegna iberistica*, 45(117), 89-100.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/005

Parodiando a Graham Greene, podría decir que «*Uruguay made me*»: el espíritu crítico que allí se desarrolló en un determinado período histórico en que a mí me tocó vivir fue tan dominante que concluí titulando el libro que dediqué a las letras uruguayas de 1939 a 1968 [sic], *La generación del medio siglo*. (Rama [1982] 2008, 21)

1 Un tono desencantado

Parece inevitable iniciar cualquier consideración sobre la generación crítica a partir del texto homónimo de Ángel Rama. En tan planificado ejercicio revisionista, el crítico se comporta mucho menos como historiador del período de tres décadas que extiende de 1939 a 1969 que como testigo directo del ciclo que sigue abierto en el recorrido que cumple a comienzos de los años setenta (Rama 1971). A ese grupo, que prefiero adscribir al orden de las ‘formaciones’ establecidas por Raymond Williams (1980), Rama le atribuye la postura crítica que elude por igual la inmediatez del enojo, la ineficacia del lamento y la sobrecarga de la indignación para expandirse en la denuncia del engaño y el fraude que acosaron a sus integrantes.

Antes de evaluar las alternativas y las responsabilidades de quienes quedan enrolados en la etiqueta móvil -cuyo tránsito oscila entre ‘generación crítica’, ‘generación del 45’ (responsabilidad de Emir Rodríguez Monegal) y ‘generación de *Marcha*’, me detengo brevemente en la apertura del ensayo que acude a una pregunta desglosada: «¿Qué nos ha pasado? ¿Por qué hemos llegado a esto? ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay?» (Rama 1971, 325). Sin aventurarme a asegurar que semejante retórica sea una tendencia de época, un *élan* ontológico de las naciones latinoamericanas, es forzoso admitir que el arranque interrogativo coincide con el de dos textos estrictamente contemporáneos. Por un lado, la novela *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, que se empeña en descubrir «¿cómo se jodió el Perú?» a través de un muestrario de personajes y hechos que no trepida ante los deslices ideológicos ni la crónica policial. Por otro lado, el inicio de *Caliban* (1971), de Roberto Fernández Retamar, que se encara con la requisitoria insidiosa de un periodista europeo de izquierda: «¿Existe una cultura latinoamericana?» (Fernández Retamar [1971] 2006, 11).

El interrogante provee el tono de inquietud que vertebra la «ola de insatisfacción» (Rama 1971, 327) diagnosticada por el crítico, la cual afecta a una población de pequeña burguesía urbana cuya representación más conspicua impregna las páginas de las novelas de Juan Carlos Onetti, los relatos de Mario Benedetti y las comedias grotescas de Jacobo Langsner. Serán esas clases medias, las mismas que Rama rescataba como garantes de una cultura propiamente latinoamericana (Rama 1985) y las que forman el público lector de la

generación crítica -como consecuencia del éxito de la educación secundaria más que de la universitaria-, las que provean asimismo los cuadros dirigentes tanto de la sindicalización de círculos obreros, estudiantiles y profesionales como de la vanguardia política orientada hacia la acción directa nucleada en Tupamaros.

2 Voluntad y método

Acabo de declarar mi preferencia por el concepto de ‘formación’ que Williams (1980) aplica a aquellas agremiaciones que van desde la *brotherhood* al estilo prerrafaelista hasta la ‘formación discursiva’ que es posible identificar en la organización y el sostenimiento de una revista. La ventaja principal de una categoría tan flexible es la de desarticular las incongruencias que acarrea el marbete ‘generación’ (el cual, además, es instrumento propio del historiador, no del protagonista que ofrece su testimonio privilegiado como hace Rama), además de suspender el rigor excesivo de la cronología y fomentar la vocación de autorreconocimiento. El afán de los sujetos que Rama convoca en su ensayo insiste en distinguirse de los antecesores y en subrayar las coordenadas que los acicatean. Para apuntalar dicha caracterización adviene la referencia al vitalismo de Wilhelm Dilthey (Rama 1971, 332); a fuer de filósofa tambaleante, mis asociaciones vitalistas remiten antes a Henri Bergson, quien sostenía el carácter subjetivo del tiempo y desbarataba, en consecuencia, las impostadas corporaciones generacionales. Busco un ejemplo de pertinencia indiscutida en esta reunión para corroborar la debilidad del criterio exclusivamente temporal: ¿dónde corresponde ubicar a Ida Vitale, figura tan activa en la década de 1950 como ahora, y cuya obra continúa y merece reconocimientos constantes bien entrado el siglo XXI? Do y un paso más: ¿no es actualmente una poeta de resonancia claramente latinoamericana, cuando en la etapa que la involucra como miembro de una generación representaba un fenómeno mucho más local?

Por añadidura, el crítico divide el bloque de treinta años en dos promociones a las que una circunstancia histórica garantiza la simetría de la partición: 1955, momento de inicio de la crisis económica nacional, opera como mediatriz de dos segmentos de extensión pareja. La analogía espacial anticipa un recorte geográfico ampliado que se corresponde con una categoría metodológica que Rama elaboró pocos años antes: la de ‘comarca’ (Rama [1964] 2008, 61). Dentro de la topografía mayor que reserva para la ‘comarca pampeana’, el crítico se enfoca en la que convendría identificar como ‘subcomarca rioplatense’ para dar cuenta del contacto estrecho que se evidencia entre Montevideo y Buenos Aires. Ese ámbito eminentemente urbano fomenta un comparatismo interno que contribuye de manera radical a implantar el instrumental metodológico comarcano. En el

territorio amplio del Río de la Plata, «los dos países limítrofes, a pesar de conocidas diferencias, se mueven dentro de similares procesos evolutivos» (Rama 1971, 332).

Tanto el punto de partida como el momento de división entre ambas cohortes reclaman la comparación con el otro punto comarcano, de modo que si la Generación del 40 argentina tiene una repercusión casi inmediata en la Generación del 45 uruguayo –y esa diferencia de cinco años es relativizada por Rama para desacreditar una vez más el recurso generacional por su insuficiencia–, el año 1955 implica una renovación discursiva que afecta ambos márgenes platenses. Mientras en Montevideo la crítica adquiere una virulencia creciente, más propicia para expulsar al público que para convencerlo (y el dato obligado es la crítica de espectáculos en la docena de diarios que proveen material de lectura a una población inferior a los tres millones de habitantes), en Buenos Aires se asiste al apogeo del grupo Contorno, cuyo estilo agresivo arremete contra las figuras más reconocidas del campo intelectual y provoca la reacción censuradora de Emir Rodríguez Monegal, quien en 1956 condena por ‘parricidas’ a los afiliados al conjunto liderado por David e Ismael Viñas.

El desborde de Rodríguez Monegal –replicado años más tarde por su discípulo Roberto González Echevarría, no ya sobre los discos porteños sino sobre el mismo Rama, acaso resentido ante la posibilidad de que Uruguay fuera tan dispendioso en críticos literarios¹ era la contracara irritada de un discurso jactanciosamente altisonante como el *slogan*, que en 1958 se especializaba en la consigna vacua «Como el Uruguay no hay» (cit. en Rama 1971, 335), simultánea de la frase de raigambre jakobsoniana «I like Ike» que condensó la campaña presidencial de Dwight Eisenhower en Estados Unidos. En la Argentina del frondizismo probablemente la alternativa fuera menos ominosa que el patético «Los argentinos somos derechos y humanos» frangollado dos décadas más tarde, durante la dictadura militar de 1976-83.

Lo significativo es que en las dos orillas del Plata se reconoce la coincidencia de propósitos y retórica que impregna el período, de modo que si en 1940 el cosmopolitismo era la nota dominante, en 1955 es el nacionalismo el que define los perfiles del contornismo y de su equivalente translatino, y solo hacia los sesenta se instalará el latinoamericanismo como preocupación intelectual.² El paso de una eta-

1 Vayan como muestra del encono del cubano asentado en la Universidad de Yale dos frases selectas de la presentación del libro *Crítica práctica/práctica crítica*: «Rama tenía un estilo retórico ampuloso, anticuado, tanto por escrito como en la tribuna, del que Emir se burlaba» (González Echevarría 2002, 17); «he leído a Rama con gran atención, buscando lo que conocidos y amigos ven de valioso en su crítica y no lo encuentro por ninguna parte» (18).

2 Recuerdo, en tal sentido, una anécdota que tiene ya veinticinco años de antigüedad. Durante la presentación de un libro sobre Contorno que acometé a mediados de los no-

pa a otra replica en este texto -aunque invirtiendo el orden- el esquema explicativo desplegado por Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo* con respecto al modo en que el fenómeno finisecular recala en el nacionalismo del Centenario (Rama 1985).

Otro punto de vinculación de ambas márgenes del Plata es el impacto del revisionismo histórico argentino sobre la labor historiográfica uruguaya, que relega el archivismo practicado por Pivel Devoto en favor de lecturas sociológicas o filosóficas (Rama 1971, 362). El tercer elemento comunitario rioplatense es el semanario *Marcha*, en el que colaboraban los propios contornistas y que seguirá siendo un faro intelectual al final del período y en el mismo momento en que Rama escribe el ensayo, cuando los *Cuadernos de Marcha* dediquen un número al espinoso 'Caso Padilla'. En sus páginas Rodolfo Walsh ofrece la lectura más original, que comporta una denuncia del corporativismo intelectual: si la Carta de los 62 surgió cuando un escritor fue encarcelado por el gobierno revolucionario cubano, eso demuestra que o bien se trata del primer caso de presión sobre un opositor, o bien los intelectuales solo responden cuando es uno de los propios el hostigado.

Finalmente, tanto Buenos Aires como Montevideo recibirán el impacto latinoamericanista de mediados de siglo, que si en los cincuenta estaba informado por la revolución del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) boliviano, la figura de Jacobo Arbenz en Guatemala y los cambios políticos brasileños de Jánio Quadros a João Goulart, al despuntar los sesenta se plegará al entusiasmo despertado por la Revolución Cubana que, en sus inicios, representaba fundamentalmente el desalojo del poder de uno de los dictadores que se habían entronizado en el continente. La opción por lo latinoamericano marcó a *Marcha* con su prédica de Patria Grande, que en ocasiones se confundió con el panamericanismo y tendió a rechazar los populismos, pero sostuvo una conducta antiimperialista -que, mientras en sus comienzos aprobaba los fenómenos producidos en los años veinte y evaluaba la descendencia de Augusto César Sandino en Nicaragua, la fundación del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) por obra de Víctor Haya de la Torre y el tenentismo encabezado por Luís Carlos Prestes; hacia la mitad del siglo y en los años sucesivos encontraría en Gualberto Villarroel, Jorge Eliécer Gaitán, Fidel Castro y Salvador Allende sus figuras emblemáticas.

Correlativamente, la cultura se vio afectada por el cambio político y la señal más evidente en Uruguay fue el abandono del europeísmo promovido por Rodríguez Monegal en la página literaria de *Marcha*

venta, Ana María Barrenechea increpó a David Viñas por el escaso interés que la revista había mostrado por los temas latinoamericanos, y específicamente señaló la ausencia de la lectura de Mariátegui en esas páginas. Viñas respondió que la densidad de lo nacional -apogeo y caída del peronismo, formación del frondizismo- atenuaba los intereses latinoamericanos que serían urgentes, en cambio, tras la Revolución Cubana.

en favor del latinoamericanismo predicado por Rama, su sucesor en esa empresa que había comenzado bajo la mano de Onetti y a principios de los setenta era orientada por Jorge Ruffinelli. El modelo teratológico que combinaba a Bernard Shaw y Borges, al que tributaba Rodríguez Monegal, dejó paso entonces a los nuevos narradores continentales que en los sesenta obtendrían un reconocimiento editorial y mercantil a través del *boom* latinoamericano y que, poco antes de ese fenómeno, eran promovidos por el mismo Rama a través de la editorial Arca que fundó en Montevideo en 1962 junto con su hermano Germán y con José Pedro Díaz.

3 El existencialismo es un latinoamericanismo

El comparatismo intraamericano, y específicamente rioplatense, encuentra otro respaldo propicio en la lectura que Jean-Paul Sartre recibió desde los años cincuenta. Un subtítulo como *Incursión en el mundo*, que organiza cierto sector de la exposición de Rama, es de indudable arraigo sartreano, si bien opta por aliviar la proclama fenomenológica de la 'situación' en la 'incursión'. También los contornistas acusarán la incidencia de Sartre, relativamente en la revista (Sebreli 1997) pero profusamente tras el cierre de la misma, como evidencian *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) de Oscar Masotta y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966) de Juan José Sebreli, ambos títulos derivados de las indagaciones que constan en *San Genet comediante y mártir* (1952).

Rama acusa el impacto de la huella de Sartre en lo que llama 'conciencia crítica' que, pareja a la preferencia de David Viñas por la categoría 'intelectual crítico', comporta un ajuste del sintagma 'intelectual comprometido' hacia la vocación adversativa en que se enquistan sus contemporáneos. En lo que tanto Viñas como Rama congenian es en que el intelectual es indefectiblemente un pequeño burgués, sin que eso implique una condena sino más exactamente un espoleo. Al fin y al cabo, el Río de la Plata exige explicar en sus propios términos aquella insuficiencia heurística que Sartre estampaba en las célebres «Cuestiones de método» de *Crítica de la razón dialéctica* (1960): Valéry es, efectivamente, un pequeño burgués; pero no todo pequeño burgués es Valéry (Sartre [1960] 2004).

Dos autores uruguayos dan cuenta de la presencia sartreana: Juan Carlos Onetti, con sus figuras existencialistas desoladas -cuyo anticipo se encuentra en la colección de locos y marginales que pueblan las novelas de Roberto Arlt en la década de 1920-, y Mario Benedetti, con sus oficinistas atascados en una alienación resignada. Ambos escritores, asimismo, logran evadirse del peso opresivo de la cultura porteña que, en la imitación servil de la revista *Sur* que denuncia el crítico (Rama 1971, 350), trasluce los afanes de modernización dependiente que esparció Rodríguez Monegal. Fuera del plano imi-

tativo, la plasticidad de Rama en el establecimiento de vínculos trazaría no ya un acercamiento buscado sino una continuidad involuntaria entre el «espectáculo feroz de descomposición» (Rama 1971, 396) que exhibe Armonía Somers y la atmósfera descarnada que desencadena otra figura de *Sur*, Silvina Ocampo, en sus cuentos (Rama [1973] 2008, 175).

Onetti, en la síntesis del crítico,

había sido capaz de avizorar en los años treinta el crecimiento de una insolente y purísima juventud a la que se sentía mancomunado y a la que vio abrirse dentro de un universo de adultos corrompidos. (Rama 1971, 349)

Es tentador sospechar que el Jorge Malabia adolescente de *Junta-cadáveres* (1964) deviene portavoz de la generación crítica –y resulta preferible sustraerse a su final, a fin de sostener la analogía– y el viejo Lanza que lo aconseja, lo instruye sobre el oficio periodístico y le ofrece revelaciones dosificadas es un émulo de Carlos Quijano, el adalid de *Marcha*.

Los tipos humanos convocados por Onetti, «recién adquiridos por el Plata –de Linacero a Ossorio–» (Rama 1971, 393) –aunque se podría argumentar nuevamente que proceden del muestrario arltiano en que la angustia y la baja se superponen en casos como los de Erdosain y Haffner–, trasuntan figuras de un presente anclado en ese paisaje devastado que conviene a las expectativas críticas.³ En representación del pasado es ineludible convidar a Felisberto Hernández, entregado a la evocación furtiva de pequeñas miserias que arrastra un relato como *Por los tiempos de Clemente Colling*. La dialéctica entre pasado y presente arrastra el notorio inconveniente de suspender el futuro, circunstancia que se diseña con otros rasgos en el paralelo que Rama establece entre Carlos Martínez Moreno y Benedetti: el primero «más intelectual, más sistemático y lógico»; el otro, «más sensible y más lírico» (Rama 1971, 394), aunque idénticamente afectado por el estupor urbano.

El fracaso melancólico de Benedetti es la contracara del fracaso existencialista de Onetti. Benedetti da forma a lo que Rama (1971, 371) proclama «la rebelión de los amanuenses» y apela a lectores que replican los personajes de los cuentos reunidos en *Montevideanos* (1959) o de la novela *La tregua* (1960), filmada en Buenos Aires por Sergio Renán en la década siguiente. Como en el caso de Onetti con Arlt, me permito aquí otra especulación: la que enlaza la afir-

3 No obstante, y pese a que tanto la recaída arltiana como la inclemencia de la mirada del escritor parecerían complacer a Viñas, este le dedica una reseña lapidaria en «Onetti: un novelista que se despidió» (Viñas 1954).

mación de Rama, que hace de Benedetti el «primer escritor estrictamente profesional de la literatura uruguaya» (Rama 1971, 371) por vender treinta o cuarenta mil ejemplares (cifras solo equiparables a las que manejará el *boom*, aunque Benedetti demore más en agotarse), con la versión fílmica de *La tregua* que será la primera candidata argentina -rioplatense-⁴ al Oscar.

En el plano cinematográfico hay otro ejemplo de colaboración supraplatina desprendido de la obra de Jacobo Langsner, uno de los dos dramaturgos que, junto con Carlos Maggi, decantan de la generación crítica. Es significativo que Rama integre la producción teatral al panorama que diseña: si bien el teatro suele ser desatendido por la crítica, los comienzos de Rama como actor y dramaturgo permiten expansiones que no hubieran sido previsibles en críticos ajustados a un cartabón más tradicional. En este punto cabe un paralelo con Viñas, quien recién en los setenta se estrena como dramaturgo y al filo de esa década edita las obras de Armando Discépolo con un prólogo que renueva los estudios teatrales.

La desestabilización de la familia como institución protectora y afectiva que cumple *Esperando la carroza* de Langsner exagera su ferocidad en la puesta en escena escogida por el director Alejandro Doria para la película argentina de 1985. La tendencia rioplatense al grotesco -cuyo origen es objeto de un tironeo en la historia de la literatura en que se cruzan el uruguayo Carlos Mauricio Pacheco y el argentino Discépolo- potencia en actores entrenados en el teatro local la virtualidad de una comedia sangrienta cuyas frases han pasado al acervo popular porteño con la misma entonación que aplicaron sobre ellas los intérpretes. «Tres empanadas para dos personas» es un epítome de la miseria de los barrios periféricos; en cambio, «¿yo soy la cornuda y vos sos la ofendida?» condensa la moral clasemediera en su alternativa resentida.⁵

Al cine le corresponde un modo de la crítica que mostró su faz más despiadada en el ejercicio de Homero Alsina Thevenet, quien abandonó la voluntad inicial de orientar al público por el hipercriticismo que desgarró el gusto hasta convertirlo en un avatar del «terrorismo» (Rama 1971, 378). Alsina Thevenet pasó de *Marcha* a *Página/12* en los años ochenta, cuando se fundó en Buenos Aires ese diario de

⁴ Breve excurso de lexicografía chingada: cuando los argentinos designamos a alguien o algo como 'rioplatense', no hacemos más que referirnos a un uruguayo del que nos hemos apropiado. Así, Florencio Sánchez y Horacio Quiroga son 'rioplatenses', aunque ya los integramos a las historias de la literatura argentina. Nos animamos menos a hacer lo propio con Onetti, aunque insistimos con cierta felonía en recordar que su primer relato se titula «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo».

⁵ No parece casual, en este vaivén entre las dos orillas del Plata, que la enunciadora de semejante paradoja sentimental sea interpretada en el film por China Zorrilla, actriz montevideana de amplia trayectoria en la escena porteña.

ínfulas progresistas que procuró inscribirse en la línea abierta en la década anterior por el periódico *La Opinión*. Paralelamente, el teatro transita del amateurismo al independentismo y contribuye a la caracterización de la época como la del individualismo independiente.

En el orden ensayístico, la generación crítica no fue ajena a un fenómeno latinoamericano: el cambio del ensayo intuitivo, impresionista, signado por cierto solipsismo de pasiones hermenéuticas, por el ensayo amparado en las ciencias sociales, promotor de explicaciones (Devés Valdés 2000-03). Rama asigna la función que Karl Mannheim atribuía a las élites locales para completar la labor de las élites internacionales a los historiadores Alberto Methol Ferré y Carlos Real de Azúa, cuya especialización en temas vernáculos produce en este último caso una obra sobre el patriciado uruguayo, del mismo modo que *Capítulo Oriental*, *Enciclopedia Uruguaya*, *Cuadernos de Marcha* y *Nuestra Tierra* establecen un conjunto de estudios nacionales con tiradas de diez mil ejemplares que constituyen un canon prescindente de lo oficial al que concurren los productos de las editoriales Alfa y Arca, por restringirme a aquellas en las que Rama tuvo intervención directa.

Precisamente tales emprendimientos fueron espacios de inserción laboral de los intelectuales críticos que, junto con *Marcha* y otros ejercicios del periodismo, además de la docencia media y universitaria y la burocracia pública, absorbieron una mano de obra altamente calificada que mantenía un distanciamiento respecto de las fuerzas políticas dominantes apenas comparable al registrado «en el 900 con los dandys y los anarquistas» (Rama 1971, 382). Es cierto que «la impunidad del espíritu crítico» (389) no resultaba el mejor auspicio para el grupo, aunque conviene apuntar que, a la par de la postura francotiradora, la ‘generación crítica’ practicó la recuperación de escritores precedentes como Eduardo Acevedo Díaz, Horacio Quiroga y Felisberto –cuyos relatos inquietantes que bordean la perversión obtuvieron reconocimiento creciente a partir de los años sesenta hasta convertirlo en las décadas siguientes en autor de culto, si bien entre un público restringido–, antes de otorgar estatura magisterial a algunos miembros de las propias filas como Idea Vilariño (Rama 1971, 390).

4 Coda

He dejado para el final la poesía, con la certeza de que la presencia de Ida Vitale me eximía de abundar en un género que suelo abordar de soslayo.⁶ Borgeanamente (vicio tan argentino) podría decir que me

⁶ Originalmente este texto fue concebido para integrar el homenaje a Ida Vitale ofrecido por la Università Ca’ Foscari de Venecia el 10 de noviembre de 2021, y presentado en versión abreviada en esa oportunidad.

sé más capaz de leer poesía que de escribir sobre ella, más apta para la conmoción de la letra que para la precisión de la idea. Cuando se explaya sobre la conciencia crítica como ejercicio adversativo respecto de los valores dominantes, Rama asevera que «[c]omo siempre, fueron los poetas los primeros en definir este cambio» (1971, 348); más adelante proclama a la poesía «la vanguardia volante del ejército en marcha» (399) y allí se agolpan los intimistas Beltrán Martínez, la misma Vilariño, Ricardo Paseyro, Amanda Berenguer, la propia Ida; el sencillismo de Líber Falco; el barroquismo de Cristina Peri Rossi (Rama 1971, 397); «el arrebató erótico en Clara Silva» (399). Quisiera extender la serie hacia otras estribaciones: del lado montevideano, el erotismo interespecies de Marosa di Giorgio; del lado porteño, las provocaciones lingüísticas de Susana Thénon.

Cierro aquí las insinuaciones. Como el recorrido de Rama que procuré interrogar, acompañar y discutir, mi intervención quiere finalizar en transición. «[N]o hay generación que aprisione o detenga a la historia» (Rama 1971, 402), sostiene el crítico en las líneas finales. La historia queda en curso, en un *corsi e ricorsi* que Viñas (1964) llamaba «constantes con variaciones» pero se empeñaba en desgajar de la circularidad de la historia, esa forma obsesiva del conservadurismo, para exhibir la creatividad de soluciones ante problemas que retornan en circunstancias diversas. Demasiada arrogancia fue haber esmerilado el testimonio frente a una testigo directa, transgeneracional, como es Ida Vitale, motivo de un homenaje que justificó revisar su inscripción intelectual.

Bibliografía

- Cuadernos de Marcha*, 49, mayo de 1971.
- Devés Valdés, E. (2000-03). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*. Vol. 1, *Del Ariel de Rodó a la CEPAL*. Vol. 2, *Desde la CEPAL al neoliberalismo*. 2 vols. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández Retamar, R. [1971] (2006). «Caliban». *Todo Caliban*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 11-85.
- González Echevarría, R. (2002). *Crítica práctica/práctica crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, A. (1971). «La generación crítica (1939-1969)». *Uruguay hoy*, parte IV. Buenos Aires: Siglo XXI, 325-401.
- Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rama, A. [1964] (2008). «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Rama* 2008, 43-113.
- Rama, A. [1973] (2008). «Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)». *Rama* 2008, 115-226.
- Rama, A. [1982] (2008). «Prólogo». *Rama* 2008, 17-27.
- Rama, A. (2008). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Rodríguez Monegal, E. (1956). *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires: Deucalión.
- Sartre, J.-P. [1960] (2004). *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada.
- Sebreli, J.J. (1997). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Viñas, D. (1954). «Onetti: un novelista que se despide». *Contorno*, 3, 12.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Viñas, D. (ed.) (1969). *Obras escogidas de Armando Discépolo*. 3 vols. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Racconti al femminile contro il silenzio

Rosa Maria Grillo
Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract Voices of ‘children’ have emerged in recent years in the vast field of post-traumatic memory, thanks to the rise of associations, publications and *talleres* dedicated to children who lived without parents or in exile, or with unworthy parents. This painful page is reconstructed not only by children of *desaparecidos* but also by *desaparecidos* or *apropiados* children, after having found their families of origin from which they had been torn away to be adopted by the military and their associates. Women’s texts deal with these issues both in collective testimonies and in individual texts and novels.

Keywords Testimonial literature. Cono Sur dictatorships. Intergenerational relations. Edda Fabbri. María Teresa Andruetto. Patricia Sagastizábal.

Sommario 1 Oltre il trauma. – 2 La parola dei figli. – 3 *Talleres*. – 4 Edda Fabbri. – 5 Maria Teresa Andruetto. – 6 Patricia Sagastizábal.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-01
Accepted 2022-03-30
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Grillo, R.M. (2022). “Racconti al femminile contro il silenzio”. *Rassegna iberistica*, 45(117), 101-116.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/006

1 Oltre il trauma

Indubbiamente il campo della memoria post-traumatica è vastissimo, ingloba i concetti chiave di superstite e testimone, di vittima diretta e indiretta, di memoria e postmemoria, e poi, sul versante della trasmissione e comunicazione, invade i campi del giornalismo, della saggistica, della scrittura genericamente autobiografica, della psicoanalisi e, naturalmente, della letteratura. In particolare, per quel che riguarda le dittature del Cono Sur del secondo Novecento, lo snodo su cui negli ultimi anni si sta concentrando l'attenzione degli attori di tali eventi traumatici e di critici e analisti è il ruolo dei 'figli', inizialmente ruolo prevalentemente passivo ma che si è andato imponendo con l'insorgere di associazioni, pubblicazioni, *talleres* dedicati, dove emergono i racconti dei figli, vissuti senza i genitori o in esilio, o con genitori indegni, una letteratura prodotta «por escritores víctimas directas del terrorismo de Estado, hijos de desaparecidos, de sobrevivientes, de exiliados, hijos apropiados y restituidos» (Fandiño 2016, 140).

È cioè arrivato il turno delle testimonianze degli *hijos*, non più solo dei figli di *desaparecidos* ma anche di bambini *desaparecidos* o *apropiados*, cioè quelli che, superando paure, titubanze, difficoltà psicologiche e fisiche, dopo aver ritrovato la famiglia d'origine a cui erano stati strappati per essere adottati da militari e loro conniventi, ricostruiscono quest'altra pagina dolorosa: portabandiera di questi gruppi e associazioni sono sicuramente H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) per gli *hijos de desaparecidos* e per i *niños apropiados* e Historias Desobedientes per i figli di militari torturatori.

Per i primi, tutto nasce intorno a dei *talleres* a metà degli anni Ottanta, a La Plata (Taller de la Amistad) e a Córdoba (Taller Julio Cortázar), che riunivano ragazzi tra i 10 e 14 anni:

Este espacio fue importante para la construcción de sus identidades: allí todos compartían una situación común; ser hijos de desaparecidos y presos políticos. Por primera vez la ausencia de sus padres resultaba el denominador común con otros chicos de su edad [...] Comienza así la construcción de un espacio para el relato de sus historias comunes, siendo los primeros encuentros, emocionalmente, muy movilizadores. (Cueto Rúa s.d., 3)

Dallo specifico tema di ricostruzione di identità familiari, della vita e delle azioni dei genitori *desaparecidos*, questi *talleres* andarono evolvendo verso posizioni 'attive' costituendosi come movimento per i diritti umani e collegandosi ad altre associazioni intergenerazionali - con Madres e Abuelas de Plaza de Mayo ad esempio - e continuando ancor oggi a mantenere viva l'attenzione su odi e violenze

contro i diritti umani, riproponendo le stesse parole d'ordine (*Por la Aparición con vida*) per rinforzare quel grido del *Nunca Más* contro *desapariciones* e violenze, come nel 2017 quando il Taller de la Amistad si rese parte attiva per la campagna contro la *desaparición* di Santiago Maldonado, avvenuta durante una manifestazione in difesa di territori di una comunità mapuche destinati all'esproprio, e con il documentario *Infancias y resistencias en tiempo de dictadura*, cortometraggio realizzato da Ernesto Mobili nel 2018.

L'associazione che negli anni si è venuta imponendo all'attenzione mondiale è senz'altro H.I.J.O.S., sorta nel 1995 a Buenos Aires

para luchar por el Juicio y Castigo a los genocidas. Con historias en común y la reivindicación de 30.000 militancias, con los años conformamos una Red Nacional y una Internacional. Inicialmente, nos reunimos hijas e hijos de militantes víctimas del terrorismo de Estado, pero más adelante abrimos la participación a más personas que se sumaron a la lucha.¹

In questo ampliamento rientra il progetto di visibilizzazione di un altro dramma e di una nuova battaglia da combattere, per il riconoscimento e la reintegrazione nelle famiglie d'origine di *hijos desaparecidos*. Da qui la fondazione di una banca dati, estesa anche in altri paesi latinoamericani e in Europa, e la enorme battaglia medico-legale per esigere «la reconstrucción histórica individual y colectiva»:

Para que cada uno pueda saber quién es, quienes fueron sus padres. Saber qué pasó con sus padres, donde están, donde están sus hermanos, a donde se los llevaron, los que nacieron en cautiverio y nunca más fueron encontrados. Exigen la restitución de sus hermanos robados por los represores. Saber quiénes dieron las órdenes, quiénes las ejecutaron, quiénes son los responsables del genocidio. (Silva Catela 1999)

Interessanti sono anche le testimonianze dei *chicos del exilio* il cui dramma nomadico rappresenta un ulteriore tassello in piena evoluzione ma che, proprio per la loro dispersione, non hanno avuto nei *talleres* e in associazioni opportunità di incontro. Un primo tentativo di ascolto e confronto di esperienze è stato creato da Diana Guelar, Vera Jarach e Beatriz Ruiz, donne anche loro esiliate e vittime della violenza di stato, che fanno dell'ascolto e della memoria un cardine indispensabile per la ricostruzione della Storia. Il libro da loro curato *Los chicos del exilio* (2002) costituisce un ulteriore laboratorio di costruzione di memoria.

¹ <https://www.hijos-capital.org.ar/nuestra-historia/>.

Sicuramente collegato al tema degli *hijos* è quello della posmemoria, o memoria indiretta, con la polemica sulla condizione di vittima (secondo Edda Fabbri, tutta la popolazione è stata vittima...). In questo ambito allargato rientrano sicuramente anche racconti e memorie non necessariamente legati a un trauma vissuto in prima persona, come *Golpes, Relatos y memorias de la dictadura* (Torres, Dalmaroni 2016), ventiquattro testimonianze di scrittori argentini nati tra il 1957 e il 1975, o *Memorias de la 'décima' división de primer año, Colegio Nacional de Buenos Aires*, di María Inés Palleiro (2019), che raccoglie le testimonianze della «promoción que entró con Lanusse, cursó con Cámpora y Perón y egresó con Videla [...] En estas voces vivas están las de aquellos que no lograron vivir para contar, pero que cuentan a través de nosotros» (quarta di copertina): entrambi uniti sul discrimine generazionale e dall'assenza programmatica di appartenenti a famiglie di militari e simpatizzanti del regime.

A latere di questi lavori di ricostruzione della Storia attraverso la microstoria della seconda generazione, si è sviluppato un acceso dibattito sulla definizione della 'vittima', in cui si innestano le storie di figli di torturatori e militari vicini al mondo della repressione, con una amplissima gamma di reazioni individuali di fronte a un inevitabile conflitto tra affetti familiari e coscienza di posture ideologiche e comportamenti inaccettabili. Anche in questo caso, si tratta di un'associazione sorta a Buenos Aires il 25 maggio del 2017 quando cinque figlie e un figlio di genocida decidono di chiamarsi *Historias Desobedientes* e partecipano il 3 giugno dello stesso anno, con propri striscioni, alla marcia de *Ni Una Menos* contro femminicidi e violenze su donne e minori. L'input a questa liberazione da tabù e legami familiari venne sicuramente da un progetto di legge che nel 2017 fu presentato al Congreso de la Nación per modificare due articoli del Codice Penale che impedivano a una persona denunciare o dichiarare contro il coniuge, fratelli, genitori e figli. Si chiedeva di limitare il portata della legge, escludendo i delitti di lesa umanità, includendo quindi la casistica di cui ci stiamo occupando. Da questa proposta sono scaturite denunce di violenze anche domestiche e rifiuti di riconoscere la patria potestà dando il via al caso davvero rivoluzionario delle *Historias Desobedientes*, tappa oltremodo dolorosa di cui sono protagonisti figli e familiari di militari torturatori ma dalla cui condizione di 'vittima' gli *hijos de desaparecidos* prendono le distanze.

Infatti, l'essersi trovati automaticamente inseriti nei campi contrapposti in cui i loro genitori in cui i loro genitori si erano scontrati li porrebbe in posizioni antitetiche e inconciliabili ma, con i necessari ed evidenti distinguo, alcuni concetti elaborati per i testi della 'postmemoria' dei figli di *desaparecidos* si possono riutilizzare anche per quest'altra situazione: il concetto stesso della 'postmemoria', elaborato da Marianne Hirsch (1997), collegato alla situazione di perdita (e ricerca) familiare, si può estendere anche ai figli di tortura-

tori e affini perché anche loro in molti casi sono cresciuti dominati e condizionati dalle narrazioni della violenza e di eventi traumatici, e la scoperta improvvisa e tardiva – quando il padre è stato coinvolto in un processo o in un caso di *estrache* – ha provocato un trauma individuale di ‘perdita’: la ‘generazione dopo’ (*the generation after*) eredita e assorbe il trauma e la condizione di coloro che hanno sperimentato personalmente esperienze che chi è venuto ‘dopo’ ‘ricorda’ solo attraverso storie, immagini e comportamenti. Un avvenimento traumatico come la *desaparición* fisica di un genitore o la sua *desaparición* metaforica per la scoperta di indegnità e violenza sono sicuramente paragonabili e accomunabili nella ricerca di definizione della categoria di ‘testimonianza di una vittima’:

Memoria y distancia generacional son dos puntos imprescindibles para comprender el trauma que existe en esta generación, que se presenta esencialmente como una falta, un vacío. Las familias están rodeadas de secretos y ausencias. (Venturini 2019, 122)

Per rispondere alla necessità di vincere la vergogna per colpe commesse dal genitore e per conquistare il diritto a lottare a viso aperto per *la Memoria, la Verdad y la Justicia*, è nato nel 2017 il movimento collettivo *Historias Desobedientes* di figli di militari genocidi. Molti di loro si fanno chiamare *ex hijos* e si esprimono attraverso *Escritos Desobedientes* (2018) una raccolta di testi scritti prima e durante la nascita del movimento collettivo. La sua lettura permette di comprendere non solo le origini di questo movimento, ma anche i modi in cui coloro che hanno vissuto esperienze di silenzio e di vergogna iniziano a raccontare la loro storia, a far conoscere le strategie adottate per sfidare la coesione familiare, i tabù sociali e varie forme di impunità. Adottando linguaggi diversi – saggio, romanzo, manifesto, poesia, drammaturgia, post sui social network –, gli autori di questo libro si confrontano con la difficoltà di esprimere i legami sottili e perversi tra genocida e famiglia come nucleo di silenzio, sotmissione e violenza patriarcale:

una invitación a que muchas más historias desobedientes salgan a la luz para desafiar, con la potencia de la palabra, los mandatos de silencio y sumisión, los tabúes sociales, las cadenas de la cultura patriarcal y genocida que tan bien conocemos desde el núcleo de nuestra trama familiar. («Manifiesto» 2018, 10-11)

Nella grande varietà di situazioni che il libro presenta, una sola cosa appare certa: «Somos la peor derrota de los genocidas» (Delgado 2018, 84).

2 La parola dei figli

Esemplare è il caso di Mariana Dopaso, figlia di Miguel Etchecolatz, che ha provocato più clamore, rispetto agli altri *ex hijos*, in quanto decide di cambiare il cognome, prendendo quello del nonno materno. Nel novembre del 2014 presentò ad una giuria Federale un testo con i motivi personali che l'hanno spinta a prendere questa decisione, rifiutando decisamente l'identificazione con il padre («mi verdadera posición [...] es palmariamente contraria a la de ese progenitor y sus acciones») e rivendicando per sé la condizione di «sujeto único, autónomo e irrepitable», perché «mi ideología y mis conductas fueron y son absoluta y decididamente opuestas a las suyas, no existiendo el más mínimo grado de coincidencia con el susodicho. Porque nada emparenta mi ser a este genocida» (*apud* Scocco 2017, 86).

Ancora una volta, sono soprattutto donne a soffrire questa linea genealogica di infamia e a prendere l'iniziativa di cambiare il cognome, che è il primo passo per non vergognarsi e partecipare alle marce e alle rivendicazioni degli *hijos*, come sottolinea Mariana Dopaso:

me impresiona mucho descubrir como tres cuatro cinco pibitas tan chiquitas [...] desobedecieron a esos mandatos que eran mandatos de silencio [...] Hoy le llamamos patriarcado. Digamos, que no estamos [...] enganchados a un destino trágico. Hay la posibilidad de otra cosa.²

Dopo molti anni di silenzio, finalmente delle donne hanno deciso di non rispettare più l'obbligo di silenzio richiedendo verità e giustizia. Donne unite, insieme, dimostrando che il femminismo è importante per sfidare una società ancora patriarcale che impone le sue leggi sia a livello politico-sociale che familiare.

Ma se questo 'ritardo' è totalmente comprensibile quando si parla della generazione dei 'figli', ai tempi della dittatura bambini o adolescenti, non è immediatamente comprensibile se guardiamo le date di pubblicazione di memorie e romanzi scritti da donne: quasi nulla almeno fino alla fine del millennio. Sorge allora naturale la domanda: perché parlare dopo più di venti anni? Perché «dopo il tempo delle testimonianze giudiziarie che raccontano i fatti, matura il tempo per raccontare storie diverse [...] la necessità di trasmissione della memoria alla generazione dei figli, ormai adulti» (Martellini 2009, 34-5). Al primo imperativo di denuncia e di rivendicazione delle lotte intraprese avevano risposto in tempi ristretti i compagni di lotta che spesso avevano anche continuato, o intrapreso, la carriera politi-

² Mariana Dopaso, intervista di Ana Cacopardo («Historias debidas». *Canal Encuentro*, 2020, min. 44, <https://www.youtube.com/watch?v=eFZQSRBQaME>).

ca, mentre diversi ragioni personali e circostanziali avevano motivato il lungo silenzio delle donne rimarcando la condizione di subalterità del mondo femminile: la rinascita è avvenuta dopo un percorso personalissimo di costruzione di una nuova maniera di essere donna culminato nella scrittura e pubblicazione di memorie, collettive e individuali, che raccontano questo processo dall'esperienza della militanza ma soprattutto del carcere fino ad approdare, quasi chiudendo un circolo, ai *talleres* e alla scrittura. Nella scrittura la condizione femminile si costituirà quindi come doppiamente alternativa: testimoniare non solo contro l'oblio imposto dal Potere durante la *transición* ma anche contro il canone maschile del testimoniare.

Più tempo e più dolore sono stati necessari per rimettere insieme i tasselli di una vita fratturata e di un salto di qualità da donna-moglie-figlia-casalinga-vittima a protagonista di una rivoluzione totale e poi a oggetto di una doppia violenza, di matrice ideologica e di genere. La Storia stessa ha preferito cancellare questa presenza e, con la transizione alla democrazia e l'appello all'oblio e alla riappacificazione, la donna è rientrata nell'alveo della tradizione, della famiglia, portandosi dietro anche sensi di colpa per aver tradito il suo ruolo di angelo del focolare. Come racconta Ruth in *Donne ai tempi dell'oscurità*,

Nel tempo si verificò una specie di 'riflusso mentale' perché dovevamo in qualche modo tranquillizzare i settori sociali dai quali era necessario fossimo considerate 'persone decenti' e non immorali. Dovevamo in qualche modo legittimarci di fronte a una società che precipitava in un veloce processo politico involutivo. (Berti 2009, 82)

O semplicemente perché

[a] las mujeres nos costó más reunirnos, recordar, testimoniar. Nos volcamos urgentemente a recomponer espacios personales, familiares, afectivos, políticos, sociales. (Leites 2006, 290)

3 **Talleres**

E infatti, solo grazie ai *talleres* di fine millennio (Grillo 2017) e all'insorgere di numerosi gruppi autogestiti che si sono ascoltate le voci deboli della Storia e il grande sforzo editoriale di raccoglierne i testi risponde, finalmente, al dettato da cui erano partiti i primi *talleres* al femminile in Uruguay tra cui il Taller de Género y Memoria di Montevideo, le cui testimonianze sono state raccolte nei tre volumi di *Memoria para armar* (2001, 2002, 2003): «Porque fuimos y somos parte de la historia».

Il difficile rapporto intergenerazionale è tema dominante in molte scritture femminili sia testimoniali che creative che raccontano di madri desiderose di recuperare un rapporto con i figli incrinato, rotto o inesistente, e di figli che lamentano l'assenza dei genitori negli anni di adolescenza.

In *Memoria para armar Uno* si raccolgono le testimonianze non solo di donne vittime 'dirette' o di prima generazione, ma ci si apre, anche se timidamente, all'ambito della postmemoria, ad esempio pubblicando il racconto di una figlia che racconta con affetto e un pizzico di ironia il crescendo della militanza della madre, smentendo che questa - compresa la detenzione di alcuni mesi - costituisca sempre un trauma per i figli: casalinga dedita alla famiglia, severa nell'educazione dei figli, senza educazione politica, improvvisamente informa la famiglia che partecipa a un *taller* serale di donne ricamatrici ma grande sarà la meraviglia della figlia nello scoprire che «las tales reuniones de tejedoras eran un pretexto para salir de noche a pegar carteles en la pared: 'Navidad sin presos políticos'» (Osimani 2001, 25). Narra poi l'accelerazione nell'impegno di questa madre, con un inevitabile picco quando vengono sequestrati la prima figlia e suo marito:

Poco a poco se integró a los distintos comités de izquierda, de familiares de presos, de apoyo a los desaparecidos, y todas sus otras actividades y amistades fueron dejadas de lado. Siguió siendo católica, pero no era una católica de ritos y rosarios, su religión se convirtió en una doctrina de vida, de solidaridad. (28)

Una figlia militante incarcerata per diversi anni, altre due - compresa Alicia che scrive - distaccate spettatrici della parabola materna che notarono semplicemente che «había salido 'rara' del cuartel» e che, anche dopo il rientro in famiglia, continuava una intensa attività, con un unico cambio rilevante: un apparente distacco o disinteresse riguardo la vita delle figlie: «Ya no preguntaba más con quién salía, a qué hora volvía, como si nada le interesara. Y eso en ella no era normal» (31). Sindrome di abbandono, comune a gran parte di quella generazione? Nulla di tutto questo, ma un bellissimo 'lieto fine' che vale la pena ascoltare dalle parole di Alicia che dà un'immagine intera e integra di una famiglia e di un intero paese:

Hoy, ya por cumplir noventa años, aún acude a las manifestaciones y trata de mantenerse en contacto con su partido y la realidad del país [...] Nuestra madre no es un ejemplo único. Hubo muchas familias uruguayas que vivían dormidas y aisladas de la problemática del país. Los cambios sociales en la segunda mitad del siglo veinte fueron tantos y tan bruscos que a muchos padres les costó adaptarse lo suficiente como para comprender a sus hijos. Y de pronto, vino la dictadura, que sacudió todos los pilares de esa so-

ciudad dormida, y le abrió los ojos a la vieja generación, unió familias, creó seres vivos y centrados en su propia sociedad. Tendremos que decir, como dijo Mamá al salir del cuartel: 'De toda experiencia cruel se puede rescatar algo positivo'. (32)

Anche nelle testimonianze autoreferenziali l'eroismo o il protagonismo individuali sono assenti per avvicinare l'esperienza-limite vissuta a una quotidianità e 'normalità' che potesse essere meglio compresa dalle nuove generazioni; frequenti infatti sono le testimonianze destinate ai figli, per trasmettere con la parola scritta un non detto che brucia.

Gianella Peroni, ex prigioniera e psicologa, che partecipa nel secondo volume nella triplice funzione di coordinatrice, psicoterapeuta ed ex prigioniera, affronta il tema da svariati punti di vista. Nel suo testo teorico, «Testimonios de mujeres y memoria: un armado singular», afferma decisamente che la costruzione di memoria è un atto collettivo favorito dalle

capacidades que fueron muy útiles a las mujeres en los años de dictadura, como la facilidad y creatividad para tender redes, lazos afectivos, para organizarse y producir colectivamente, etc. [...] Quizás estas mismas características explican también la forma en que se ha venido haciendo la recuperación de la memoria de las mujeres en el Uruguay de hoy. (Peroni 2002a, 18)

Infatti, afferma, quelle pagine «no son una producción puramente individual, sino también fruto de los intercambios y caminos compartidos con todas las integrantes del Taller de Género y Memoria» per rispondere alla «necesidad imperiosa de la memoria colectiva para la construcción del futuro [...] necesidad que atraviesa lo político, lo social, lo psicológico y lo psicosocial» (9). Con altro tono la stessa Peroni ritorna su questi temi in «Para ustedes», rivolto ai figli, in cui minimizza il suo ruolo («No fui una dirigente ni una militante destacada, fui una del montón [...] Yo no fui una excepción», Peroni 2002b, 32, 34) a favore di una (auto)biografia generazionale e di genere, ma soprattutto volendo dare un contenuto e una ragione a un denso silenzio che ha accompagnato il rapporto madre-figli:

Este relato me lo debo y se los debo a ustedes tres, queridos hijos [...] Es curioso cómo me ha acompañado todos estos años la convicción de no haberles ocultado nada y, simultáneamente, la sensación de zonas oscuras, relatos incompletos, implícitos, sobreentendidos. [...] ¡Cuántas veces me he preguntado cómo y cuándo hablarles de esto! Y sin embargo, ¡qué difícil encontrar el momento y la forma de transmitirlo! Las palabras salen torpes y cuando salen lo que me falla es la memoria; ésa que queremos armar entre todas está en mí llena de olvidos, de lagunas, puntos oscuros. (2002b, 31-3)

Il momento è giunto, ulteriore prova del ruolo svolto dai *talleres* e da altre iniziative simili:

Ya intuía que aquí sería más fácil esto que estamos haciendo ahora: reconstruir la memoria [...] Todos estos días, desde que empezamos a leer los testimonios, me acuesto y me levanto ‘escribiéndoles’ a ustedes [a los hijos]. Ojalá en estas páginas incompletas, con recuerdos fragmentados, puedan entender y encontrarme un poquito más. (31)

Sempre in *Memoria para armar Dos*, Amparo (Chaparrita), nata in Messico, in «La vuelta a lo (des)conocido» si riferisce alla esperienza dell’esilio, anch’essa senza dubbio traumatica ma che racconta un’altra storia a lieto fine malgrado già nel titolo rinvii al sentimento di *descolocación* e di crisi identitaria che accomuna i *chicos del exilio*:

Y yo agradezco a mis viejos esta Vuelta que me dio la posibilidad de ser parte de su lugar, hoy también mío. Agradezco esta vida, muy difícil por momentos, casi mágica, llena de esperanzas, de espíritu de lucha, de conciencia crítica, de intolerancia con lo injusto, de disfrute por las cosas simples, de amor a la vida. Alguna vez me cuestioné ¿cómo se les había ocurrido traerme al mundo en esta coyuntura? ¿Inconscientes? ¿Irresponsables? Fue fácil encontrar respuestas. Alcanzó con mirarlos, ahora, antes. (Delgado Porteiro 2002, 233-4)

Ana Demarco, presente anche in un altro volume che raccoglie testimonianze di donne uruguaiane, *Los ovillos de la memoria* (2006), scrive con Natalia Stipanich «Cicatrices» (firmato: Abuela), racconti incrociati di tre generazioni di donne che si confrontano sulla tragedia della separazione tra madre e figlia: «tu brillo quedó de un lado de la reja y yo de otro | No fuimos las mismas, no pudimos serlo nunca más» (Demarco, Stipanich 2002, 223). La voce narrante principale è quella della nonna che si dirige alla nipote che ha la stessa età di sua figlia quando si separò da lei per la militanza e la clandestinità, o il carcere. Monologo interiore, dialogo immaginario, lettera confessione: non ci è dato sapere, ma importante è leggere, anche qui, il riconoscimento dell’importanza dell’esperienza del *taller* e una nota di ottimismo e di conferma delle scelte fatte, malgrado il dolore del distacco:

Memoria para armar, memoria colectiva, memoria genética, ¿qué es la memoria?, ¿quién puede ocultar la verdad?, ¿quién no sabe qué papel tuvo que jugar?, ¿quién no sabe? Estoy aquí maravillándome de mi necesidad de armar la memoria, de la magia de mi hija con su recuerdo marcado en sus cinco meses y de la comunica-

ción de mi nieta permitiéndole compartir la magia de ese momento. [...] Estoy aquí convencida de que vale la pena ser madre, sentir, arriesgar y llorar. (Demarco, Stipanich 2002, 224)

Bellissima testimonianza in cui i destini di tre donne si intrecciano in un quadro emotivo e affettivo molto intenso, con un gioco di scambio tra le persone verbali - *yo/ella* - che rafforza ancor più il legame tra madre e figlia che si ripete di generazione in generazione:

Me maravilla la fuerza que puede tener una mami, que pudo tener mi beba, aquella que dejó de comer, que dejó de llorar, la que no pudo entender y que a pesar de todo guardó tantos mimos para regalarle a mi nieta. [...] Ay, si yo pudiera abandonar mi culpa, si yo pudiera no sentir que te abandoné, que no fui yo la que te dejó dormida, piernilarga, hermosa y abandonada. (225)

Naturalmente nelle testimonianze di poche pagine si possono cogliere solo sensazioni, episodi, ricordi che, anche se molto significativi e pregnanti, non permettono di andare nel profondo del problema, cosa che invece accade in testi memorialistici e romanzi testimoniali dove l'esperienza individuale si amplifica e diventa paradigmatica dell'intera esperienza carceraria di donne - *madri/figlie* - diversamente coinvolte.

4 Edda Fabbri

È il caso di Edda Fabbri, uruguaiana rimasta in carcere per tredici lunghi anni, che, dopo aver partecipato al Taller de Género y Memoria e a *talleres intergeneracionales* per incontrare i giovani - compresi i suoi due figli - e dare risposte sulle scelte operate dalla sua generazione, scrive un testo, *Oblivion*, che è una incursione nella sua memoria e nel suo intimo per rispondere alle domande dei giovani ma ancor prima alle proprie domande inespresse:

Los chiquilines son grandes y nos interpelan. Claudia ahora es mujer, era una niña, pregunta. Ella siente un silencio atrás de las respuestas, quiere saber más, no se conforma. Otros se callan, se guardan su vehemencia. No sé si nos reprochan el abandono. Nos recuerdan que no ganamos, no olvidan que no pudimos. Valió la pena, preguntan o se preguntan. Valió el dolor, la soledad, la de ellos, nos preguntan. Y no podemos contestarles bobadas. [...] Cómo puedo decirte sí, valió; lo harías de nuevo, nos preguntan, te arrepentís. [...] Una pregunta mía es ésta: ¿pudimos haber hecho en ese entonces algo diferente? No me refiero a los pasos concretos que dimos, seguramente muchos de ellos en falso (yo dije que

no iba a hablar de política, pero digo: claro que dimos pasos en falso, claro que nos equivocamos). Me refiero a si erramos la opción, eso me pregunto. (Fabbri 2007, 28-9)

Per lei la necessità di scelta non si era concretizzata allora tra figlio e militanza, giacché entrò in carcere quando aveva venti anni e nessun figlio, ma si è concretizzata dopo, tra figlio e scrittura, figlio e costruzione di memoria. E ce lo racconta con una metafora piena di poesia:

Durante mucho tiempo parecía -a mí me pareció- que una fecundidad negaba a la otra [...] En ese lento tiempo de mi vida y la de ellos, un cuidado se daba la espalda con el otro. [...] Hay en eso también, como en las calles del otoño, una belleza dolorosa. [...] En la caja, una sola, lo que se queda y lo que se va, lo efímero y lo permanente, el tiempo de escribir y el tiempo de ellos.

Dejé con dolor aquel cuidado mío, así tenía que dejarlo deseando que no muriera, deseando que me esperara y me esperó. (51)

Dare priorità alla maternità e alla cura dei figli rispetto all'impegno politico, allo scavo nella memoria e alla scrittura, fu una scelta difficile ma vincente, e sicuramente decisione comune a tante altre donne:

La maternidad nos vistió de nuestra mejor piel. Nos metimos en ella como en lo más precioso, como si fuéramos nosotras a nacer otra vez. Y lo logramos. Celebró cada beso el milagro, el mundo cabía todo en los ojos de un niño que pedía siempre más. [...] Hubo también, y siempre, otra espera. De algo que estaba en un nivel entonces oculto de ese presente pero capaz de revelarse, de mostrarse en un instante precioso y siempre inesperado. (52)

A tempo debito, assolti i diritti-doveri di madre e grazie all'esperienza del *taller*, è arrivato, come per tante altre donne, il tempo del recupero della memoria, aspettando che terminasse *el tiempo de ellos* e che arrivasse finalmente *el tiempo de escribir*.

Ma la sua è solo una delle tante storie presenti nella sua testimonianza, insieme ad altre delle sue compagne di cella o di giovani incontrati nei *talleres*, tra cui la figlia di un torturatore:

El padre de Alicia estaba en el escuadrón. Ella lo sabe ahora, que creció. Sabe algunas cosas, otras no. 'No sé cómo es el odio -me dice-. ¿Perdonar?, no sé cómo'. Las manos de Alicia son todavía chiquitas, se curan en sus hijas (ella corrió en verdad detrás de su maravilla, ella lo hizo). El tiempo se bebe sus heridas. (28-9)

5 Maria Teresa Andruetto

Il tema del diritto dei figli a conoscere, a sapere, e della difficoltà della madre a raccontare, espresso con tanta forza da Gianella Peroni ed Edda Fabbri, è centrale in molti testi in cui la biografia individuale diventa biografia generazionale. Lo ritroviamo in una vasta gamma di romanzi argentini ricollegabili sempre al discorso al femminile: citiamo, tra i tanti, *Lengua madre* (2010) di María Teresa Andruetto sui rapporti intergenerazionali che coinvolgono tre generazioni di donne, e *Un secreto para Julia* (2000) di Patricia Sagstizábal su un difficile rapporto tra madre e figlia in esilio, rapporto corroso da «un secreto [que] es la pared que las separa» (Sagstizábal 2010, 335).

Nel romanzo *Lengua madre* si confrontano tre generazioni di donne attraverso lettere, ricordi, silenzi: nucleo generativo di tutto è la scelta di Julia, la 'donna di mezzo', che ha vissuto in clandestinità dopo aver affidato la figlia appena nata alla nonna, e che, prima di morire, chiede alla figlia - ormai adulta, studente di dottorato in Germania ritornata in Argentina dopo la morte della madre - che legga le sue lettere, mai inviatele, conservate in una cassapanca. A queste lettere si contrappongono i rimproveri, le recriminazioni, le tante domande senza risposta di chi non ha potuto far altro che subire scelte così radicali: «ella es hoy, a poco de morir su madre, una hija que la está buscando. Una hija que hace nacer a la madre de entre unos papeles, unas cartas» (Andruetto 2010, 15). Le ricerche nel passato da parte della figlia si concentrano non solo sulla ricostruzione della vita e le scelte dei genitori - lotta armata e clandestinità - ma di tutto il paese: «aunque crea estar leyendo la historia familiar, aunque crea estar descubriendo la vida de su madre, lo que lee es la descripción de una época: la juventud de sus padres y la historia de su país en la hora de su nacimiento» (154). Anche la sua stessa esperienza di figlia non è certamente unica, bensì generazionale, con l'affidamento ai nonni e l'assenza di una grande porzione di genitori in clandestinità o in carcere: «Vida suya y de muchos. Y sin embargo absolutamente suya, única. Es la reconstrucción de la memoria, pero ella no reconstruye sólo su memoria, sino la de muchos» (202).

È una situazione chiave che trova riscontro - e lo abbiamo visto nelle pagine precedenti - in tante testimonianze femminili in cui i temi della lotta politica del passato passano in secondo piano rispetto alla necessità di ricucire i rapporti familiari lacerati dalla militanza e dal carcere: certamente è questo uno dei motivi che hanno spinto le donne, una volta tornate in libertà, a rinunciare alla vita pubblica e all'impegno politico - il passato - e a dedicarsi alla nuova generazione, ai figli che attendevano il nutrimento materno - il futuro.

6 Patricia Sagastizábal

Tema in parte simile lo troviamo in *Un secreto para Julia* (2000), premio La Nación de novela 1999, in cui Patricia Sagastizábal reinterpreta la storia di una donna reale, Mercedes, e di sua figlia Julia, conosciute a Londra, due donne 'senza voce' che attraverso la ricreazione finzionale di Sagastizábal raccontano le loro storie e danno il loro contributo alla 'resistenza', alla lotta contro l'oblio. Questo romanzo sembra concentrarsi sul tema del diritto all'oblio del protagonista e diritto alla conoscenza della seconda generazione (Perassi 2010), tema in questo caso particolarmente spinoso perché derivante da un segreto e una verità indicibili (il padre di Julia è il torturatore e violentatore di Mercedes). Chiaramente in questo plot la tragicità e la violenza dell'episodio cardine del romanzo radicalizza il rapporto conflittuale madre-figlia e il contrasto tra oblio e memoria. È interessante notare come, in genere, l'oblio sia l'obiettivo desiderato ma allo stesso tempo, una volta che il vaso di Pandora viene aperto da una qualsiasi circostanza (nella realtà come nella finzione, spesso l'incontro con un personaggio del passato risveglia incubi e ricordi) si palesa la funzione salvifica del

recuerdo y las palabras [que] suelen restituir un vínculo, recrean la identidad, pero por sobre todo y en el caso particular de mi novela, dan lugar a la historia. En el caso de Mercedes y de Julia, las palabras brindaron un pasado y una verdad largamente esperada. (Sagastizábal 2010, 330)

Poche parole sono sufficienti per comunicare, non narrare, l'inenarrabile, e un solo gesto è sufficiente per recuperare anni di sospetti e rancori: «No tuve necesidad de adjetivar cuando le conté cómo había sido violada, y no pude evitar llorar mientras traducí para ella esos momentos. Sólo sentí un roce en mi rostro, era su palma que me acariciaba» (Sagastizábal 2000, 217).

La verità durante tanti anni repressa, una volta affrancata, ha un effetto liberatorio e permette una rinnovata relazione madre-figlia: obbligata a ricordare, a ricostruire una memoria rimossa per rispondere alle imperiose richieste di verità da parte di Julia non più procrastinabili, Mercedes cede e lascia fluire i ricordi, recuperando sentimenti di solidarietà e amore incrinati non per un'assenza forzata ma per l'assenza di verità.

E se non possiamo parlare, nei casi di Andruetto e Sagastizábal, di scrittura testimoniale autoreferenziale, senza dubbio le loro storie servono per «darles voz a los que no la tienen» (Sagastizábal 2010, 330) e a squarciare il silenzio su drammi e rapporti familiari che inevitabilmente sono la rappresentazione dei drammi vissuti da un intero paese, o di un intero continente.

Bibliografía

- Andruetto, M.T. (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- Berti, N.V. (2009). *Donne ai tempi dell'oscurità*. Torino: Seb.
- Cueto Rúa, S. (s.d.). «Breve historia de H.I.J.O.S. "Memoria en el aula"». *Boletín*, 9, 3-9.
- Delgadillo, M.L. (2018). «Acción y reacción». Colectivo Historias Desobedientes, *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Colectivo Historias desobedientes, 81-4.
- Delgado Porteiro, A. (2002). «La vuelta a lo (des)conocido». Taller de Género y Memoria 2002a, 228-34.
- Demarco, A.; Stipanich, N. (2002). «Cicatrices». Taller de Género y Memoria 2002a, 23-7.
- Fabbri, E. (2007). *Oblivion*. Montevideo: El caballo perdido.
- Fandiño, L. (2016). «La memoria de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático». *Cuadernos de la ALFAL*, 8, 139-49.
- Grillo, R.M. (2017). «De la oralidad a la escritura: la experiencia de los 'Talleres' para narrar lo inenarrable». Palleiro, M.I. (coord.), *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Imprenta Ya, 89-96.
- Guelar, D.; Jarach, V.; Ruiz, B. (2002). *Los chicos del exilio. Argentina 1975-1984*. Buenos Aires: Ediciones El país de nomeolvides.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Leites, I. (2006). «A cielo abierto». Taller Testimonio y Memoria del Colectivo de Ex Presas Políticas, *Los ovidos de la memoria*. Montevideo: Senda, 283-92.
- «Manifiesto» (2018). Colectivo Historias Desobedientes, *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Colectivo Historias desobedientes, 9-14.
- Martellini, F. (2009). «Las memoriosas. Violencia política, violencia di genere, memoria di genere». Stabili, M.R. (a cura di), *Violenze di genere, Storie e memorie nell'America Latina di fine Novecento*. Roma: Nuova Cultura, 27-56.
- Osimani, A. (2001). «Una luz en la dictadura». Taller de Género y Memoria – ex Presas Políticas, *Memoria para armar Uno*. Montevideo: Senda, 25-32.
- Palleiro, M.I. (2019). *Memorias de la 'décima' división de primer año. Colegio Nacional de Buenos Aires*. Buenos Aires: El Palomar.
- Perassi, E. (2010). «Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal». Campuzano, L.; Perassi, E.; Regazzoni, R.; Serafin, S. (eds), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Sevilla: Renacimiento, 201-12.
- Peroni, G. (2002a). «Testimonios de mujeres y memoria: un armado singular». Taller de Género y Memoria 2002a, 9-20.
- Peroni, G. (2002b). «Para ustedes». Taller de Género y Memoria 2002a, 31-9.
- Sagastizábal, P. (2000). *Un secreto para Julia*. Buenos Aires: Editorial Suramericana.
- Sagastizábal, P. (2010). «Palabras para un compromiso». Campuzano, L.; Perassi, E.; Regazzoni, R.; Serafin, S. (eds), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Sevilla: Renacimiento, 327-439.

- Scocco, M. (2017). «Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria?». *Sudamérica*, 7, 78-105.
- Silva Catela, L. (1999). «Hijos de desaparecidos, hilos de memoria para el futuro». *Sincronía*. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/hijos.htm>.
- Taller de Género y Memoria – ex Presas Políticas (2002a). *Memoria para armar Dos*. Montevideo: Senda.
- Taller de Género y Memoria – ex Presas Políticas (2002b). «Presentación». Taller de Género y Memoria 2002a, 7-8.
- Torres, V.; Dalmaroni, M. (eds) (2016). *Golpes, Relatos y Memorias de la dictadura*. Barcelona: Seix Barral.
- Venturini, M.X. (2019). «Buscando al padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea». *The Latin Americanist*, 63(1), 119-33.

La carrera diplomàtica de Josep Carner

Jaume Subirana

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya

Carles Casajuana

Escriptor i diplomàtic

Abstract Carner was a renowned writer when he started his diplomatic career in 1920. He was considered the most eminent living Catalan poet and had an important presence in the social and cultural scene in Barcelona. His joining the Spanish consular service came as a bombshell. From then on he never again lived permanently in Catalonia, although he kept in touch and came back frequently until the Civil War. This article provides a detailed description of Carner's diplomatic endeavours (and biography) based on his file at the Spanish Foreign Affairs Ministry's archive, and it includes a final table that summarises all the jobs, postings and dates of his diplomatic career.

Keywords Josep Carner. Diplomacy. Republic. Exile. Letters. Genoa. Costa Rica. Le Havre. Hendaye. Beirut. Brussels. Catalan Literature.

Sumari 1 En Carner se'n va. – 2 L'expedient de José Carner Puig-Oriol. – 3 Primeres destinacions: Gènova i Costa Rica. – 4 Retorn a Europa. – 5 Al servei de la República. – 6 Darrers actes.



Peer review

Submitted 2021-08-05
Accepted 2022-03-22
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Subirana, J.; Casajuana, C. (2022). "La carrera diplomàtica de Josep Carner". *Rassegna iberística*, 45(117), 117-144.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/007

1 En Carner se'n va

Josep Carner i Puig-Oriol va ser diplomàtic durant divuit anys de la seva vida, de l'u de gener de 1921, en què va ingressar al cos consular, fins al 31 d'octubre de 1938, en què va cessar com a ministre conseller a l'ambaixada d'Espanya a París. La seva va ser una carrera relativament curta per dos motius: primer, perquè va ingressar-hi quan ja tenia trenta-sis anys, una edat bastant més alta que la mitjana. I segon, perquè la derrota de la República, a la qual Carner es va mantenir fidel, va implicar la seva depuració per part dels vencedors de la Guerra Civil. Entre 1921 i finals de 1938, durant aquests divuit anys, l'escriptor va tenir com veurem set destins a l'estranger i un a Madrid.¹

Carner era ja un escriptor consagrat quan va optar per la carrera diplomàtica, l'any 1920. Era considerat el primer poeta català viu, escrivia als diaris -hi va haver un moment que era el pal de paller de *La Veu de Catalunya-*, havia estat director literari de l'Editorial Catalana, feia conferències i tenia una considerable presència a la vida social i cultural de Barcelona. Amic d'Unamuno i d'Ortega, també era conegut a les tertúlies literàries de Madrid. El seu ingrés al cos consular espanyol va provocar una veritable commoció; alguns a Barcelona ho van considerar una deserció. Encara avui se'n discuteixen els motius, però en general s'accepta que ho va fer per raons econòmiques: s'havia casat (el 1915), tenia dos fills i un pare al seu càrrec, tenien un cert nivell de vida i els alts i baixos de la professió literària no li semblaven apropiats per a un pare de família. Desaparegut l'any 1917 Enric Prat de la Riba, el seu protector, temia a més trobar-se en algun moment sense mitjans.

A partir de l'ingrés en la carrera diplomàtica Carner ja no va tornar a viure mai més de forma permanent a Catalunya, tot i que hi va mantenir sempre un contacte molt estret i fins a la Guerra Civil hi retornava sovint. Un cop li van preguntar si s'enyorava i va dir que no, perquè vivia «com si dues illes més enllà hi hagués la Rambla».² Sempre es va adaptar bé als llocs on va anar destinat. Com explica Pere Calders en la seva breu biografia (1964, 40), Carner sabia trobar el cos-

Aquest text va formar part de la recerca del projecte *Cartografia de la modernitat hispànica. Xarxes literàries transnacionals i mediadors culturals (Espanya-Llatinoamèrica, 1908-1939)* (FFI2016-76055-P). Els autors volen deixar constància del seu agraïment per l'ajut i els suggeriments de Jordi Cornudella i Jaume Coll Llinàs. Una versió abreujada va ser publicada, en castellà, a *Revista de Occidente* (núm. 443, abril 2018).

1 Això, avui, no seria possible. En aquests moments cap diplomàtic no pot passar més de nou anys seguits destinat a l'estranger, i la durada mitjana dels càrrecs és de tres o quatre anys; de manera que, en vint anys, el normal seria que un funcionari anés destinat tres o quatre cops a l'estranger i hagués fet una o dues estades al ministeri.

2 Melcior Font, «Conversa amb Josep Carner», *La Publicitat*, 27 de gener de 1927 (Carner 1986, 270).

tat més positiu dels llocs i es mentalitzava com si hi hagués de viure per sempre més. També va mantenir la seva activitat com a escriptor publicant llibres i amb una important presència als diaris: col·laborava a *La Veu de Catalunya* i, a partir de 1928, a *La Publicitat*. En castellà, va col·laborar a *El Sol* de 1925 fins al 1936. Malauradament, la vida consular i diplomàtica no li va proporcionar la seguretat econòmica que esperava. Amb l'excepció dels primers destins a Gènova i a Costa Rica, sempre va haver de fer números per arribar a la fi de mes, i va passar per moments d'estretor real. Fins i tot als consolats en què va tenir més feina, com a Le Havre, va haver de continuar escrivint articles i fent traduccions per arrodonir els seus ingressos. De fet, va tenir sempre al cap la possibilitat de tornar a Barcelona, i en diverses ocasions va moure fils per aconseguir una feina a la capital catalana que li assegurés una mínima folgança, com veurem, però no se'n va sortir.

2 L'expedient de José Carner Puig-Oriol

Tot plegat, això és el que ara podem documentar millor, i el que pretén el nostre article. Els documents que conté l'expedient personal de l'escriptor català a l'arxiu del Ministerio de Asuntos Exteriores (d'ara endavant, MAE) permeten reconstruir amb detall la seva trajectòria com a diplomàtic. L'expedient, a nom de «José Carner Puig-Oriol», forma part de l'arxiu del Ministerio, conservat a Madrid, a l'edifici de la Plaza de la Provincia, fins que va ser traslladat, l'any 2013, a l'Archivo General de la Administración a Alcalá de Henares, on avui es pot consultar.

L'escriptor va presentar la instància per prendre part a les oposicions d'ingrés al cos consular el 29 de setembre de 1920. Ho va fer amb tanta precipitació que va haver de demanar que li permetessin enviar el títol de Dret més endavant («dentro de brevísimos días y por descontado antes de empezar los ejercicios», va escriure a la instància) dient que l'havia extraviat. És possible que fos així, però també és possible que algú presentés la instància per ell i Carner no tingués temps de fer-li arribar el títol abans del termini. A l'expedient hi ha també un certificat de bona conducta signat per l'alcalde de l'«Alcaldía Constitucional de Sarriá» el 25 de setembre de 1920, on es fa constar que Carner hi resideix des de fa 4 anys i 11 mesos (en una torre al carrer Pomaret, d'ençà del retorn de Xile casat amb Carmen de Ossa y Vicuña).

A l'expedient no hi consta la data de les oposicions. Segons Albert Manent (1982, 215) es van celebrar durant la primera quinzena d'octubre de 1920. Una carta a Joan Grau de 15 d'octubre de 1920 diu «sóc a Madrid preparant unes oposicions, tancat en un recó de l'Ateneu, i estudiant, sense llegir més que llibres. [...] Totseguit que torni a Barcelona, que deurà ésser d'aquí uns vint dies, aniré a saludar-lo» (Epistolari 1997b, 55). En tot cas devien ser aviat, perquè el primer

de gener de 1921 el ministre d'Estat (com s'anomenava el ministeri d'Afers Exteriors fins al 1938), el marquès de Lema, li comunica per ofici –amb còpia a l'ambaixada a Roma i al consolat general de Gènova– que, havent obtingut el número 4 a les oposicions, el nomena vice-cònsol al consolat general d'Espanya a Gènova. Manent parla de possibles recomanacions, i cita una carta «d'un tal Carlos García Alonso» (1982, 215), que és l'única cosa sobre el tema que apareix als arxius del MAE: García Alonso hi consta com a professor, cosa que vol dir que no era membre de la carrera diplomàtica ni consular, ni funcionari del ministeri (potser era membre del tribunal, o algú amb influència sobre algun membre d'aquest). En aquesta carta, dirigida al granollerí Josep Maluquer i Salvador, director de l'Instituto Nacional de Previsión, García Alonso diu: «le acuso recibo de su atenta carta, en la que manifiesta su vivo interés por el opositor a la carrera consular Sr. Carner Puig Oriol y tendré mucho gusto en poderle comunicar noticias favorables a sus deseos»(Manent 1982, 215). Costa de creure que aquesta recomanació tingués gaire impacte, per dues raons. La primera, perquè la carta està datada el 15 de desembre, quan ja es devien haver celebrat part dels exercicis, si no tots. I, segona, perquè el to de Carlos García Alonso no revela cap proximitat especial amb Maluquer ni cap interès especial a complaure'l. Simplement, li diu que espera poder-li comunicar notícies favorables ben aviat (és a dir, que creu que Carner ha aprovat els exercicis i que ja l'hi confirmarà). Carner devia aprovar perquè li sobrava cultura i preparació, coneixement d'idiomes i seguretat en si mateix per superar les proves, i també perquè als membres del tribunal no els importava qui fos. Com a bons funcionaris, el que els devia importar era que fes bé els exercicis i que complís els requisits especificats a la convocatòria. Si, a part d'això, eren sensibles a les recomanacions o a les influències de tercers com Josep Maluquer, no ho sabrem mai.

En aquells moments, les expectatives de Carner eren molt altes. Pere Calders cita una anècdota que Plàcid Vidal explica en el seu llibre *L'assaig de la vida*: l'any 1920 l'estudiós Albert Schneeberger volia fer una antologia dels poetes catalans contemporanis. Havia escrit diverses vegades a Carner i no en rebia resposta (Schneeberger [1922]). Va insistir a través d'un tercer, però es veu que Carner va afirmar:

Digueu a Schneeberger que no s'amoïni per a comptar-me a mi en la seva antologia, que ara, a mi, em preocupa una altra cosa molt diferent d'això, i si em surt bé, com espero, ja no pensaré mai més a fer literatura! (1964, 76)

Celebrem amb Calders que el poeta s'equivoqués i que l'ingrés a la carrera consular no el privés de continuar escrivint. En tot cas, seguint les consideracions del contista, el que és indiscutible és que la carrera diplomàtica havia de convertir Josep Carner en un viatger.

3 Primeres destinacions: Gènova i Costa Rica

Carner va prendre possessió al consolat d'Espanya a Gènova el 14 de març de 1921 (a l'epistolari hi ha una carta a Pin i Soler dataada el 12 de gener des de Barcelona, i una altra a Jaume Bofill i Mates, 'Guerau de Liost', del 13 ja des de Gènova).³ L'expedient conté dos documents de gran interès sobre aquesta etapa inicial de la seva carrera. El primer és un ofici de 2 de gener de 1921 del ministre d'Estat al Cònsol General d'Espanya a Gènova enviant-li un article sobre Carner publicat pel diari *El Imparcial* el 30 de desembre de 1920 amb el títol «Un Cònsul separatista». El text de l'article, signat per Adolfo Marsillach⁴ i publicat a la secció «Cartas catalanas» sota l'epígraf «De nuestro redactor en Barcelona», està carregat de verí. Marsillach acusa Carner de «probado furor separatista» i d'haver publicat «los más terribles sarcasmos contra España, contra su presente, su pasado, sus glorias y sus hombres representativos». Se sorprèn que hagi ingressat al cos consular, es pregunta com s'ho farà per conciliar «su odio a España con el deber de velar por los intereses morales y materiales de España y los españoles» i, finalment, subratlla amb to sarcàstic la diferència entre la tolerància de l'Estat espanyol, que admet un separatista com Carner en un dels seus cossos més selectes, i el suposat sectarisme de l'administració catalana, que segons ell mai no admetria ningú que no combrégués amb les idees catalanistes:

La Constitución española da acceso a todos los españoles a los cargos públicos, y dentro de la Monarquía se puede ser empleado, magistrado, catedrático, militar, cónsul, sin previa abdicación de la fe política. En la Mancomunidad, en el Ayuntamiento de Barcelona y en todo donde mandan los catalanistas no sucede lo propio. Yo, republicano, socialista, jaimista, anarquista, separatista, pero ciudadano español, tengo opción a todos los cargos del Estado español; pero yo, catalán, no tengo, ni mis hijos tampoco, por el hecho de sentirme español, opción a ningún cargo de la Mancomunidad ni de organismo oficial alguno manoseado por los separatistas. De derecho, claro que sí; pero de hecho, yo y mis hijos, y cuantos se encuentran en mi caso, estamos excluidos de todos los cargos públicos cuya aprobación u otorgación dependa de los nacionalistas. Aunque hiciésemos las más brillantes oposiciones se-

³ Al final de l'article hem inclòs una taula amb el resum dels llocs, càrrecs i dates (de presa de possessió i cessament) de les diverses destinacions de la carrera diplomàtica de Carner.

⁴ El periodista barceloní Adolfo Marsillach i Costa (1868-1935), simpatitzant de Lerroux i conegut anticatalanista, avi del director teatral del mateix nom. El 1903 havia publicat *Catalanistas en adobo*.

ríamos recusados. No olviden esto aquellos inocentes liberales y socialistas que, por ignorancia de lo que aquí pasa, favorecen con su quijotismo la causa catalanista. (Marsillach 1920)

El marquès de Lema, amb un esperit més burocràtic que no pas polític, i sense deixar-se arrossegar per l'encesa prosa de l'articulista d'*El Imparcial*, apunta al nou superior de Josep Carner que «La lectura de la crònica en cuestió bastará para que, procediendo V.S. con todo el tacto y discreción propios del caso, ejerza sobre su nuevo subordinado toda la vigilancia necesaria para venir en conocimiento de si realiza en Génova alguna labor de índole separatista» i que si ho fa l'hi comunicui sense retard «a los efectos que pudieran resultar oportunos». ⁵ És a dir: es va limitar a informar el cònsol general, confidencialment, del contingut de l'article perquè ho tingués present i per si observava cap actitud estranya en el nou vice-cònsol, però ho va fer sense donar gaire crèdit a l'articulista ni comprometre la futura carrera de Carner.

El segon document d'interès, relacionable amb l'anterior, és la transcripció -manual, en un paper de la sotssecretaria- d'un paràgraf d'un despatx de 9 de gener (cal imaginar que de 1923 o 1924), en el qual el Cònsol General a Génova, que deixa el càrrec, parla del personal que ha tingut a les seves ordres. I diu:

Al cesar em mi cargo cumplo con un grato e ineludible deber expresando a VE lo satisfecho que he quedado de los Servicios de este personal consular, tanto del Señor Vice-Cónsul Don José Carner, como del Canciller D.G. Ratto. Me permito señalar muy especialmente al superior conocimiento de VE las dotes eminentes y nada comunes del señor Carner. En los tres años que he tenido la dicha de colaborar con él he tenido ocasión de apreciar varias veces su inteligencia como funcionario (pues bastante conocido es como eminente hombre de letras), su celo, su tacto, su dignísima manera de representar a España y tantas otras cualidades que hacen de él un funcionario que cuando ocupe un puesto de Jefe en el extranjero honrará a la Carrera Consular. ⁶

Cal imaginar que l'articulista d'*El Imparcial* no va tenir mai accés a aquest document, que mostra que, al ministeri d'Estat, no tothom compartia la seva bel·ligerància.

La carrera consular era un cos de funcionaris especialitzats en la defensa i protecció dels interessos dels ciutadans espanyols a l'es-

⁵ Expedient de Josep Carner al MAE, avui a l'Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

⁶ Expedient de Josep Carner al MAE.

tranger, amb funcions comercials, culturals, notarials i registrals. Estava a cavall entre el cos diplomàtic, el notarial i el de registradors, i feia també funcions que avui correspondrien als consellers i agregats comercials de les ambaixades. Era un cos de menys brillantor que el diplomàtic, que assumia la representació política de l'Estat a l'estranger. Els ambaixadors eren normalment del cos diplomàtic, no del consular, i es convertien en els superiors dels còsols destinats al país. Potser per això el 23 de setembre de 1921 Carner signa una instància sol·licitant prendre part en l'examen d'aptitud per a la Carrera Diplomàtica. El 20 de maig de 1922 el ministeri li concedeix permís per traslladar-se a Madrid a participar en les oposicions, que havien de començar el dia 16 de juny. Però no consta al seu expedient que Carner fes l'examen d'ingrés a la carrera diplomàtica. Podem pressuposar que va desistir de fer-lo en assabentar-se que els dos cossos s'anaven a fusionar i que, per tant, ja no era necessari. Finalment la unificació dels dos cossos es va produir per Decret Llei de 29 de setembre de 1928.

A Carner, la nova professió consular no li desplaça en absolut. En una carta des de Gènova al seu amic i confident Jaume Bofill i Mates, de 19 de setembre de 1922 escriu: «La vida consular és bastant agradable, i a estones molt pintoresca» (Epistolari 1994a, 131). En una altra carta (datada en aquest cas l'agost de 1923) diu: «La vida consular segueix sense fer-me gaire nosa, i deixant-me, jo diria, fonamentalment indemne» (1994a, 141). Josep Pla visita l'escriptor a Gènova l'any 1922 i el troba molt satisfet. Està envoltat d'atencions i fa l'efecte d'haver-se alliberat d'una càrrega: «Ara puc fer versos nit i dia», li diu Carner, exultant (Pla 1968, 236). Econòmicament, la seva situació és molt millor que Barcelona. El sou com a vice-cònsol era de quatre mil pessetes anuals, més sis mil en concepte de despeses de representació. A això segurament calia afegir-hi la part que li correspongués dels anomenats *drets obvencionals*, unes taxes consulars que formaven part de la retribució dels còsols. La quantitat variava de consolat en consolat, segons l'activitat que hi hagués, i en general eren poca cosa,⁷ però en alguns llocs podien representar un complement considerable; en tot cas, cal suposar que, a Gènova, a Carner com a cònsol adjunt només n'hi corresponien una petita part. En una altra carta a Bofill i Mates del 15 de juny de 1921, uns mesos després d'instal·lar-se a Gènova, Carner escriu:

Si la lira puja gaire més, la vida podrà fer-se aquí més àrdua (per bé que ara gairebé tot comença a baixar de preu). Però si la lira

⁷ En una carta a Lluís Nicolau d'Olwer de 27 de maig de 1931, Carner parla de les despeses de representació i de «certes altres miques (modestíssimes, però) que ajuden el Cònsol a l'estranger» (Epistolari 1995b, 404).

es mantingués així com està, la situació és més aviat riolera. El darrer dia de juny el sou se'm convertí en 1.700 lires, i els extrems – el mes fou especialment concorregut – en altres 1.700, si fa no fa. N'hi ha per a estalviar unes 400 lires al mes –que d'aquí dos anys seran 400 pessetes–; és poca cosa però hi ha una gran diferència d'aquesta situació amb la de Barcelona, on tenia un dèficit de 400 pessetes mensuals i, naturalment, no em retia absolutament res la casa del carrer de Pomaret. (Epistolari 1994a, 115)

Del final de la citació cal deduir que havia llogat la seva casa de Barcelona i obtenia així un ingrés extra.

Durant els anys en què està destinat a Gènova, Carner torna a Barcelona amb freqüència. Del 23 al 27 de març de 1922, per exemple, fa cinc conferències sobre Itàlia a la sala de sessions de la Generalitat. I no deixa de treballar: el 8 d'agost de 1923 escriu a la seva amiga M. Antònia Salvà: «Etic col·laborant en 3 diaris, i prepar la col·lecció relativament completa dels meus versos» (Epistolari 1997c, 313). L'any següent publicà l'extensa antologia *La inútil ofrena*. L'escriptor considera la possibilitat de tornar a viure a Barcelona si hi troba una ocupació que li permeti mantenir la família dignament.⁸ En una carta a Jaume Bofill i Mates del 15 de novembre de 1922 ja havia enumerat

quatre coses que poden ésser base per a una conversa *definitiva* a Barcelona: A) No tinc cap escrúpol en guanyar-me la vida servint empreses amb les quals no em lligui una compenetració mística, mentre no se'm presenti una opció garantida al desenrotllament d'una activitat que tingui les seves arrels en les meves íntimes conviccions. B) No crec que –llevat de dos o tres casos d'amistat, dels quals regracio Déu– ningú hagi de tenir cap interès en els meus destins personals. Ni ningú està obligat a res en benefici meu. Hi havia una obligació moral de fer tornar en Fabra a Barcelona... Però ni jo em crec en cap ordre extraordinari, ni la meva tasca, com la d'ell, s'ha de localitzar a Catalunya: un nombre enorme d'obres literàries interessants han estat escrites per llurs autors lluny del país d'origen. C) Per a comprendre l'abast precís de la meva lletra anterior, cal tenir en compte

⁸ L'espanten també perspectives com la que veu a l'horitzó l'estiu de 1923, quan el company de carrera que el precedia a l'escalafó va ser nomenat cònsol a Pernambuco, al nord-est del Brasil, i hi va renunciar, per la qual cosa Carner creia que hi hauria d'anar ell, i va escriure a Miquel Utrillo una llista de les opcions que tenia «davant aquest nomenament, per a mi inacceptable» (Epistolari 1994b, 179). La millor opció de la llista inclou demanar a Utrillo que el recomani al Ministre «perquè se'm faci entrar en una combinació de personal que permeti de dar-me un bon consolat, excloent sobretot els països tropicals» (1994b, 180).

que les circumstàncies, ara, són completament diverses. Mentre hi havia una sola unitat política a C., i aquesta no era antagònica, en son temperament, envers la meva actual ocupació, jo podia esperar tant com calgués la cristallització d'una solució barcelonina. T'asseguro que hauria esperat anys i panys. Però ara el termini és urgentíssim. No puc escriure a La Publicitat i romandre al Cos Consular, ni puc acceptar una solució barcelonina que, no essent òbviament perfecta i definitiva, em deixés un dia, per qualsevol escrostonament, la recança d'haver clos a la meva família, per sempre més, la possibilitat d'una vida decorosa. (Epistolari 1994a, 133-4; cursiva a l'original)

Les gestions per tornar a Barcelona no van fructificar,⁹ i el 12 de juny de 1924 Carner va ascendir a Cònsol de segona classe i va ser destinat al consolat a San José de Costa Rica («un país que crec que realment existeix», escrigué), on va prendre possessió el 10 d'octubre de 1924 i va cessar el 15 de novembre de 1926. El sou era sensiblement més alt que a Gènova: 7.000 pessetes anuals, més 8.000 de despeses de representació i 5.000 de despeses ordinàries (més els drets obvençionals, que no devien pujar gaire perquè el consolat a San José no devia tenir gaire activitat). Carner va marxar a Amèrica tot sol, deixant la dona i els dos fills, Anna Maria i Josep, a Barcelona, perquè no volia exposar-los a les deficientes condicions de salubritat del país. Com escriu a Jaume Bofill el 26 de juny de 1924, encara des de Gènova: «Donat el clima i certes peculiaritats del lloc (febres, disenteria, freqüents sotragades sísmiques), no hi portaré pas la meva família, que romandrà en algun poblet francès o suís» (Epistolari 1995a, 58). Finalment s'establiren a Caldetes, perquè, com Carner explica a Guerau en una altra carta, el 25 de juliol, «calia que la me-

⁹ En una carta a Bofill i Mates de 26 de juny de 1924, Carner escriu: «La màxima del meu cosí que ja et vaig retreure (Catalunya és massa pobre per a mantenir uns quants literats) es demostra constantment vera. En C., que fou aquí, digué que volia conjuminar algun mitjà per a portar-me a Barcelona. L'ofertament concret que ha vingut després és no solament d'una precarietat alarmant, sinó d'una migradesa commovedora» (Epistolari 1995a, 58). La «C.» correspon a Francesc Cambó: el dia abans el cònsol i poeta havia escrit al pare Miquel d'Esplugues: «En Cambó m'ofereix no pas la direcció de 'La Veu', sinó una subdirecció a les *ordres* d'En Pellicena. Això em fóra completament indiferent, des del punt de vista de l'amor propi. Des del punt de vista tècnic, és una equivocació. Posar l'home que ha de fer una cosa nova a les ordres del que feia la vella, és esterilitzar-los tots dos. Però hi ha encara altres punts de vista greus: l'un és que en Cambó afirma que no pot respondre de cap duració del meu comés, l'altre és que m'ofereix per un treball, concebut com a absorbidor de tots els meus instants, la quantitat de 700 ptes. mensuals que és un terç del que guanyo aquí, i em resulta completament insuficient per a viure àdhuc afegint-hi unes 200 ptes. mensuals que segons en Cambó em podria guanyar treballant per la Bernat Metge o l'Editorial (guanyos eventuals malsegurs, sobre els quals no puc fonamentar el meu presupost). Cal doncs -això li dic en confiança- romandre a la carrera consular» (Epistolari 1994c, 212).

va dona es trobés en condicions topogràfiques per vetllar certs interessos meus» (1995a, 59). En aquests anys de Costa Rica l'escriptor aposta per fer-se un sobresou escrivint també a la premsa en castellà: Josep M. Figueres (2016) ha comptabilitzat per exemple, de novembre de 1925 a novembre de 1926, 59 articles i 12 poemes signats amb el seu nom al *Diario de Costa Rica*, a més de 84 articles signats amb el pseudònim Flaminio i 24 amb el pseudònim Ascanio.¹⁰ El 14 de novembre de 1924, un mes després d'haver-hi arribat, Carner descriu així el país al seu amic Xavier Tusell:

Imagina't la Barceloneta, amb cases que, en general, no tenen més que planta baixa, i amb carrers sense empedrar, i tot això voltat d'un paisatge pirinenc -les muntanyes fan tot el tomb de l'horitzó-. Les diversions són uns quants cinematògrafs i uns concerts estridents de música militar en una plaça; els nois van per un cantó, les noies per un altre, i es miren i glateixen. Les esglésies tenen un aire de cosa provisòria, feta de cartró pedra. Algunes botigues agradables, i un bellíssim parc, que és un tros de naturalesa poc intervinguda, però enciser, travessat per un torrent remorós: lloc simpàtic per a passar-hi una estona durant els quatre mesos de vent i de pols que aquí anomenen estiu, però impracticable els altres vuit mesos de l'any que es caracteritzen per llur perseverància a donar l'aigua per l'amor de Déu. (1994d, 364-5)

A l'expedient corresponent al consolat general a Costa Rica de l'arxiu del MAE hi ha dos documents que ajuden a fer-se una idea de les condicions de vida al país. El primer és un despatx del predecessor de Carner al càrrec, datat el 20 de març de 1924 -mig any abans de l'arribada del poeta-, informant sobre un terratrèmol que havia tingut lloc el 4 de març. El despatx il·lustra bé la precària situació del cònsol, que va haver d'abandonar amb la família l'hotel en què residia (cosa que vol dir que el consolat no tenia residència oficial) sense poder emportar-se'n res, «teniendo que lamentar hoy día, en parte por la destrucción ocasionada por los terremotos y en parte por el pillaje consiguiendo, la pérdida de casi todo cuanto poseía en ropas, alhajas y dinero, y siendo, por lo tanto, su (mi) situación sumamente crítica». El segon document és un despatx del successor de Carner, de 29 de desembre de 1927, sol·licitant autorització per a la compra d'un pal per a la bandera. L'inventari que el cònsol hi fa dels escassos béns i mobles del consolat fa palesa la modèstia extrema de la oficina de l'Estat en aquella terra llunyana. El 24 de desembre de 1924, dos

10 Una part d'aquests textos es poden llegir a *Prosas escogidas. Homenaje a Josep Carner* (Prosas 1981), format amb material aplegat per Guillermo Díaz Plaja en una estada a Costa Rica. Devem aquesta informació a Jordi Cornudella.

mesos i mig després d'arribar a Costa Rica, Carner demana un permís d'un mes per motius de salut. El Ministeri li respon amb un telegrama el 31 de desembre concedint-li el permís per a un mes «estrictament». Sens dubte és la tornada a què fa referència el poema «Retorn (1925)» de la secció «Lloc» de *Poesia*, quan diu allò de «retornat per llarga via, | mig esquerp venia a tu, | recordant les flors vermelles | del gran bosc sense camí | i burxant-me les orelles | l'eternal ressò marí» (Carner 1992, 186). Carner retorna a Barcelona a la primavera (el *D'Ací d'Allà* d'abril de 1925 diu que «ha tornat a establir el seu domicili a Barcelona», i el 15 d'abril surt a *La Veu* el poema «Retorn», que serà el «Retorn (1925)» de *Poesia*).¹¹ Però l'estada no va ser d'un mes: un cop a Espanya, Carner demana al ministeri una pròrroga per ocupar-se d'assumptes particulars que reclamaven la seva presència al país i no va tornar a Costa Rica fins a l'octubre. Podem imaginar que va allargar el permís tant com va poder per estar amb la família. Durant aquells mesos de 1925 va publicar dos llibres: *Les bonhomies*, al maig, i *El cor quiet*, al juny, i va escriure profusament a *La Veu* i va començar a col·laborar regularment al diari madrileny *El Sol* (Manent 1982, 244).

L'allargament del permís va causar preocupació al Ministeri. La persona que va quedar a càrrec del consolat –un tal Güell– va escriure-hi dient que se n'havia fet càrrec el primer de juny i no rebia els emoluments que reglamentàriament li corresponien. Això va motivar una carta d'un alt funcionari a Carner del 12 d'agost demanant-li que «adoptes las medidas necesarias para satisfacer los justos y naturales deseos del señor Güell»¹² i ordenant-li que retornés a Costa Rica. El ministre d'Estat es dirigí per telegrama al governador civil de Barcelona el 4 de setembre del 1925 demanant-li si havia lliurat la carta a Carner, i afegia que «según me informan dicho Cónsul escribe en *La Veu de Catalunya* y urge conocer su decisión sobre reintegrarse a su puesto».¹³ El governador civil respon el 5 de setembre que la carta va ser lliurada a Carner. El 15 d'octubre, el ministre d'Estat es tornà a adreçar per telegrama al governador civil de Barcelona demanant-li que s'assegurés que Josep Carner havia embarcat en el vapor Napoli el dia 2 d'octubre. La resposta devia ser afirmativa, perquè l'expedient no conté res més sobre l'assumpte.

Tot plegat, doncs, Carner no va passar més d'un any i mig a Costa Rica. En cap lloc ho diu obertament, però l'estada no li devia resultar gaire agradable, fos perquè es va haver de separar de la família, perquè el món llatinoamericà no era del seu gust o perquè la vida al

11 Novament, la informació prové de Jordi Cornudella.

12 Expedient de Josep Carner al MAE.

13 Expedient de Josep Carner al MAE.

tròpic no li provava. L'exuberància de la vegetació, que comparava «a certes enamorades que es precipiten sobre un hom plenes de plomes, de pells, de perfums, de penjarelles, de pintaments i us matxuquen i us ofeguen en una abraçada sense saviesa» (Carner 1994, 24), no feia per a ell. En un poema que va escriure en tornar d'Amèrica –«Pas-sades les Açores», recollit a *El veire encantat* (1933)– se n'acomia da d'una manera prou reveladora: «Adéu, Tròpic obès!».

El 27 d'agost de 1926, Josep Carner és nomenat cònsol a Mogador, a la costa atlàntica del Marroc francès, però no va arribar a prendre possessió del càrrec. Albert Manent sosté que la destinació era un càstig per una facècia irreverent amb el general Primo de Rivera¹⁴ i pels articles satírics sobre el dictador que l'escriptor publicava a *La Veu* amb el pseudònim Bellafila,¹⁵ i suggereix que se'n va lliurar per alguna influència dintre de la carrera. Però a l'expedient del MAE no hi ha res que permeti defensar aquesta teoria. Si de cas, semblaria més lògic que fos un càstig per la llarga absència de Costa Rica de l'any anterior. És obvi que al ministeri no els devia fer cap gràcia que Carner abandonés el consolat durant sis mesos tenint permís per fer-ho per un. Aquella situació irregular, a més, va cridar l'atenció sobre els articles que publicava a *La Veu de Catalunya*, que lògicament no devien ser del gust del Directorio Militar.

En tot cas, a l'expedient personal s'hi observa una resignada acceptació de la destinació marroquina per part de Carner. L'1 de maig de 1926 demana un nou permís pretextant una afecció reumàtica. En resposta, el 8 d'agost de 1926 el ministre d'Estat dirigeix un telegrama al Ministre d'Espanya a Guatemala (superior jeràrquic immediat de Carner), en què diu: «Sír vase VE, si no ve inconveniente, comunicar concesión permiso a Cónsul Costa Rica. Indíquele también si aceptaría traslado Mogador».¹⁶ Carner no s'ho pren pas malament. El 15 de novembre comunica que emprèn viatge cap a Espanya amb la intenció de prendre possessió del consolat a Mogador en els terminis reglamentaris. Poc abans, en una carta a Jaume Bofill i Mates de 15 d'agost, havia escrit des de Costa Rica:

14 Manent diu que recorda haver sentit contar a Carles Riba i a Jaume Bofill i Ferro «que Carner féu una subscripció entre la colònia espanyola per tal d'ofrenar un sabre, amb incrustacions de pedres precioses, a Primo de Rivera, i que els diners van ser utilitzats per a un viatge de plaer amb uns amics» (1982, 327). Però d'això, que més que una facècia hauria estat una falta greu, no n'hi ha cap constància a l'expedient diplomàtic de Carner. Hem de deduir doncs que es tracta d'una més de les llegendes que amb el temps anaren guarnint en la distància la figura del Príncep dels poetes.

15 Molts d'aquests articles (escrits i publicats durant el llarg permís de 1925) van ser aplegats al recull *Tres estels i un ròssec* (1927).

16 Expedient de Josep Carner al MAE.

Com potser ja sabràs per la meva dona, és possible que romanguí aquí fins al novembre, i que després d'aquest lloc n'accepti un al Marroc francès, a més curta distància dels llocs pairals, i del centre, on em convé atansar-me de tant en tant a forjar-me, si és possible, millors conveniències en la meva carrera. El possible lloc nou no em desplaï del tot, per bé que hauria preferit quelcom a Europa. Mogador té, diuen, bon clima, els petits poden submergir-se en el francès, i la vida em penso que hi deu ésser barata. I deixaré amb goig l'Amèrica, on hom tendeix a abandonar-hi els cònsols que no sàpiguen o bé no gosin pernejar prou desesperadament per a plantar-la. (Epistolari 1995a, 62)

4 **Retorn a Europa**

El 16 de febrer de 1927, però, Josep Carner és nomenat cònsol d'Espanya a Le Havre, al nord de França, al departament del Sena Marítim. L'expedient del MAE no conté cap informació sobre el que va passar entre novembre de 1926 i febrer de 1927 ni sobre els motius del canvi de destinació. Es pot imaginar que el consolat de Le Havre va quedar lliure i que Carner, potser valent-se d'influències o potser perquè en aquell moment era el funcionari que reunia més condicions per anar-hi, va aconseguir que l'hi adjudiquessin.

Carner pren possessió del consolat a Le Havre el 18 de març del 1927 i en cessa el 17 d'agost del 1932. Era, evidentment, una destinació molt millor que Mogador, i més convenient per a Carner per la proximitat i perquè oferia unes condicions idònies per a la família en termes de salubritat, educació, etcètera, qüestió que com es veu clarament a la seva correspondència per a ell tenia molt pes.

Devia ser un consolat amb molt moviment i molta feina. En una carta a Jaume Bofill de l'estiu de 1927, Carner diu que està

tan enfeinat que no tinc temps ni de respirar (i no cal parlar de l'extrema modèstia dels meus coneixements jurídics). Tinc el canceller, únic company de treball, fora, en vacances; i amb la ironia que és del cas, mai no hi havia hagut en aquest sant lloc tantes empentes, que m'obliguen a venir àdhuc havent sopat per a evitar el retard de la correspondència. (Epistolari 1995a, 69)

A més, com hem llegit, la feina consular a Le Havre li exigeix uns coneixements jurídics que no està segur de posseir i que l'obliguen a estudiar els casos amb deteniment. En una altra carta a Bofill -que era advocat- del 19 d'octubre de 1927 li demana «la millor obra en el mercat de dret civil espanyol, i la més pràctica de dret català (el supervivent)» (1995a, 72). Però, enfeinat o no, no hi ha dubte que Carner es trobava a gust a Le Havre. En aquesta darrera carta a Guerau escriu també:

Nosaltres, aquí, seguim estant-hi a plaer. El meu pare, sorprenentment, hi viu com el peix a l'aigua. La meva dona troba en aquest *havre* encisos horacians, els petits són partidaris entusiastes de llurs escoles, i Anna Maria ha posat el coll, aqueix estiu, en l'estudi del llatí. Jo tasto les delícies d'un vital regolfament no pas incomfortable. (Epistolari 1995a, 71-2; cursiva a l'original)

Econòmicament, però, les condicions no eren gaire favorables. El sou del cònsol era de 9.000 pessetes anuals, més 6.000 en concepte de despeses de representació i 3.375 de despeses ordinàries. Entre una cosa i l'altra, doncs, el sou no era molt diferent del de Costa Rica. Però la vida devia ser molt més cara. En una carta a Guerau de 12 de juny de 1929, Carner parla de «les estretors que, no pas sense eventuals amargueses, hem de suportar; la vida s'encareix a França i els nois es fan grans...» (Epistolari 1995a, 82). Més endavant, en una altra carta de 24 de juny de 1932, escriurà: «La vida es fa més cara, els nois es fan grans i els meus emoluments, pràcticament, s'han escurçat d'un 20%» (1995a, 103). Per arrodonir el sou, Carner escriu articles a *La Publicitat* i fa traduccions, a pesar que la tasca consular li exigeix plena dedicació (durant els anys de Le Havre, traduirà, entre altres coses, tres novel·les de Dickens: *Els papers de Pickwick*, *David Copperfield*, per 2.500 pessetes, i *Les grans esperances de Pip*, per 1.800 pessetes).

L'any 1930, el ministeri d'Estat va obrir un expedient a Carner, a instàncies del ministeri de la Governació, per l'expedició indeguda de set passaports a ciutadans espanyols residents a Espanya, detinguts a Irún quan se suposava que es proposaven passar a França. L'assumpte no és fàcil d'entendre avui, ja que l'Estat està obligat a documentar els ciutadans i a proveir-los de passaport si el necessiten. En aquella època l'expedició de passaports devia estar sotmesa a certes condicions (certificats de bona conducta, etcètera). En tot cas, Carner només estava facultat per proveir de passaports els espanyols residents a la seva jurisdicció, i el fet que uns ciutadans espanyols fossin detinguts intentant travessar la frontera cap a França amb uns passaports expedits a Le Havre era certament irregular. En un despatx del primer de juliol de 1930 adreçat al ministeri, Carner es disculpa dient que l'expedició d'aquests passaports, que reconeix que és indeguda, va ser fruit de la confiança que tenia dipositada en dos ciutadans espanyols residents a la jurisdicció de Le Havre que el van enganyar, i afegeix que aquells dies es trobava malament de salut, «lo que no me consintió la estrecha vigilància a que me obliga mi celo no menos que el sentido de mi responsabilidad». En un ofici de 26 de juliol de 1930 el ministeri d'Estat accepta les explicacions de Carner, però diu que

las aludidas razones, si bien explican lo ocurrido, no justifican plenamente la negligencia, que, aun admitiendo fuera ocasional, ha

permitido la realización de los hechos denunciados a la Dirección General de Seguridad. Por lo tanto, Su Majestad el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien disponer que con arreglo al artículo 71 del Reglamento de la Carrera Diplomática, se imponga a V.E. el apercibimiento que en el mismo se menciona.¹⁷

Se li imposava una sanció, doncs, que sense tenir efectes econòmics ni administratius greus constituïa un avís i una petita taca en el seu full de serveis.

5 Al servei de la República

Amb l'arribada de la República, l'abril de 1931, Carner pensa que la seva situació dins de la carrera diplomàtica pot millorar. Lluís Nicolau d'Olwer (1888-1961), diputat electe i bon amic seu des de principis de segle, és nomenat ministre d'Economia del govern provisional. Carner li escriurà demanant-li uns mots de recomanació al ministre d'Estat, Lluís de Zulueta i Escolano (1878-1964), exdiputat per Barcelona:

No sé quin moviment, petit o gran, hi haurà en la carrera consular; però em doldria no ser aprofitat, si convingués, com un element segur, ara que tanta gent es repinta com els estancs. Demés, tard com vaig entrar a la carrera, una prova de confiança m'hi podria millorar. (28 d'abril de 1931, Epistolari 1995b, 403)

Carner tornarà a recórrer a Nicolau d'Olwer diverses vegades en els anys següents en busca d'influència al ministeri. També li demanarà que li obtingui col·laboracions a la premsa sud-americana per arrodonar el sou.¹⁸

Durant aquests anys, a causa de les estretors econòmiques de la seva situació, Carner va tenir dificultats amb el ministeri per la comptabilitat a Le Havre. Aquesta comptabilitat no devia ser fàcil de portar, atès el volum de feina del consolat. Normalment la persona que la portava era el canceller, però Carner va tenir mala sort. Segons la descripció d'un inspector del ministeri d'Estat que va examinar la comptabilitat del consolat l'any 1933, quan Carner ja havia marxat,

La anormalidad en los balances corresponde a la época del Canciller Sr. Bosch, que murió en El Havre. Le sustituyó un joven fran-

¹⁷ Expedient de Josep Carner al MAE.

¹⁸ «Quatre articles per mes (dos per cada diari), pagats com allí els paguen, faria molt per a desencaparrar-me» (carta de 4 de juny de 1931, Epistolari 1995b, 404).

cés recién salido de la Escuela de Comercio, con más osadía que conocimiento, quien modificó los balances con tan poco acierto como falta de claridad. | Le reemplazó otro Canciller que según parece no llegó a actuar, al que substituyó el actual Sr. Vals que se limitó a respetar lo hecho por sus antecesores.¹⁹

Carner va deixar que els comptes del consolat se li anessin barrejant amb els personals, cosa que a l'època no devia ser inusual per l'endarreriment freqüent dels pagaments del ministeri –som als anys de la Gran Depressió i el pressupost del ministeri devia ser molt just– i tenint en compte que, com ja hem explicat, una petita part dels ingressos del cònsol procedien d'un percentatge de les taxes consulars. El resultat va ser que en marxar Carner de Le Havre el consolat tenia un forat econòmic considerable. En una carta a Bofill i Mates de 21 de juliol de 1932 en què li demana ajuda, ho explica així:

Tu saps que jo visc bastant estretament del que guanyo: equilibri, en les circumstàncies d'ara, difícil. Han desaparegut, per considerable minva del moviment marítim, els pocs extres que hi havia en aquest consolat: els ingressos de la meva col·laboració en el diari s'han vist reduïts d'un cinquanta per cent: Carme, en virtut de dràstiques mesures xilenes, no pot retirar d'allí ni un sou, etc., etc. Aqueixes circumstàncies m'han anat endarrerint, sense que perdés l'esperança d'ajudar-me jo mateix d'alguna manera en un temps pròxim. Però sobtadament se'm planteja la immediata necessitat brutal de pagar tots els meus deutes, que pugen a poc més de cinc mil pessetes. He estat destinat a Hendaia, lloc que em permet fer passar a mos fills llurs exàmens de batxillerat, i és –segons en Carbonell– un tràmit previst per anar més tard a Tolosa: en fi, no puc dir que no, ni sabia anar-me'n d'ací sense pagar religiosament tots els comptes pendents, que si hagués continuat al Havre fàcilment hauria anat espaiant. (Epistolari 1995a, 105-6)

Carner demana al seu amic un préstec per pagar els deutes, i s'ofereix a tornar-l'hi amb el que li donin per una traducció que està acabant (una novel·la contractada per 1.800 pessetes) i amb quotes mensuals des d'Hendaia. Però en aquesta ocasió Bofill i Mates no el devia poder ajudar, perquè, com es veurà més avall, la incapacitat de Carner de cobrir el descobert a la comptabilitat consular de Le Havre va motivar una inspecció i l'obertura d'un expedient quan ja era a Hendaia. L'inspector, un funcionari de l'Oficina Tècnica de Contabilidad del ministeri, va aixecar acta de totes les irregularitats comptables,

19 Expedient de Josep Carner al MAE, informe de 1 de setembre de 1933, p. 3b.

va reconstruir la comptabilitat del consolat i va arribar a la conclusió, acceptada per Carner, que l'escriptor devia 9.395,67 francs a la caixa consular (el canvi, en aquells moments, oscil·lava al voltant de 48 pessetes per 100 francs, de manera que aquesta quantitat representava unes 4.500 pessetes; com a referència, en aquells moments un exemplar de *La Vanguardia* costava 10 cèntims, es podia llogar un pis gran i cèntric a Barcelona per 100 pessetes mensuals i l'agutzil d'un jutjat guanyava 3.000 pessetes anuals, de manera que la suma que l'excònsol devia no era pas menyspreable). Carner es va comprometre a restituir aquests diners i el ministeri li va imposar una nova sanció d'*apercibimiento*. Cal imaginar que a l'època de Carner a Le Havre, tot just després de la fusió de les carreres diplomàtica i consular, els consolats encara devien tenir molta autonomia comptable i administrativa i aquesta mena d'embolics, probablement agreujats per la crisi econòmica, no devien ser inusuals. Si no, costa d'entendre que el ministeri fos tan indulgent.

El 25 de juliol de 1932 Carner és destinat al consolat d'Hendaia,²⁰ als Pirineus atlàntics, a la frontera amb Espanya, un lloc que li va bé per la proximitat geogràfica i perquè permet que els fills cursin el batxillerat a l'institut a Sant Sebastià, on ell de fet resideix.²¹ Carner pren possessió del nou càrrec el 20 d'agost de 1932, i en cessarà el 17 de maig de 1934. El sou és molt semblant al de Le Havre i no gaire diferent del que tenia a Costa Rica vuit anys abans: 9.000 pessetes anuals, més 7.000 de despeses de representació i 2.500 per a material. Les estretors econòmiques, doncs, continuen. Les irregularitats comptables també: Carner arrossega el descobert de Le Havre. A més, Hendaia no és un bon consolat des del punt de vista retributiu, perquè no té gaire activitat.²²

El 14 de gener de 1934 Carner demana ajuda de nou a Nicolau d'Olwer. Li escriu:

L'estiu passat ha estat funest per a mi. La meva muller hagué de fer dues cures dispendioses, el meu fill sofrí un accident, etc. Això m'ha creat dificultats, i cercant de satisfer totes les meves obligacions abans no vingui un possible canvi pròxim, se m'ha acudit que potser vós em podríeu fer un gran servei en una forma que

20 A la correspondència amb Josep Carbonell hi ha constància de les gestions fetes abans de l'estiu de 1932 per obtenir el consolat de Tolosa de Llenguadoc (Epistolari 1994b, 184-7).

21 El 30 d'agost escriu a Josep Carbonell: «Visc davant per davant de l'església (a l'altra part del Bidassoa) de Fuenterrabia. Noies en pijames de calces acampanades, elegants en mànigues de camisa, papallonegen per aquests indrets *ara* agradables. A l'hivern això deu ésser una presó, una gàbia amb barres de pluja» (Epistolari 1994b, 189).

22 En una carta a Nicolau d'Olwer del 8 de gener de 1933, Carner descriu el càrrec a Hendaia com «de migradíssim rendiment» i de «pressupost deficitari» (Epistolari 1995b, 406).

procuro que sigui ben garantida. Veureu. | Tinc, i no és oportú de vendre en aquest moment, unes Cèdules del B. Hipotecari de l'Argentina, per 2.800 pesos nominals, dipositats a la Banca Marsans. A base d'aquesta garantia, que respon folgadamente de la quantitat de mil cinc-cents pessetes que em convindria d'obtenir en préstec, podria concertar amb vós (si no us resultés difícil o desavinent) el següent ajust: Us faria poder per a cobrar en nom meu els interessos d'aquestes cèdules (passen de 700 ptes. l'any) fins a refer-vos de la quantitat susdita, que jo, ben entès, m'afanyaria a reintegrar-vos pel medi més ràpid possible, si tinc, com espero, la fortuna d'ocupar-me de treballs editorials. No cal dir que en el poder hi hauria un reconeixement del deute per a tots fins útils. (Epistolari 1995b, 408-9)

Però l'amic no devia atendre la petició de Carner, perquè l'abril de 1934 el ministeri va enviar un inspector a Hendaia. Carner va explicar la situació a l'inspector, va reconèixer que devia força diners a la caixa consular, ho va justificar dient que havia tingut despeses extraordinàries a causa d'un accident greu del seu fill (que anant en bicicleta havia topat amb un cotxe) i va explicar que no els havia pagat perquè per fer-ho havia de vendre uns valors que tenia a Londres i a Xile que havien caigut molt de preu a causa de la crisi econòmica, però va donar ordres immediates per a la venda d'aquests valors al preu que fos i va regularitzar en part la situació. L'inspector del ministeri va quedar també en part satisfet. En l'informe que eleva al ministeri, conclou:

La responsabilidad del Sr. Carner al tomar fondos de la caja consular sin haber inmediatamente por lo menos hecho las gestiones precisas para reponerlos, aun teniendo presentes y aceptando los razonamientos suyos, es de gravedad. Pero a juicio del que suscribe subsanó esta falta en parte, remitiendo los balances que faltaban y reintegrando los fondos que faltaban en unos días nada más, desde que con mi presencia en Hendaya se le llamó la atención.²³

Tot i així, l'inspector calcula que Carner deu encara uns 8.200 francs francesos. Aquesta vegada, però, el ministeri no és tan indulgent. Considerant que «no parece haber alcance de caja pero sí graves irregularidades que no pueden pasar sin sanción disciplinaria» (segons diu una nota escrita a mà al peu de l'informe abans mencionat²⁴), el

23 Informe en paper del Ministerio de Estado titulat «Contabilidad», amb data 15 d'abril de 1934.

24 En aquella època era usual al MAE que els superiors deixessin constància de les decisions que prenien, amb les motivacions oportunes, en notes escrites a mà al peu o

funcionari responsable descarta la sanció de pèrdua de posicions a l'escalafó però proposa traslladar Carner a llocs en què no tingui control de fons. La proposta és acceptada i la decisió final és traslladar Carner al ministeri, sancionar-lo amb un nou *apercibimiento* i deixar en suspens, fins a una ulterior inspecció de la comptabilitat del consolat, la possible obertura d'un nou expedient. Cal imaginar que Carner va aconseguir pagar el que devia a la caixa consular, perquè no consta que aquest nou expedient s'obris.

A la vista de tots aquests embolics comptables i financers, no deixa de ser una ironia que Carner hagués ingressat a la carrera consular per garantir-se una mínima seguretat econòmica i que llavors es passés la vida fent equilibris per arribar a fi de mes i per quadrar els comptes dels consolats on estava destinat. Però Carner tenia dos fills i un pare a càrrec seu, i segurament les condicions econòmiques havien empitjorat des del seu ingrés. Als anys vint del segle passat Espanya vivia una època d'especial abundància pressupostària i el ministeri d'Afers Exteriors (llavors d'Estat) va poder fer inversions que encara es noten avui (les residències dels ambaixadors a les principals capitals europees van ser adquirides llavors). En canvi, després de 1929 les arques públiques espanyoles van acusar fortament la Gran Depressió.

El 7 d'abril de 1934 Josep Carner és destinat al Ministeri d'Estat com a Secretari de la secció de Política i Comerç. El sou era de 9.000 pessetes anuals. Va ser l'única estada a Espanya durant els seus divuit anys de carrera diplomàtica. Ja hem assenyalat més amunt l'anomalia que suposa que, en tants anys, Carner només tingués aquest curt càrrec al ministeri. Sorprèn, també, que només hi passés onze mesos. Això, avui, tampoc no seria possible: des de l'arribada de la democràcia la durada mínima ordinària d'una estada a Madrid és de dos anys. Aquells onze mesos de 1934 i 1935 van ser difícils per a Carner a causa dels problemes econòmics que arrossegava des de Le Havre. El sou al ministeri era relativament minvat –perquè no incloïa despeses de representació, que només es cobraven a l'estranger– i la vida a Madrid era més cara que a Hendaia o Le Havre. La seva dona i els seus fills es van quedar a Sant Sebastià, on els fills feien el batxillerat, cosa que devia suposar una dificultat addicional. A més, el 15 de gener de 1935 va morir el seu pare, Sebastià J. Carner, que els havia acompanyat fins aleshores.

al marge dels documents que els sotmetien els seus col·laboradors.

Durant aquests mesos, Carner, que no ha deixat de ser present en la literatura catalana,²⁵ va moure novament fils per trobar un lloc de treball que li permetés tornar a Barcelona, però no va tenir èxit. Ho explica el 24 de gener de 1935 en una carta escrita des de Madrid a M. Antònia Salvà (amb referència final a la suspensió de la Generalitat després dels anomenats «Fets d'octubre» de 1934):

M'he trobat en les circumstàncies més difícils de la meua vida, momentàniament reduït a 690 ptes. mensuals, car en aquest Ministeri no cobrem sinó una petita part del que se'ns dóna a l'estranger. M'he hagut de separar de la meua família, perquè no podia considerar la meua estada a Madrid sinó com una interinitat, i em treballava quelcom a Barcelona. Quan tot estava *embastat* perquè em creessin una càtedra de Literatures Novollatines, amb seminari, a Barcelona, caigué la Generalitat. (Epistolari 1997c, 366; cursiva a l'original)

No ens ha de sorprendre, doncs, que Carner demanés una altra destinació a l'estranger tan bon punt va poder. Apuntem de passada que durant aquells onze mesos l'escriptor va formar part dos cops de la delegació espanyola que assistia al Consell d'Administració de l'Oficina Internacional del Treball de la Societat de les Nacions, a Ginebra, com a assessor diplomàtic.

El 19 de febrer de 1935 Carner és nomenat cònsol a Beirut, al Líban. Pren possessió del càrrec el 20 de maig de 1935, i en cessarà el 10 de setembre de 1936. Era un consolat amb poca feina i, segons Albert Manent, va ser «un dels períodes més sedants i venturosos de la seva vida» (1982, 260). El sou era de 9.000 pessetes anuals, més 7.500 de despeses de representació. No consta a l'expedient que aquí el poeta tingués problemes econòmics, segurament perquè la vida era molt més barata que a França i que a Madrid. Carner continuava col·laborant a *La Publicitat*. Segons el canceller, el sefardita Sidi del Burgo, li pagaven 100 pessetes per cada article.²⁶ Albert Manent, però, ho posarà en dubte al pròleg del recull posterior d'aquests articles, *Del Pròxim Orient* (1973), i diu que la quantitat era segurament una facècia més de l'escriptor.

25 Carner continua publicant llibres amb èxit de vendes i un cert rendiment econòmic. En una carta a Nicolau d'Olwer de 14 de gener de 1934 li explica que d'*Els fruits saborosos* (La Mirada, 1928) «se'n vengueren, en 2 edicions, més de 2.000», i que *El veire encantat* (Lluís Gili), «aparegut pel maig de 1933, edició paper de fil, s'esgotà en 24 hores» (Epistolari 1995b, 409).

26 Tomás Alcoverro, «El poeta Josep Carner, en Beirut», a *La Vanguardia*, 12 de juliol de 1972. Vegeu també, del mateix autor, «El consulado de Carner en Beirut» (*La Vanguardia*, 26 de juny de 2005).

Carner comptava ser a Beirut un parell d'anys (Epistolari 1997c, 373), però el 26 d'octubre de 1935 hi va morir la seva dona, Carmen de Ossa, i allí va ser enterrada. En una carta a Agustí Calvet (Gaziel), director de *La Vanguardia*, Carner li demana que en doni la notícia i escriu:

la seva ànima lleial, inguariblement dreta, li havia congriat les més belles amistats en diversos països d'Europa i d'Amèrica per on passà. El seu enterrament, impressionant i sentidíssim, ha ajuntat les representacions de l'Alt Comissariat, autoritats de la República Libanesa, Delegació Apostòlica, Cos Consular, Universitat Nord-americana, Ordes religiosos, gent de totes les fes i de tots els estaments. Acabava de fer vint anys que érem casats i ara que, adolorit, puc abarcar tot aquest període íntim, us puc dir que estic orgullós que els meus fills l'hagin tinguda per mare. (Epistolari 1997a, 15)

Després de la mort de la seva dona Carner, comprensiblement, va maldar per marxar de Beirut. No ho va aconseguir fins al cap de nou mesos. Una de les persones a les quals va recórrer demanant ajut va ser, un cop més, Lluís Nicolau d'Olwer, en aquell moment governador del Banc d'Espanya. El 11 de febrer de 1936, li escriu:

No us vull enumerar misèries d'aquesta carrera. Només us diré que la contemplació del Ministeri de dins estant i el sol contingut i redacció de les ordres que rebo em fan pensar en aquella dita del macarrònic Aldavert en els dies de *La Renaixença*: 'Primer xinos que espanyols.' | No obstant tinc afecte a la meva carrera i li dono tot el que puc de mi mateix. No em fan cap enveja els ximplers i els exteriors a la idea o la sensibilitat republicana que hi veig prosperar: però tinc 52 anys i estic en una tongada greu de la meva vida: els meus fills han d'ésser aviats seriosament cap a llurs destins, i per a això, jo, que mai no he estat gaire demanadís, necessito armes. | I bé: La Publicitat no paga; el Sol, esdevingut conservador, publica un article meu cada tres mesos; l'Estat..., oh cap Nicolau!, d'ençà que sóc a Beirut (darrera de 9 mesos a Madrid amb 600 ptes. mensuals), després de les promeses més terminants d'un crèdit per a amoblament d'una gran casa buida, amb dos pisos, domicili i cancelleria, m'ha enviat al cap d'un any 4.800 francs francesos; tot i prenent que jo enviés reports circumstancials sobre l'Iraq, l'Iran i l'Afganistan, m'ha negat el modest concurs d'una dactilògrafa [...] | En fi, tota la resta a les vostres mans. | I passi el que passi comteu amb el viu agraïment del vostre vell amic. (Epistolari 1995b, 410-11)

El 12 de juny de 1936 hi torna:

He parlat ací amb diplomàtics espanyols de passatge, gaudidors de situacions privilegiades... I bé, qui, en aquesta carrera, voldrà mirar *verament* pel seu interès valdrà més que es faci monàrquic. Encara ara. Us prego que no m'abandoneu. Si no hi ha lloc vacant, ni esma de fer-lo, que el Ministre em cridi al Ministeri, *amb promoció i com solució interina*. (1995b, 411-12; cursiva a l'original)

Iniciada ja la Guerra Civil, Carner és ascendit amb caràcter interí, per ordre del 29 d'agost de 1936, a secretari d'ambaixada de primera classe i destinat a l'ambaixada d'Espanya a Brussel·les. S'hi incorpora el 18 de setembre de 1936. El sou era més alt: 12.000 pessetes anuals, més 10.000 de despeses de representació, però cal tenir en compte que, com que ja no s'ocupava de tasques consulars, Carner no hi cobrava cap extra pels drets obvencionals. Com a tots els alts funcionaris, de seguida se li va plantejar la necessitat d'optar entre els dos bàndols de la guerra. Josep Carner no ho va dubtar: va ser un dels cinquanta-quatre funcionaris de la carrera diplomàtica que es van mantenir lleials a la República espanyola. Eren poc més del deu per cent de la carrera: gairebé tres-cents cinquanta es van passar al bàndol franquista durant el primer any de la guerra (Viñas 2010). Per deixar clara la seva posició, Carner va aprofitar un despatx de caràcter administratiu de 31 de maig de 1937 en què comunicava que l'ambaixador Ángel Ossorio²⁷ havia cessat i quedava ell d'Encarregat de Negocis interí a Brussel·les fins a l'arribada del nou ambaixador, per escriure: «Con este motivo, reitero mi perfecta adhesión al Gobierno de la República Española así como mis votos por el triunfo de nuestra causa, que es, con atisbo de altísimos destinos españoles, la de la Civilización y la Humanidad».²⁸ Amb aquesta declaració explícita, Carner volia fer constar enllà de tot possible dubte la seva adhesió a la causa republicana en el moment en què quedava circumstancialment al capdavant d'una ambaixada.

A Brussel·les, Josep Carner hi va conèixer qui seria la seva segona dona, Émilie Noulet, professora de literatura de la Universitat Lliure de Brussel·les especialitzada en la poesia simbolista francesa.²⁹ S'hi van casar el 10 d'agost de 1937, quan ell ja estava destinat a París:

27 Ángel Ossorio y Gallardo (1873-1946), polític demòcrata-cristià, havia estat ministre de Foment l'any 1919 amb Antonio Maura i degà del Colegio de Abogados de Madrid entre 1930 i 1933. Abans, havia estat governador civil de Barcelona (1907-1909) i va dimitir, durant la Setmana Tràgica, quan la ciutat va ser posada sota jurisdicció militar. Va ser l'advocat defensor de Lluís Companys després dels Fets d'Octubre. Més tard va ser ambaixador d'Espanya a França, Bèlgica i Argentina, on finalment s'exilià.

28 Expedient de Josep Carner al MAE.

29 Sobre ella, vegeu Marià Manent, «En la mort d'Émilie Noulet, vídua de Carner» (*Avui*, 10 de setembre de 1978) i Jaume Subirana, «Émilie Noulet, la virtut de l'admiració» (*El País, Quadern*, 25 de juliol de 2002).

el 27 de juny de 1937 Carner havia estat ascendit a ministre plenipotenciari de tercera classe i destinat a l'ambaixada d'Espanya a la capital francesa, on prendrà possessió el 23 de juliol (i cessarà el 31 d'octubre de 1938). El sou era en aquest cas de 14.000 pessetes anuals, més 19.000 de despeses de representació. Esdevé així el número dos de l'ambaixada a la capital francesa, un lloc de primer nivell i en un moment clau per al suport exterior a la causa republicana. L'ambaixador era Ángel Ossorio y Gallardo, el mateix que havia tingut Carner a Brussel·les: la promoció del poeta es va produir a proposta seva. Aquest període de la carrera de Carner devia ser particularment agitat a causa de la guerra i de les intrigues de les cancelleries europees. A França, la Guerra Civil espanyola dividia l'opinió pública i era motiu d'encesa discussió política. El govern francès de Léon Blum, malgrat ser un front popular molt semblant al govern republicà, va proposar l'agost de 1936 a les potències europees la política de no intervenció. Aquesta política va privar la República de l'ajuda de les democràcies europees, però no va impedir que Alemanya i Itàlia ajudessin els alçats, i va tenir un efecte decisiu en el desenvolupament i desenllaç de la guerra.

L'ambaixada de París tenia la difícil missió d'intentar contrarestar l'hostilitat del Quai d'Orsay (el ministeri d'Afers Exteriors francès) a la República. L'ambaixador francès a Madrid era obertament pro-franquista i el govern de París no el va substituir fins a l'octubre de 1937: la República necessitava comprar armes a França i calia que el govern francès no ho impedís. Tot això convertia l'ambaixada espanyola a París en un lloc d'una importància capital. Hi va haver moments que la política exterior de la República es dirigia des d'allà. Un dels funcionaris de l'ambaixada era el periodista Eugeni Xammar, company de tertúlies i de facècies intel·lectuals de Carner des de feia molts anys, que va ser incorporat a la carrera diplomàtica per les autoritats republicanes (no sense resistència³⁰). Xammar era el cap del servei de premsa de l'ambaixada i a les seves memòries (*Seixanta anys d'anar pel món*) va deixar constància del paper capital que aquella ambaixada va tenir durant la guerra.

Tot plegat no va impedir a Carner continuar escrivint: treballa, per exemple, en el que acabarà sent *Nabí*. En una carta a Nicolau d'Olwer de 19 de setembre de 1938 diu: «Tinc molt avançat el poema *Jonàs*, que potser ultrapassarà els 1.200 versos» (Epistolari 1995b, 418). Un dels cants del poema, el quart, havia aparegut l'estiu de 1937 a París a la revista *Mesures* (amb traducció d'Étienne Vauthier), i el primer cant, titulat «Jonàs (fragment)», apareixerà al novembre de 1938 al penúltim número abans de l'exili (el 92) de la *Revista de Catalunya*,

30 «En Xammar ha estat nomenat secretari de 2^a. La cosa no ha pas caigut gaire bé», escriu Carner a Lluís Nicolau d'Olwer el 16 de setembre de 1937 (Epistolari 1995b, 415).

amb Armand Obiols com a redactor en cap (Coll 2012, 34-5). Carner l'havia lliurat a Carles Pi i Sunyer, Conseller de Cultura de la Generalitat, a París el 19 d'octubre, destinat a les edicions de la Institució de les Lletres Catalanes.

El 2 d'octubre de 1938, després que Ossorio y Gallardo deixés l'ambaixada a París, Josep Carner és nomenat Encarregat de Negocis a Bucarest. En aquells moments la República només tenia ambaixadors a les capitals de primer ordre com París, Londres, Buenos Aires, etcètera. Les altres ambaixades a Europa estaven a càrrec de funcionaris acreditats com Encarregats de Negocis –un nivell una mica més baix des del punt de vista formal– que actuaven en la pràctica, a tots els efectes tret dels purament protocol·laris, com ambaixadors. Romania no era un país de primera línia per a la política exterior espanyola, però, com explica Àngel Viñas (2010), era important per una circumstància molt precisa: produïa petroli, i els vaixells amb rumb a la Unió Soviètica s'aturaven a Constanza. Durant la guerra, el subministrament de combustible va tenir una importància capital. El nomenament de Carner representava sens dubte un ascens i un reconeixement professional. És possible, però, que aquest ascens no s'hagués produït en circumstàncies normals, ja que Carner havia ingressat gran a la carrera i, si no hagués estat perquè el noranta per cent dels diplomàtics s'havien passat als 'nacionals', segurament el lloc hauria estat ocupat per un funcionari amb més antiguitat. Però de totes formes representava una promoció indubtable. Malauradament, però, les circumstàncies de la guerra ja no van fer possible que Carner prengués possessió del càrrec. Encara trobem a l'expedient un document amb encapçalament del Ministerio de Estado i data 30 de desembre de 1938 en què

El Jefe de Sección de Claves saluda al de Contabilidad y le participa que por orden de la Superioridad, fecha 3 de los corrientes, se ha encargado al Excmo. Sr. D. José Carner del reparto del material de claves en El Cairo, Atenas, Sofia, Ankara, Istanbul, Belgrado, Praga, Odessa y Bucarest.³¹

31 Expedient de Josep Carner al MAE. Probablement es tractava de centralitzar a Bucarest la distribució de material de xifra per a les representacions a les ciutats enumerades, cosa que no es devia portar a terme perquè Carner ja no s'hi va incorporar a causa de la derrota republicana.

6 Darrers actes

Carner va ser declarat «separado del Servicio» per un Tribunal Seleccionador del bàndol franquista el 26 de febrer de 1938. A partir d'aquell moment, i fins al 12 d'abril de 1940, tenia l'oportunitat de recórrer la decisió. Per tenir alguna possibilitat d'èxit, s'hauria d'haver declarat lleial al nou règim i hauria hagut de presentar una declaració jurada omplint un qüestionari molt detallat on expliqués la seva actuació durant la Guerra Civil. No ho va fer, i el 2 de novembre de 1940 («por fallo nº 493») el Tribunal de Revisión de Expedientes de Depuración de Funcionarios va confirmar per unanimitat i amb caràcter definitiu la seva separació de la carrera diplomàtica. Josep Carner, el seu fill Josep i la seva dona Émilie Noulet es van acollir al Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE) establert per Juan Negrín, i es van exiliar a Mèxic. La filla, Anna Maria, se'n va anar a estudiar als Estats Units amb una beca. A Mèxic, Carner, molt ben rebut pels cercles intel·lectuals, seria nomenat professor extraordinari de la facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Mèxic i va ser un dels membres fundadors del Colegio de México. En acabar la Segona Guerra Mundial ell i la seva dona van retornar a Bèlgica i es van establir a Brussel·les, on Carner va morir el 4 de juny de 1970, al cap de dues setmanes d'un breu retorn a Catalunya (Subirana 2000).

L'expedient personal de Carner a l'arxiu del MAE es tanca amb dos documents de 1993 que fan referència a la seva filla. El 14 de desembre de 1993, el cònsol general d'Espanya a Ginebra, Emilio Barcia, s'adreça al subdirector general de Personal del MAE per comunicar que Anna Maria Carner de Ossa, filla de Josep Carner, nascuda a Barcelona l'any 1916, s'ha presentat al consolat preguntant si li correspon cap pensió per ser filla d'un diplomàtic depurat després de la Guerra Civil. La resposta del MAE va ser positiva: el 20 de desembre el subdirector general de personal del MAE, Javier Nagore, comunica al cònsol general que la concessió de la pensió és possible, en aplicació de l'Estatuto de Clases Pasivas de 22 d'octubre de 1926. Li adjunta la llista de documents que cal presentar i un certificat dels serveis prestats per Josep Carner que cal incloure a l'expedient. Podem suposar que la pensió es va concedir quan Anna Maria Carner, assistida pel consolat general a Ginebra, la va sol·licitar. A l'expedient del MAE, no hi consta la suma.

Taula de destins, nivells i dates de la carrera diplomàtica de Josep Carner

Càrrec	Lloc	Nomenament	Presa de possessió	Cessament
Více-cònsul	Gènova	01-01-1921	14-03-1921	01-09-1924
Cònsul de 2ª classe	San José de Costa Rica	12-06-1924	10-10-1924	15-11-1926
Cònsul de 2ª classe	Mogador	27-08-1926	No en pren possessió	
Cònsul	Le Havre	16-02-1927	01-03-1927	17-08-1932
Cònsul	Hendaia	25-07-1932	20-08-1932	17-05-1934
Secretario de Sección. Asesor diplomático	Madrid, Ministerio de Estado	07-04-1934		19-02-1935
Cònsul	Beirut	19-02-1935	20-05-1935	10-09-1936
Secretario Embajada 1ª classe (Encargado de negocios de 31-05 a 29-06-37)	Brussel·les	29-08-1936	18-09-1936	23-07-1937
Ministro Plenipotenciario de 3ª classe. Ministro Consejero	París	27-06-1937	23-07-1937	31-10-1938
Encargado de Negocios	Bucarest	02-10-1938	No en pren possessió	

Bibliografia

- Calders, P. (1964). *Josep Carner*. Barcelona: Alcides. Biografies populars 15.
- Carner, J. (1986). *El reialme de la poesia de Josep Carner*. A cura de N. Nardi i I. Pelegrí. Barcelona: Edicions 62. L'alzina 12.
- Carner, J. (1992). *Poesia*. Text de l'edició de 1957 revisat i establert per J. Coll. Barcelona: Quaderns Crema.
- Carner, J. (1994). *En els tròpics*. Recull i presentació de J. de Déu Domènech. Barcelona: Quaderns Crema. Biblioteca mínima 34.
- Coll, J. (2012). «Introducció a la història del text». Carner, J., *Nabí*. Edició de J. Coll. Barcelona: Labutxaca, 31-51.
- Epistolari (1994a). «Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates», transcripció de C.-J. Guardiola, introducció i notes de J. Medina. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1. Barcelona: Curial, 67-170.
- Epistolari (1994b). «Epistolari entre Josep Carner i Miquel Utrillo i Josep Carbonell», a cura de V. Panyella. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1. Barcelona: Curial, 171-201.
- Epistolari (1994c). «Epistolari entre Josep Carner i el pare Miquel d'Esplugues», a cura de J.A. Paloma. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1. Barcelona: Curial, 203-39.
- Epistolari (1994d). «Epistolari entre Josep Carner i Xavier Tusell», a cura d'A. Manent. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1. Barcelona: Curial, 353-87.
- Epistolari (1995a). «Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates, II», a cura de J. Medina. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 2. Barcelona: Curial, 45-129.
- Epistolari (1995b). «Epistolari entre Josep Carner i Lluís Nicolau d'Olwer», a cura de M. Albet i E. Duran. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 2. Barcelona: Curial, 393-432.
- Epistolari (1997a). «Epistolari entre Josep Carner i Agustí Calvet 'Gaziel'», a cura de M. Llanas i Pont. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 3. Barcelona: Curial, 9-15.
- Epistolari (1997b). «Epistolari entre Josep Carner i Joan Grau Puig i Antoni Vila i Arrufat», a cura d'A. Manent. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 3. Barcelona: Curial, 51-9.
- Epistolari (1997c). «Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà», a cura de L. Julià i Capdevila. Manent, A.; Medina, J. (a cura de), *Epistolari de Josep Carner*, vol. 3. Barcelona: Curial, 153-490.
- Figueres, J.M. (2016). *Periodistes indòmits. Guerra civil i exili*. Barcelona: Base.
- Manent, A. (1982). *Josep Carner i el noucentisme. Vida obra i llegenda*. Segona edició. Barcelona: Edicions 62. Llibres a l'abast 76.
- Marsillach, A. (1920). «Un Cónsul separatista». *El Imparcial*, 30 de diciembre.
- Pla, J. (1968). *Obra completa*. Vol. 21, *Homenots, tercera sèrie*. Barcelona: Destino.
- Prosas (1981). *Prosas escogidas. Homenaje a Josep Carner*. Prólogo de G. Díaz Plaja. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Schneeberger, A. [1922]. *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854. Choix de poèmes traduits, précédés de notices bio et bibliographiques et d'un essai sur la littérature catalane depuis les origines*. Paris: J. Povolozky et Cie Éditeur.
- Subirana, J. (2000). *Josep Carner, l'exili del mite (1945-1970)*. Barcelona: Edicions 62.
- Viñas, Á. (dir.) (2010). *Al servicio de la República. Diplomáticos y guerra civil*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Note

Nuevas perspectivas de análisis e investigación en fraseología: la aportación de los corpus y de la dimensión computacional

Giuseppe Trovato
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This note critically reviews a recently published volume, *Sistemas fraseológicos en contraste. Enfoques computacionales y de corpus* (2021) by Gloria Corpas Pastor, María Rosario Bautista Zambrana and Carlos Manuel Hidalgo-Ternero from the University of Malaga. It is a collection of essays written by specialists in the above-mentioned field, which highlights the increasing importance of the relation between Phraseology, Corpus Linguistics and Computational Linguistics. In fact, the interweaving of Phraseology with Corpus Linguistics, Natural Language Processing and Computational Linguistics has undoubtedly meant a real revulsive for the discipline.

Keywords Phraseology. Corpus Linguistics. Computational approaches. Linguistic technologies. Re-search.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-02-07
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Trovato, G. (2022). "Nuevas perspectivas de análisis e investigación en fraseología: la aportación de los corpus y de la dimensión computacional". *Rassegna iberistica*, 45(117), 147-154.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/01/008

1

Comares es una prestigiosa editorial de Granada y especializada, entre otras disciplinas, en cuestiones lingüísticas y traductológicas en el marco de la colección «Interlingua». Tiene, efectivamente, una tradición consolidada en la publicación de volúmenes monográficos y colectivos sobre numerosos aspectos de la lingüística aplicada, contrastiva, la didáctica de las lenguas extranjeras, la traducción y la interpretación. El volumen *Sistemas fraseológicos en contraste: enfoques computacionales y de corpus* se enmarca de lleno en los ámbitos antes mencionados, poniendo especial atención en las nuevas perspectivas de análisis e investigación del fenómeno fraseológico (cf. Corpas Pastor 1996; 2000; 2003), concebido como el conjunto de modismos, frases hechas, locuciones figuradas, metáforas y comparaciones fijadas, refranes existentes en una determinada lengua, en el uso individual o en el de algún grupo. En efecto, es posible afirmar, sin temor a equivocarse, que la fraseología se configura como una parcela de la lingüística aplicada encaminada a estudiar una serie de unidades de sintaxis total o parcialmente fijas. El volumen aborda, pues, la importancia de los enfoques computacionales y de corpus (Corpas Pastor, Mitkov 2019; Corpas Pastor, Colson 2020; Mitkov et al. 2018) aplicados al estudio de los sistemas fraseológicos en contraste y es editado por especialistas en la materia, a saber, Gloria Corpas Pastor, María Rosario Bautista Zambrana y Carlos Manuel Hidalgo-Ternero, todos de la Universidad de Málaga.

Cuando la fraseología concebida como disciplina con una relevancia científica autónoma empezó a afirmarse en el panorama de la investigación, nadie hubiese imaginado los pasos que habría dado en menos de tres décadas y a partir de estudios pioneros como los Casares (1992), Corpas Pastor (1996), Martínez Marín (1996), Ruiz Gurillo (1998), Tristán Pérez (1988) y Zuluaga Ospina (1980), por mencionar los más paradigmáticos.

2

En la introducción, los autores señalan el nuevo rumbo que los estudios fraseológicos han venido tomando en los últimos tiempos y apuntan a la imbricación de la fraseología con la lingüística de corpus, el procesamiento del lenguaje natural y la lingüística computacional. Este nuevo fenómeno en el marco de la investigación fraseológica implica claramente nuevas perspectivas de análisis y se caracteriza por cierta hibridación metodológica.

Los capítulos se vertebran en torno a tres grandes bloques. El primero hace hincapié en aspectos considerados problemáticos para la fraseología contrastiva y, particularmente, para la computacional.

Abre el volumen el estudio de Silvia Cataldo titulado «La desautomatización fraseológica como fuente de humor: propuesta de clasificación e implicaciones para la traducción entre italiano y español». La autora combina el fenómeno lingüístico-cultural del humor con el de las unidades fraseológicas con valor metafórico, apuntando al fenómeno de la manipulación. Sus reflexiones tienen importantes implicaciones en la traducción entre lenguas afines (español-italiano), obteniendo cuatro grupos de desautomatizaciones: internas intencionales y no intencionales, y externas intencionales y no intencionales. Es evidente que los límites entre la idiomatidad y la literalidad no están siempre bien delimitados, de ahí que ciertas expresiones puedan resultar metafóricas para algunos y menos para otros. En efecto, cabe apuntar que la afinidad lingüística entre dos idiomas no es sinónimo de afinidad metafórica e idiomática (Trovato 2018, 426), de ahí que pueda resultar novedoso e interesante abordar la relación entre humor y fraseología desde el terreno de la lingüística computacional.

Gonzalo Moreno Cabrera en su estudio titulado «Los fraseologismos bíblicos en español, francés e inglés: estudio contrastivo y traductológico», selecciona un grupo conformado por 16 unidades fraseológicas extraídas del mundo bíblico y centra su interés en la vertiente traductológica, echando mano de la importante contribución que procede de la lexicografía bilingüe. Efectivamente, para la traducción de la fraseología el patrimonio cultural compartido entre las lenguas y sus culturas es de indudable relevancia, lo cual queda demostrado por los llamados *universales fraseológicos* o *européismos* (cf. Corpas Pastor 2000).

«Los marcos situacionales como estrategia para la traducción de enunciados fraseológicos del portugués y del español» de Ana Belén García Benito se propone mejorar la competencia fraseológica del traductor mediante la elaboración de repertorios bilingües de marcos situacionales organizados por situaciones prácticas y lingüísticas comunes a las dos lenguas. Esta estrategia se revela útil de cara a la actividad traductora en su sentido más amplio. Este estudio pone de relieve la importancia de los estudios de fraseología contrastiva y comparada en perspectiva lexicográfica, didáctica y traductológica, como señala, entre otros autores Greco (2020), en su estudio basado en la comparación interlingüística.

El segundo bloque está formado por cinco capítulos que profundizan en los aspectos contrastivos de la fraseología, mediante un acercamiento empírico y fundamentado en corpus. Da comienzo a la sección Paola Carrión González con su trabajo «Lingüística de corpus aplicada a la lexicografía haitiano-español: normalización y fraseología contrastiva». Lo novedoso de esta contribución reside en el abordaje de una lengua criolla, lo cual representa todo un desafío para el lingüista, especialmente en lo que a la dimensión fraseológica y a su tratamiento se refiere. De hecho, la autora afronta el diseño de cor-

pus como paso previo a la creación de una herramienta lexicográfica bilingüe para la combinación de lenguas haitiano-español. De esta manera, sería posible aportar una contribución al proceso de normalización de la lengua haitiana en el plano de la fraseología y contribuir, de paso, a la traducción interlingüística y cultural de la fraseología en ambos idiomas, como ponen de relieve Bassnett y Lefevre (1990), ahondando en la relación profunda que se establece entre la traducción y la cultura.

El capítulo a cargo de Beatriz Martín-Gascón titulado «El léxico en el discurso feminista y antifeminista en España y Estados Unidos: un estudio fraseológico y cognitivo sobre ‘feminista’ y ‘feminazi’ en Twitter», se basa en el Modelo Cognitivo Idealizado (MCI) y se propone abordar las metonimias, metáforas conceptuales y unidades fraseológicas relacionadas con los términos ‘feminista’, ‘feminist’ y ‘feminazi’, a partir de un corpus extraído de Twitter. Los resultados obtenidos demuestran que Twitter se perfila como un espacio socio-digital favorable al discurso de resistencia y la lucha feminista y apuntan a que el español y el inglés comparten una estructura conceptual y fraseológica similar.

«Un enfoque contrastivo del Sujeto + Animado en la construcción media inglesa y española» de Macarena Palma Gutiérrez se apoya en el marco de la Gramática de Construcciones de Goldberg y se propone establecer una serie de características comunes entre el inglés y el español a nivel semántico. Se analizan, en concreto, aquellas construcciones medias que no experimentan cambios en la valencia semántica y se pone de manifiesto que este fenómeno resulta más evidente con los verbos de emoción que implican una conceptualización a raíz de un estímulo externo.

El capítulo siete «Colocaciones verbales en el turismo de aventura: estudio contrastivo inglés-español» de Isabel Durán-Muñoz y Eva Lucía Jiménez-Navarro presenta los resultados preliminares de un proyecto de investigación en marcha en el que se lleva a cabo un estudio basado en corpus en lo referente a la fraseología de ámbito turístico, con especial referencia al turismo de aventura. El foco de interés son las colocaciones verbales que implican movimiento. A raíz del estudio, se han observado asimetrías en lo que atañe a los equivalentes de sus colocaciones y se ofrecen datos acerca de las estructuras argumentativas de los verbos analizados.

Cierra esta segunda sección el trabajo de María-Araceli Losey-León titulado «Estudio contrastivo de las colocaciones verbales en el ámbito marítimo en inglés y en español y representación fraseográfica con Oxygen XML Editor 22.1». Para este estudio que afronta terminología especializada (buque remolcador), la autora se vale de una técnica de extracción híbrida (estadística y lingüística) con el fin de analizar los datos, tanto desde un punto de vista semasiológico como onomasiológico. Su análisis concluye que en términos ge-

nerales existe una simetría en el plano sintáctico y también semántico y se pone de relieve, en última instancia, que la configuración actual de las nuevas tecnologías es emblemática y contribuye significativamente al tratamiento de la fraseología, como han señalado en un volumen de reciente publicación Corpas Pastor y Mitkov (2019).

La última sección, enfocada específicamente en cuestiones de traducción e interpretación en relación con la fraseología, se compone de cinco capítulos. El primero a cargo de María Angeles Recio y J. Agustín Torijano se titula «Errores de traducción por falsas equivalencias en las comparaciones enfáticas: el corpus como herramienta». En traducción, se considera el error como una desviación de la norma lingüística que puede afectar a la calidad del producto traducido (Hurtado Albir 2011, 289) y puede asumir varias formas en función del plano léxico, morfológico o sintáctico. Se analizan unidades fraseológicas formadas con verbos de emoción (temblar / llorar) y se realiza un análisis de los estereotipos subyacentes a las unidades seleccionadas para abordar el tema de los errores de traducción provocados por falsas equivalencias. Se reivindica, pues, la relevancia de la lingüística comparada y de la fraseología contrastiva para la didáctica de la traducción.

Melania Cabezas-García y Pilar León-Araúz abordan los términos poliléxicos como uno de los principales problemas de traducción en su capítulo titulado «Procedimiento para la traducción de términos poliléxicos con la ayuda de corpus». El concepto de problema de traducción está íntimamente relacionado con el de error (cf. Hurtado Albir 2011, 279) y remite a una dificultad objetiva a la que tiene que enfrentarse el traductor en su labor profesional. Ahora bien, los términos poliléxicos se configuran como locuciones terminológicas susceptibles de plantear muchas veces dificultades de comprensión y, por lo tanto, de traducción. Mediante técnicas heurísticas basadas en corpus paralelos y comparables, resulta posible agilizar la gestión traductológica de los términos poliléxicos por parte de los profesionales de la mediación lingüística.

«Colocaciones y locuciones en las fichas técnicas de impresoras 3D (inglés-español): un estudio basado en el corpus 3DCOR» de Ángela Luque-Giráldez y Míriam Seguiri se propone brindar al traductor un instrumento apto para atender sus necesidades de carácter terminológico al acometer una traducción de tipo técnico, o sea, un tipo de traducción especializada que se caracteriza por la univocidad y la monosemia (cf. Scarpa 2008). Para ello, las autoras han confeccionado un corpus bilingüe bidireccional virtual de fichas técnicas de impresoras 3D, garantizando su representatividad, tanto cualitativa como cuantitativa. De hecho, su análisis basado en corpus confirma la elevada tendencia a la sustantivación en el género de ficha técnica.

Carlos Manuel Hidalgo-Ternero coloca su trabajo, titulado «El algoritmo ReGap para la mejora de la traducción automática neuronal

de expresiones pluriverbales discontinuas (FR>EN/ES)», en el marco de la lingüística computacional. Para comprobar la eficacia del mencionado algoritmo, el autor lleva a cabo una experimentación con el sistema TAN más sólido hasta hoy conocido, esto es, Deepl. A este fin, aborda la traducción de somatismos verbonominales en las direcciones FR>EN y FR>ES. Los resultados recabados son prometedores e instan a seguir desarrollando el sistema de detección y conversión automáticas de ReGap con el propósito de probar su eficacia con otras parejas de lenguas, así como con otros tipos de expresiones pluriverbales.

El volumen termina con la aportación de Gloria Corpas Pastor y Mahmoud Gaber titulada «Extracción de fraseología para intérpretes a partir de corpus comparables compilados mediante reconocimiento automático del habla». Fundamentado en las modernas tecnologías del habla, este capítulo propone una innovadora metodología de compilación automatizada de corpus comparables de discursos orales y documentos escritos de cara a la preparación de un encargo de interpretación sobre cambio climático. Este trabajo brinda información sumamente relevante acerca de los rasgos diferenciales de la lengua hablada y abre nuevos e interesantes horizontes para los estudios de interpretación. Los resultados obtenidos apuntan al fenómeno de la simplificación en función de la complejidad del patrón colocacional y del término base, de ahí que a mayor complejidad, le corresponda un número inferior de colocados verbales tipo. En definitiva, los corpus orales aportan al intérprete más ventajas que los corpus escritos, particularmente en la fase de preparación y arrojan luz importante sobre la cuestión de las colocaciones.

3

Ahora bien, es bien sabido que la lingüística de corpus basa sus investigaciones en datos obtenidos a partir de corpus, esto es, muestras reales de uso de la lengua. Se trata, pues, de un enfoque metodológico que es posible adoptar desde disciplinas diversas, que se contraponen a una metodología basada en la introspección. Lo que acabamos de apuntar corrobora la relevancia científica de su uso en los análisis enfocados en la fraseología. Si a ello le añadimos los novedosos enfoques computacionales, podemos observar de qué manera se están consolidando las tendencias más actuales en el análisis del fenómeno fraseológico aplicado a la traductología, como señalamos en un trabajo reciente (Trovato 2021, 284). De hecho, el empleo de recursos informáticos y, más concretamente, de las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación) para clasificar datos lingüísticos es ya una realidad que ha venido para quedarse. Su presencia, de ninguna manera, pretende y puede reemplazar a lingüistas y fra-

seólogos, sino que tiene la función de auxiliarlos en sus actividades de sistematización. Se trata, por lo tanto, de complementar y, sobre todo, de agilizar su trabajo. El hecho de poder consultar un corpus mediante un simple clic es una operación que hubiese resultado imposible hace dos décadas. Hoy, en cambio, es una acción a la orden del día como viene confirmando el volumen que hemos presentado en esta contribución. Este manual se presenta como una obra con carácter polifónico y cuenta con una dimensión multilingüe, ya que contiene estudios sobre alemán, español, francés, haitiano, inglés, italiano y portugués en distintas combinaciones y tiene como hilo conductor el planteamiento contrastivo y traductológico. El acto de traducción lleva inevitablemente aparejada la noción de comparación entre las dos lenguas involucradas en el proceso traslativo; una comparación que muchas veces asume la forma de contraste, especialmente cuando surgen diferencias en el plano formal. Sin embargo, es precisamente la actividad traductora la que permite poner en contacto a dos lenguas y dos culturas en su calidad de agente codificador y descodificador de la comunicación (Torop 2010, 231). Pues bien, si consideramos la lengua y la cultura como dos caras de la misma moneda, cabrá interrogarnos acerca de los mecanismos más pertinentes para trasladar los elementos culturales y metafóricos de una lengua A a una lengua B. A este respecto, Diadori (2018, 224-5) observa que la vertiente cultural y metafórica representa la manifestación verbal más evidente de una lengua y, por esta razón, puede dificultar la tarea traductora. Lo que acabamos de apuntar pone de manifiesto la estrecha relación entre la traducción y la fraseología, hoy en día auxiliadas por las nuevas y modernas tecnologías informáticas.

Para terminar, los lectores potenciales del volumen aquí presentado encontrarán en él no solo valiosos motivos de reflexión sobre el fenómeno abordado, sino también útiles y eficaces aplicaciones para llevar al aula y para implementar en traducción e interpretación concebidas como prácticas profesionales.

Bibliografía

- Bassnett, S.; Lefevere, A. (eds) (1990). *Translation, History and Culture*. London; New York: Pinter.
- Casares, J. (1992). *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Corpas Pastor, G. (2000). «Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología». Copas Pastor, G. (ed.), *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Editorial Comares, 483-522.
- Corpas Pastor, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Iberoamericana.
- Corpas Pastor, G.; Bautista Zambrana, M.R.; Hidalgo-Terreno, C.M. (2021). *Sistemas fraseológicos en contraste: enfoques computacionales y de corpus*. Granada: Editorial Comares.
- Corpas Pastor, G.; Colson, J.P. (eds) (2020). *Computational Phraseology*. Amsterdam: John Benjamins. IVITRA Research in Linguistics and Literature | Studies, Editions and Translations 24.
- Corpas Pastor, G.; Mitkov, R. (eds) (2019). *Computational and Corpus-Based Phraseology = Proceedings of the Third International Conference, Europhras 2019* (Malaga, Spain, 25-27 September 2019). Berlin: Springer.
- Diadori, P. (2018). *Tradurre: una prospettiva interculturale*. Roma: Carocci Editore.
- Greco, S. (2020). «Combinaciones léxicas fijas y determinante en español e italiano». *Artifara*, 20, 127-49. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/3985>.
- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Marín, J. (1996). *Estudios de fraseología española*. Málaga: Ágora.
- Mitkov, R.; Monti, J.; Copras Pastor, G.; Seretan, V. (eds) (2018). *Multiwords Units in Machine Translation and Translation Technology*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. Current Issues in Linguistic Theory 341.
- Ruiz Gurillo, L. (1998). *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Editorial Ariel SA.
- Scarpa, F. (2008). *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*. Milano: Hoepli.
- Torop, P. (2010). *La traduzione totale*. Milano: Hoepli.
- Tristá Pérez, A.M. (1988). *Fraseología y contexto*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Trovato, G. (2018). «Un estudio contrastivo y pedagógico español-italiano acerca del tratamiento lingüístico-traductológico de unidades léxicas dotadas de carácter figurado e idiomático». *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 7, 417-28. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/07_09trovato_astilleros/.
- Trovato, G. (2021). «Nuevas perspectivas de investigación en la traducción especializada en lenguas románicas: aspectos comparativos, léxicos, fraseológicos, discursivos y didácticos». *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 14, 277-84. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v14n2a01>.
- Zuluaga Ospina, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt a.M.: Lang

Recensioni

Enrico Di Pastena

Gracia Morales, N.I. 12

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di Di Pastena, E. (a cura di) (2021). *Gracia Morales, N.I. 12*. Pisa: ETS, 174 pp. La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo 6.

Il sesto volume della importante collana di ETS, diretta da Enrico Di Pastena e dedicata alla drammaturgia spagnola odierna («La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo»), fa ottima compagnia agli autori e alle opere che lo hanno preceduto: Juan Mayorga, Josep Maria Benet i Jornet, José Ramón Fernández, Angélica Liddell e José Sanchis Sinisterra. Scrittori impegnati e impegnativi che compongono e mettono in scena *pièces* dal deciso intento civico e ‘politico’, nel senso etimologico del termine. Che *NN12*, cioè *Nomen nescio 12* (in italiano, *N.I.12, Non identificato 12*), redatto nel 2008 e pubblicato due anni dopo, sia un testo di denuncia volto a imprimere un segno netto e profondo nell’opinione pubblica, si capisce fin dall’immagine di copertina di questa edizione bilingue della *pièce*, che riproduce la locandina del debutto scenico, avvenuto il 3 luglio 2009 al Teatro Calderón di Motril, città natale di Morales (1973-), a opera della compagnia Remiendo Teatro e per la regia di Juan Alberto Salvatierra. Raffigura una décolleté rossa a tacco alto – simbolo ormai planetario del femminicidio e, più in generale, della violenza contro le donne – che si staglia, appoggiata di lato, sopra un’accidentata superficie terrosa.

In effetti, *NN12*, al pari della coeva *La casa de la fuerza* (2009) di Liddell, ma in modo assai meno dissacrante, verte sulle terribili vio-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-12-29

Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Londero, R. (2022). Review of *Gracia Morales, N.I. 12*, by Di Pastena, E. *Rassegna iberistica*, 45(117), 157-162.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/009

157

lenze fisiche e psicologiche inflitte alla protagonista femminile, la ignota del titolo, durante una guerra non meglio precisata, ma non soltanto. I suoi altri due temi portanti sono la brutalità di ogni conflitto e i tanti morti senza nome e senza tomba che esso reca sempre con sé, come già dimostrano le tre epigrafi poste in limine al testo, tratte da un micropoema di *Pleamar* (1944) di Rafael Alberti, da *Se questo è un uomo* (1958) di Primo Levi e da un verso di «Nota XIV» (1979) di Juan Gelman. In effetti, la produzione teatrale di Gracia Morales, che ha preso il via nel 1997, mano a mano affiancandosi alle opere per l'infanzia e alle sillogi liriche, fino ad attestarsi oggi su una trentina di drammi, si prefigge come scopo precipuo quello di attaccare ogni forma di sopruso del potere sugli indifesi e sugli innocenti, come ben illustra l'«Introduzione» ampia, articolata e incisiva del curatore, Enrico Di Pastena (5-71). Ispirandosi a modelli nazionali ed esteri come Sanchis Sinisterra, Mayorga, Beckett, Pinter e Albee, la drammaturga andalusa si scaglia contro una società che camuffa l'informazione per dominare meglio le masse (*Quince peldaños*, 2000), si impegna in scontri bellici distruttivi (*Un lugar estratégico*, 2003), guarda alla vecchiaia «come disvalore» (14; *A paso lento*, 2007), ignora gli abusi perpetrati tra le mura domestiche (*Como si fuera esta noche*, 2007), spia le vite altrui con il Grande Fratello mediatico (*El caso Garay*, 2014), «impone crescenti rinunce a cittadini che assomigliano a figure sbiadite ed enigmatiche» (16; *Mal olor*, 2019). Per esprimere il proprio messaggio coraggioso, inquietante e turbativo, Morales di preferenza ricorre ad ambientazioni surreali – mutate da maestri della narrativa ispano-americana da lei ammirati, quali Juan Rulfo e Julio Cortázar (21) –, a una «scrittura [...] assai attenta alla dimensione performativa», fondata sulla «simultaneità di spazi e/o tempi diversi», e a una resa spettacolare spoglia ma significativa, che spesso si arricchisce dell'apporto della tecnologia («registrazioni sonore, schermi, filmati, fotografie», 19).

In tal senso, *NN12* compendia le varie caratteristiche dell'originale stile drammatico di Morales, incastonandosi oltretutto, come sottolinea Di Pastena, «a pieno titolo nel grande alveo del teatro spagnolo della memoria storica» (25). Nato durante la Transizione democratica, questo fortunato sottogenere teatrale teso fra passato e presente, verità e finzione, si è sviluppato in particolare nell'ultimo ventennio, in concomitanza con fenomeni sociali di peso, quali la fondazione di associazioni destinate alla revisione dei crimini franchisti, e in parallelo a fondamentali traguardi normativi, *in primis* la Ley de memoria histórica, varata da José Luis Rodríguez Zapatero nel 2007, e la Ley de memoria democrática, che Pedro Sánchez ha fatto approvare nel settembre del 2020 (26), introducendo novità rilevanti, per esempio riguardo alla ricerca e allo scavo delle migliaia di fosse comuni dove giacciono le circa 150mila vittime dimenticate della guerra civile e della dittatura di Franco (31-2). Proprio muovendo dall'intenzione

di riscattare la dignità di tutti i *desaparecidos*, quelli spagnoli al pari di quelli argentini e cileni degli anni Settanta del Novecento, sulla scia di opere come *La tierra* (1998) di José Ramón Fernández ed *El jardín quemado* (1999) di Mayorga (44), Gracia Morales crea la vicenda esemplare di Patricia Luján Alvares, incarcerata, stuprata e uccisa trent'anni prima del presente scenico, in un contesto temporale volutamente «sfumato» (34) per accrescerne l'universalità. Gli altri tre personaggi sono l'anatomopatologa forense, sprovvista di nome, che deve ricomporre i resti ossei della donna, riesumati da una fossa comune, al fine di identificarla; il figlio trentenne di Patricia, Esteban, che fino al momento del ritrovamento ignorava tutto sulla madre; Ernesto Navia, ovvero l'«Hombre mayor», cioè il tenente ora in pensione (a suo tempo aguzzino della giovane e padre di Esteban), il quale adesso conduce una vita familiare tranquilla e ritirata, non dissimile da quella di tanti famigerati ex gerarchi, nazisti e non solo.

Divisa in 16 brevi sequenze accompagnate da estese didascalie introduttive, in linea con le costanti strutturali del teatro spagnolo della memoria, l'opera oscilla fra il duplice *hic et nunc*, mostrato in contemporanea sul palcoscenico - cioè il laboratorio della dottoressa e il salotto dell'anziano militare -, e il passato di Patricia, felice (quello della giovinezza) e atroce (quello della prigionia, delle violenze e della morte). A evidenziare il sovrapporsi dei piani topo-cronologici, cifra palese di come ciò che è stato interferisca di continuo con ciò che è, si aggiunge il fatto che Patricia appare non tanto nelle fotografie proiettate sullo schermo dal medico, che la ritraggono da ragazza, spensierata e sorridente accanto alla madre (scena 6, 126-8), quanto specialmente, e quasi ossessivamente, «sotto forma di fantasma» (41), come accade a numerosi personaggi di Jerónimo López Mozo, Sanchis Sinisterra, Laila Ripoll, ma anche nel teatro visionario di Tadeusz Kantor e nel capolavoro romanzesco di Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Si sa: gli spettri sono morti che non riposano perché hanno ancora conti in sospeso con il mondo dei vivi. Sono, suggella Di Pastena, «custodi del ricordo e portano il segno di traumi irrisolti» (41). Neppure Patricia si sottrae a questa dolorosa condizione: il suo bebè le è stato sottratto, e le si è fatto credere che sia deceduto alla nascita (33). Pertanto, il piccolo ha ingrossato le file dei «bimbi rubati» (53) e dati in adozione a coppie conniventi, secondo un triste copione che ha interessato molti figli delle prigioniere repubblicane durante la guerra civile, così come delle oppositrici del regime di Videla in Argentina. Poco dopo il parto in cella, uno sparo alla testa ha strappato la vita a Patricia, il cui cadavere è stato gettato in una fossa comune.

NN12, dunque, ci fa assistere non solo «al risveglio progressivo di una individualità» (45), alla riappropriazione di una identità perduta, ma pure alla commovente riconquista del rapporto tra madre e figlio, cui contribuiscono in maniera determinante le deposizioni dei testi-

moni (scena 10, 138-45), ma soprattutto le meticolose indagini dell'anatomopatologa, come si evince dai lunghi monologhi di lei al registratore (scene 1, 2 e 16). Ecco perché, a differenza di altri drammi spagnoli della memoria, il crescendo di scoperte e rivelazioni, mostrate al pubblico di questa *pièce*, elide la possibilità del finale aperto, di norma sconcertato e sconcertante. Infatti, alla fine le antiche ferite di Patricia e di Esteban si rimarginano, sebbene uno dei pregi principali di *NN12* risieda nel voler sollevare «interrogativi» su lacerazioni analoghe (71) e nell'insistere senza posa sull'imperativo categorico di ricordare. Con ogni probabilità - conclude Di Pastena in coda alla sua penetrante premessa (68-71), seguita da una bibliografia di riferimento corposa e aggiornata (73-90) -, proprio questa pervicace resilienza nel porsi domande e nel cercare risposte sta alla base del successo di quest'opera, rappresentata a più riprese in Spagna, Portogallo, Italia, Argentina, Brasile, Messico, Perù, Paraguay, nonché tradotta in diverse lingue: inglese, francese, tedesco, portoghese, ungherese.

Oltre ai suoi temi e motivi, di profondo spessore umano e di scottante attualità, un altro aspetto di *NN12* (91-175) colpisce il fruitore: l'asciutta espressività del linguaggio, che si scinde in due registri costantemente alternati, quello scientifico impiegato dalla dottoressa durante l'autopsia e quello colloquiale utilizzato dai personaggi nel loro interagire, talvolta intenerito (come quando Esteban si rivolge alle ossa della madre, nella scena 5, rimemorando le proprie sofferenze di fanciullo abbandonato nell'orfanotrofio), talaltra aspro e agitato (penso al colloquio/scontro fra Esteban e il padre, a cui il giovane rinfaccia una mostruosa crudeltà, nella scena 13). Peraltro, la versione italiana di Di Pastena, assai scorrevole e calzante, a tratti lievemente addomesticante, rende perfetta giustizia a un eloquio nel contempo lucido e suggestivo, lineare ma a momenti intensamente emotivo e lirico, che viene enfatizzato da elementi sia visivi (le foto dello scheletro di Patricia e della florida ragazza che era stata) sia musicali (la canzone «Lili Marlene», su cui tornerò a breve).

Un regesto seppur ridotto e parziale delle scene più coinvolgenti della *pièce* non può eludere, per cominciare, il poetico monologo di NN nella terza scena, imperniato sulla potente immagine della terra brulicante di voci partecipi ma inascoltate:

La tierra está | la tierra | la tierra está llena de voces. Ahí abajo, nos hablamos, [...]. Y nos decimos, nos contamos. El nombre, La edad. Nuestras ciudades de cada uno. [...] Voces. Voces rotas entre la tierra.

La terra è | la terra | la terra è piena di voci. Lì sotto, parliamo tra noi, [...]. E ci diciamo, ci raccontiamo. Il nome. L'età. La città di ognuno di noi. [...] Voci. Voci spezzate in mezzo alla terra. (scena 3, 108-9)

Un momento altrettanto forte, nella sua delicatezza, viene tratteggiato dalla didascalia della scena nona, che vede Esteban stabilire un contatto spirituale e fisico con la madre, accarezzandone prima il volto e i capelli sull'effigie fotografata, e poi fermando la mano sul petto di lei, in corrispondenza del cuore:

Esteban deja una mano quieta sobre el pecho de ella, en el lugar del corazón; NN coloca también allí su mano, como si estuviera apretando la de Esteban.

Esteban posa una mano sul petto di lei, nel punto dov'è il cuore; anche N.I. poggia lì la propria mano, come se stesse stringendo quella di Esteban. (scena 9, 136-7)

Un vertice di grande commozione si tocca, ancora, nella scena 12. Qui Patricia rievoca gli attimi drammatici del parto, durante i quali ricupera la piena consapevolezza di sé, rifiutando il nome di Marlene, che Ernesto le aveva assegnato, in omaggio a Marlene Dietrich, divina interprete di «Lili Marlene», la famosa canzone degli anni Quaranta amata «da Hitler e dalla sua cerchia familiare» ma pure «imposta a chi operava nei *Sonderkommandos*», come spiega Di Pastena («Introduzione», 64): «tu bebé | sale | está fuera ya | y entonces ella | Marlene | Pa | Patricia | yo | [...] Lo oigo llorar» - «il tuo bambino | esce | è ormai fuori | allora lei | Marlene | Pa | Patricia | io | [...] Lo sento piangere» (scena 12, 152-3). Il *climax* si raggiunge nella penultima scena, la quindicesima, dove nel furioso scambio verbale che ingaggia con il vecchio Ernesto, tanto immaginario quanto carico di straniante carnalità, la protagonista ripercorre la disgustosa *acmé* della violenza sessuale commessa su di lei dall'odiato carceriere:

El sabor ácido de tu semen entrando en mi ... en mi ... y me venía una arcada, y tú, ten cuidado, no vayas a vomitarme encima, y yo me repetía: no soy yo ¡no soy yo! Esto no es mío [...] ¡hijo de puta! ¡Tu sabor! ¡Hijo de puta!

Il sapore aspro del tuo sperma che mi entrava in... in... e mi veniva un conato, e tu, sta' attenta, non sia che mi vomiti addosso e io mi ripetevo non sono io, non sono io! Questo non succede a me [...] figlio di puttana! Il tuo sapore! Figlio di puttana! (scena 15, 170-1)

Dopo la tempesta, però, arriva la quiete. Il rituale catartico delle esequie e della sepoltura presto si compirà, e, come dice la dottoressa a Patricia, «Ya nunca más vas a ser la NN12» - «Non sarai mai più la N.I. 12» (scena 16, 172-3). A lei la donna replica, ricordando un suo sogno ricorrente fatto sotto terra: i morti senza nome né requie scivolavano via tra le acque di un fiume che si perdeva nel rasserrenante

mare di manrichiana memoria. Nel finale, la forense ripone i resti di Patricia nella loro scatola, mentre si prepara a prenderne una nuova da esaminare. Per una storia che si chiude, un'altra se ne apre. L'importante è questo, come afferma la protagonista di *Ella se va* (2001) di López Mozo: «evitar que mi historia se repita, que otra mujer ocupe mi lugar».¹

¹ López Mozo, J. «Ella se va». *Yo, maldita india... - La infanta de Velázquez - Ella se va*. Ed. de V. Serrano. Madrid: Cátedra, 2019, «Escena cuatro», 413.

Rosalba Campra

Archeologia provvisoria

Silvana Serafin
Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di Campra, R. (2020). *Archeologia provvisoria*. Prefazione di E. Martínez; trad. di C. Orlandi. Roma: Edizioni Ensemble, 148 pp.

Ho letto con vero piacere la presente silloge, *Archeologia provvisoria*, pubblicata dalla Edizioni Ensemble all'interno della bella collana di poesia «Siglo presente», diretta con cura e con passione da Matteo Lefèvre. Frutto del talento poetico di Rosalba Campra, che passa con disinvoltura dalla prosa alla poesia mantenendo sempre alto il livello creativo, quest'ultima opera poetica in versione bilingue, efficacemente resa in italiano dalla traduttrice Carlotta Orlandi, si apre con il «Prologo». L'invito alla lettura, oltre a svelare il significato del titolo, avvolge il lettore in un mondo fantastico che si anima nel silenzio:

todo se asienta | sin desmedro | primaveras en el laberinto | monos
azules | danzando en los altares | de una ciudad que espera | bajo
la ceniza | estos susurros | la fragrancia del viento | entre la na-
da | lo intacto | lo insaciable | de la pérdida. | El espacio en blan-
co | donde se recorta | la forma del deseo. (14-15)

Versi di per sé eloquenti di un'attesa fluttuante che si rafforza in duplice prospettiva nell'evoluzione delle successive quattro parti: I. *Terrenos de exploración*, Terreni d'esplorazione, II. *Ruinan en acecho*, Rovine in agguato, III. *Encuentros por el camino*, Incontri lungo il cammino, IV. *Terreno inexplorado*, Terreno inesplorato. Da un lato,



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-09-16
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Serafin, S. (2022). Review of *Archeologia provvisoria*, by Campra, R. *Rassegna iberistica*, 45(117), 163-166.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/010

assistiamo a una poesia quale misura, flusso ininterrotto di memoria, una sorta di *continuum* narrativo del dialogo mimetico. Dall'altro lato, sia pure sovente in correlazione, i versi tendono alla metafisica definizione spaziale degli oggetti che con la loro fisicità immediata, si riempiono, nell'ambito rarefatto della poesia, di connotazioni universali. Il dialogo con le cose, convertite in emblemi correlativi di uno stato d'animo la cui carica emozionale è sovente implicita, dà unità e originalità all'intera raccolta.

Si aggiungono la prefazione di Erika Martínez, «Un guscio di cicala o il cricchio dei resti», ben articolata nel cogliere poetica e tematiche ricorrenti, e la «Nota finale» di Rosalba Campra. Qui sono rese esplicite le motivazioni che stanno alla base del volume, legate al tracciato della memoria e della nostalgia personali, per approdare a una storia condivisa nella volontà di rendere consistente il passato e di recuperarne l'eredità culturale attraverso le antiche vestigia, ovvero le rovinose testimonianze e quanto raccolto nelle sale museali, «Restos a los que pueda | darse nombre, enumerarlos | compartirlos: será esa la consistencia | del pasado» (24). Reperti fisici, ma anche figure evanescenti come i miti sono oggetto di riflessione e d'invocazione. Così Mnemosine, la mitologica figlia di Urano e di Gea, personificazione della memoria e del potere di ricordare, sfuggente per sua stessa natura, va corteggiata affinché

te conceda una caricia, un guiño | o bien un silencio inexplorado | del que extraerías una confesión | de errores y de excesos y de heridas, | de omisiones, de enmascaramientos, | con que llenar la página, | esa página | en la que crearás | tener al fin | a Mnemosina | tuya y sujeta. (22)

Inoltre, la poetessa individua con precisione i pochi prestiti 'poetici' ricavati da *I due re e i due labirinti* di Jorge Luis Borges e da *Alfabet* di Inger Christensen, oltre ad alcuni suggerimenti captati dalla lettura della *Poétique de l'espace* di Gaston Bachelard. La puntualità delle citazioni appartiene in fondo alla sua formazione di ricercatrice, avendo ricoperto per lunghi anni la cattedra di letteratura ispano-americana all'Università La Sapienza di Roma, ed è cifra di onestà intellettuale, di rispetto nei confronti del lettore, sovente coinvolto all'interno della silloge, in un rapporto giocoso. La capacità ludica, è infatti una caratteristica di Rosalba Campra che si diverte con le parole quando racconta storielle dal fascino antico come quella del *conejillo de Indias*, un diminutivo a cui il lettore sagace attribuisce «evidente valor de negación» (120). E ancora, quando parafrasa *l'ora pro nobis* come fanno i bambini durante i giochi dell'infanzia (124), per scongiurare le paure che continuano ad assillare l'individuo, sia pure in modo diverso, via via che il tempo passa: «El espejo se ha llenado | de presagios | Ora pro nobis | Melancholica imperialis» (128). Il

ristoro distensivo esprime il dominio razionale del linguaggio come segno di uno stile e di una distinzione connaturati al sorriso dell'intelligenza. Mentre gli specchi e i labirinti offrono spunti per solleccitare l'ironia e la riflessione della poetessa, le Grandi Madri primigenie, le sirene, le amazzoni e gli eroi, le erbe giganti, le città, i campi di battaglia, le rovine in agguato, i musei, sviluppano la libertà immaginativa, la pienezza delle tensioni dialogiche, in un rapporto tra poesia e retorica che trascina e che persuade.

Ombre e luci caratterizzano il percorso all'indietro verso la ricerca del senso delle proprie origini: basta una scatola ritrovata dopo la morte di un parente che, come un fiume in piena, riversa lettere senza firma e foto di persone sconosciute, per porsi domande che non trovano risposta. Da qui la scrittura diviene mezzo per non dimenticare i propri cari:

Para propia memoria | intento recobrarlos, | para una memoria compartida, | para que no dejen de doler | o para nada, como intentan | todos los que escriben | apostando a la persistencia | en la palabra. | Una vez y otra lo intentamos, | desandando caminos | en el agua. (46)

Il ricordo stesso dell'infanzia si dilata nella memoria, ad iniziare dalla casa natale, perché «Esta clase de casa es un espacio | al que no se atreve el tiempo. | Está en el mismo mapa | que el jardín del Edén, o el Hades | y la zona estable de los sueños» (32). Segue il giardino, un universo da esplorare per la poetessa bambina che, tra giochi solitari e corse con fratelli, affronta paure ed esperienze nuove. Così, accanto ai miti universali della tipologia comunitaria, sorgono miti personali promossi o riplasmati dalla scoperta della via interiore e della coscienza. Il mito dell'Iguana, «Señora de Lo Arbitrario | en la distribución del Bien y del Mal» (48), a distanza di anni non la spaventa più perché «el Mal viene con una forma diferente. | Pero no tenía un palo | con que pegarle» (52). Nel descrivere la *Vieja del Agua* - che diffonde i saperi -, il ritmo cadenzato di un tempo primordiale è reso con vigorosa forza affabulatrice: piano piano dalla notte illuminata da vapori incandescenti e mal odorosi, emerge «El temblor | de una transparencia | en el fondo de la hoya | detrás de las cascadas: | es la bruja oscura en forma | de pescado, | es la Vieja del Agua» (54). Con la parola elevata a gesto elementare dell'esistere, ogni cosa è afferrata, compresa, udita e nominata e l'esperienza artistica si carica di un carattere totale cercando di captare l'effimero, di ponderare sulla condizione umana considerata in sé, di cogliere l'essenziale.

Che dire? Ancora una volta Rosalba Campra ci regala una poesia di grande intensità narrativa in cui l'uso della metafora fa lievitare la parola che acquista volume grazie a un processo associativo. La tensione dinamica, sorretta dall'energia sempre rinvigorita dall'*inven-*

tio, rende possibile trovare soluzioni alternative, affrontare la ricerca di 'altre tracce', in un ultimo migrare, recuperando nella parola la dolcezza metafisica necessaria, la musica e la memoria dei secoli, per restituire la poesia al soliloquio e alla solitudine.

Jazmina Barrera

Quaderno dei fari

Alice Favaro
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Barrera, J. (2021). *Quaderno dei fari*. Trad. di F. Niola. Roma: La Nuova Frontiera, 126 pp.

Testo ibrido, a metà tra il romanzo, il saggio e il diario intimo, *Quaderno dei fari*, pubblicato da La Nuova Frontiera (2021) con traduzione di Federica Niola, si compone di pensieri, riflessioni, annotazioni e riferimenti intertestuali e intermediali ai fari del mondo.

Jazmina Barrera, nata a Città del Messico nel 1988, è laureata in Letterature moderne inglesi alla Universidad Nacional Autónoma de México e ha conseguito un Master in Scrittura creativa in spagnolo presso la New York University. Oltre ad essere editor e socia co-fondatrice della casa editrice indipendente Antílope è autrice di *Cuerpo extraño* (Literal Publishing, 2013) – vincitore del premio Latin American Voices nel 2013 –, *Cuaderno de faros* (Pepitas de calabaza, 2017), *Línea negra* (Pepitas de calabaza, 2020) e *Los nombres de los animales* (Hueders, 2021). *Punto de cruz* è stato recentemente pubblicato (a ottobre 2021) presso la casa editrice Tránsito e costituisce il suo primo romanzo.

L'autrice messicana, che dimostra di prediligere la forma del saggio ibrido rispetto al romanzo o al racconto, crea con le sue opere un genere difficilmente classificabile che si allontana dalle norme canoniche e che insegue un'idea irrinunciabile di libertà, in con-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-10-29
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Favaro, A. (2022). Review of *Quaderno dei fari*, by Barrera, J. *Rassegna iberistica*, 45(117), 167-170.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/011

trapposizione con la restrizione delle convenzioni e delle aspettative dei generi letterari tradizionali. Nell'impossibilità di classificare essa stessa le sue opere, Barrera definisce i suoi testi come progetti letterari, per i quali preferisce utilizzare gli strumenti narrativi atinti dai vari generi in base alle necessità. Nelle sue opere alterna, seguendo la genealogia dei grandi scrittori che hanno sperimentato l'uso del frammento letterario, alcune riflessioni sul corpo - racchiuse per esempio in *Cuerpo extraño*, che narra la sofferenza fisica di un corpo sottoposto al dolore e *Línea nigra*, che affronta il tema della trasformazione e della percezione del corpo durante la gravidanza - con alcuni interessi personali come l'attrazione per i fari, in *Quaderno dei fari* appunto, e l'etimologia delle parole, in *Los nombres de los animales*, libro sull'origine dei nomi degli animali destinato all'infanzia e illustrato da Rachel Levit.

Come se fosse una guida di viaggio, *Quaderno dei fari* si configura come una vera e propria collezione di fari collettiva, a cui hanno contribuito conoscenti e amici, che racchiude appunti di viaggio, cronache personali, frammenti di letture e riferimenti storici. Il libro è suddiviso in sei capitoli di differente lunghezza, ciascuno intitolato con il nome di un faro (Yaquina Head, Jeffrey's Hook, Montauk Point, Faro di Goury, Blackwell e Il faro di Tapia), dotato delle coordinate geografiche e corredato da una breve descrizione della struttura, del materiale con cui è costruito, delle dimensioni, delle fasi di accensione e spegnimento della lampada e della visibilità dal mare. In ogni capitolo l'autrice narra il suo personale viaggio verso il faro in questione, descrivendone percezioni ed emozioni.

Rompendo le frontiere tra i generi letterari, Barrera scrive un libro corale in cui si intesse un dialogo collettivo tra autori, europei e americani, e opere letterarie lontane nello spazio e nel tempo. Nell'intento di sfumare i limiti che ingabbiano i generi, l'autrice costruisce un racconto ibrido con un particolare ritmo narrativo che si adegua alla struttura frammentaria del testo, corredato nella parte finale da alcune note bibliografiche di riferimento.

L'attenzione per il faro, elemento architettonico con una forte carica simbolica, portatore di luce, guida e conforto dei naviganti, denota un interesse da parte dell'autrice per il sentimento di sublime che suscita la contemplazione della natura e per quella visione romantica e nostalgica del paesaggio marino mossa dall'attrazione innata dell'essere umano nei confronti dell'acqua, che se è vero che è «familiare e necessaria, è insieme aliena e minacciosa» (10). Citando credenze maya, racconti di navigazioni e naufragi, leggende sui mari e sui guardiani dei fari presenti nelle opere di autori come Omero, Virginia Woolf, Lawrence Durrell, James Joyce, Herman Melville, Walter Scott, R.L. Stevenson, Luis Cernuda ed Edgar Allan Poe - autore del racconto incompiuto «Il faro» di cui l'autrice ipotizza una possibile conclusione -, Barrera risale al primo faro al mondo che diede il no-

me a tutti quelli successivi, il Faro di Alessandria, costruito da Tolomeo I, generale macedone di Alessandro Magno, nel III secolo a. C.

Collezionare fari si trasforma così in una forma d'evasione, un'azione terapeutica in cui l'autrice si allontana da se stessa, dallo spazio e dal tempo:

Quando visito i fari, quando leggo o scrivo di fari, mi allontano da me stessa. [...] con i fari smetto di pensare a me stessa. Mi allontanano nello spazio e vado in luoghi remoti. Mi allontanano anche nel tempo, verso un passato che so di idealizzare, in cui la solitudine era più semplice. [...] Se mi concentro su me stessa, il dolore si amplifica. In compenso se mi penso in proporzione al faro mi sento nuova e minuscola. Quasi scompaio. (16-17)

Frontiera tra due mondi, architettura liminale tra la terra e l'acqua, confine tra civiltà e natura, il faro, incarnazione della solidità e dell'artificio, si contrappone al mare, supremazia della liquidità e impero della natura e si converte nell'«archetipo della promessa, dell'aspettativa di felicità» (31). Come in un diario di bordo o in un quaderno di viaggio, l'autrice registra il proprio passaggio per alcuni fari a lei cari situati a New York, a Newport, in Normandia, nelle Asturie e nel Regno Unito, in cui la scrittura ruota attorno a uno spazio fisico ed emozionale, delimitato ed illuminato dalla presenza del faro.

Con uno sguardo intimo e nostalgico sui fari, che divengono i protagonisti della narrazione, l'opera si trasforma in un variegato collage, in una collezione eterogenea in cui la cultura colta dialoga con quella popolare dove si intersecano una varietà di registri e generi letterari che confluiscono in una sorta di compendio intertestuale e intermediale sui fari che costruisce ponti verso altre letture e altri media. L'esperienza personale si fonde così con il riferimento artistico-letterario per rendere omaggio al faro in quanto oggetto che «combina quel disprezzo, quella misantropia, con il compito di guidare, di aiutare, di salvare gli altri» (16-17), simbolo per antonomasia della fuga dalla civilizzazione e rifugio nella *wilderness*.

Bruno Vieira Amaral

Integrado Marginal:

Biografia de José Cardoso Pires

Eugenio Lucotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Revisão de Vieira Amaral, B. (2021). *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*. Lisboa: Contraponto, 599 pp.

José Cardoso Pires nasceu em outubro de 1925, no município de Vila de Rei, que agora integra o distrito de Castelo Branco, na região da Beira Baixa. Faleceu aos 73 anos, também em outubro, de 1998, no Hospital de Santa Maria em Lisboa, cidade onde viveu e trabalhou durante toda a sua vida e que contribuiu para transfigurar em lugar-símbolo da literatura portuguesa, espaço literário por eleição que coexiste no imaginário cultural ao lado da cidade real. Entre estas duas extremidades estende-se a vida particular de um homem – a formação entre o Liceu Camões e a Almirante Reis, os empregos, um casamento, duas filhas, mais tarde os netos –, outra face do escritor que através da sua luta com a palavra, em busca da maior polidez expressiva possível, deixou uma marca indelével na história literária portuguesa do século XX. Outros aspetos fundamentais da sua vida, nomeadamente o ativismo político e cultural e o merecido reconhecimento que nem sempre chegou a tempo, prendem-se visceralmente com a sua atividade literária até torná-lo uma figura pública: iluminista e urbano, Cardoso Pires, que sempre fez questão de viver da sua escrita, colocou-se nos antípodas do estereótipo do intelectual



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2021-10-16
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lucotti, E. (2022). Review of *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*, by Vieira Amaral, B. *Rassegna iberística*, 45(117), 171-174.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/012

171

na torre de marfim. A sua vida, portanto, é conhecida, mas nunca foi apresentada ao público de forma unitária e pormenorizada até junho de 2021, quando Bruno Vieira Amaral publicou pela editora Contraponto de Lisboa *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*. Depois de algumas aproximações neste sentido, entre as quais se destacam a longa entrevista concedida a Artur Portela *Cardoso Pires por Cardoso Pires* (1991) e a *Fotobiografia* de Inês Pedrosa (1999), a receção de Cardoso Pires enriquece-se agora com uma biografia minuciosa (599 páginas) e suportada por um vasto acervo documental.

A biografia de Cardoso Pires constitui a primeira incursão de Vieira Amaral neste género e integra a coleção da Contraponto «Biografia de grandes figuras da cultura portuguesa contemporânea», após a de Agustina Bessa-Luís, por Isabel Rio Novo, e de Manoel de Oliveira, por Paulo José Miranda. O autor, que estreara no romance com *As primeiras coisas* (2013) e em 2021 foi galardoado com o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco pela coletânea *Uma ida ao motel*, tinha precedentemente colaborado com a Hemeroteca Municipal de Lisboa na realização do Dossier José Cardoso Pires, importante projeto de divulgação da figura e da obra do escritor,¹ justamente escrevendo uma breve nota biográfica. Além deste acervo digital, *Integrado Marginal* nasce do exame atento da obra publicada por Cardoso Pires, da sua receção tanto em ambientes académicos como em jornais e revistas, das entrevistas concedidas pelo escritor, dos materiais conservados no espólio E53 da Biblioteca Nacional, dos vários arquivos e espólios de figuras como Aquilino Ribeiro, Mário Dionísio, Castro Soromenho, Maria Lamas, Vítor Ramos e Antonio Tabucchi, além dos arquivos da PIDE/DGS.

Ao longo de 53 capítulos quase inteiramente dedicados aos 50 anos de atividade literária de Cardoso Pires, percorrem-se todas as fases de evolução da Lisboa intelectual e literata, a partir dos movimentos neorrealista e surrealista, passando pelas tentativas de fabricar uma cultura grata ao regime mediante a *filosofia portuguesa*, até ao aparecimento dilacerador de uma nova prosa de projeção internacional representada por José Saramago e António Lobo Antunes. O escritor atua num cenário dominado pela oposição ao Estado Novo, pelos prémios literários, com as suas intrigas subterrâneas, pelos esforços na divulgação da literatura portuguesa no estrangeiro, por pressões editoriais e pelas estratégias de *marketing* que invadem - progressivamente e com um ímpeto sem precedentes a partir dos anos oitenta - o terreno literário. Neste panorama, a agudez do biógrafo consegue capturar o sentimento fortemente trágico de uma vida passada quase inteiramente na condição do *contra*, fazendo

¹ <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Jo-seCardosoPires.htm>.

questão de marcar a sua distância de qualquer moda ou conformismo, recebendo (e retorquindo) ataques vindos de todas as direções: «como era de esquerda, exigiam-lhe que, em nome da coerência, fizesse um voto de pobreza e vivesse como um frade franciscano. E franciscano era coisa que ele não era» (241).

Escritor bissexto, de espírito aventureiro mas prudente, comunista e libertino, «entre o neorrealista *sui generis* e o mentor de um objeto snobe como o *Almanaque*» (241), Cardoso Pires participa do meio literário português principalmente como *integrado* e *marginal*. A coexistência antitética dos dois adjetivos, que o próprio escritor se atribuiu na entrevista dada a Artur Portela, foi elevada a título e paradigma da sua biografia. O oximoro não deve surpreender, pois o atrito é de facto o motor principal do trabalho de Vieira Amaral. Os atritos, por exemplo, de uma geração (a de 45) impotente e incapaz de produzir a transformação que deseja, matéria de que toma forma o *Anjo Ancorado*. Os atritos sempre provocados pela publicação das suas obras - não só na sociedade salazarista, como testemunha o caso de *Alexandra Alpha* - e os produzidos por uma «personalidade formada no antagonismo» (contracapa) no próprio ambiente literário. E, ainda, o atrito do contista da estreia formado na prosa americana que procura a sua autonomia e adaptação à forma romanesca, em busca de uma *sintaxe citadina*. Justamente esse estilo enxuto que o caracteriza também nasce de uma fricção, a resistência à tentação de enfeitar, deixar as palavras à rédea solta, transbordar («não era dos que desenhavam patas na cobra», 541); o conflito da pena com o «papel de gramagem superior, o que preferia para não esborratar» (550) que resulta numa prosa brilhante.

A imagem-cliché do escritor sossegado, reflexivo, de cigarro entre os dedos e olhos semifechados - imagem pontualmente reproduzida na capa - faz contraponto o retrato de um indivíduo turbulento e brigão, pronto a dispensar ‘cabeçadas’ ou ‘enxertos de porrada’ a quem o apoquentar. Este aspeto caraterial de Cardoso Pires talvez seja o indicador mais claro do seu anticonformismo em relação a um ambiente literário em que, querendo ou não, ocupava uma posição de destaque. É de facto um tema que Vieira Amaral gosta de reiterar, às vezes correndo o perigo de resvalar para o pitoresco:

Cardoso Pires, que não transmitia aquela espécie de mofo de biblioteca tão característico das sumidades literárias, só tinha vontade de fugir para os bares recheados de personagens [...] que nada sabiam de literatura, mas que sabiam tudo sobre a vida e a noite. (244)

Pendant deste retrato, é evocada a Lisboa de Cardoso Pires, espaço polifónico e popular, verdadeiro património imaterial cuja preciosidade Cardoso Pires resguarda ao retratar uma dimensão íntima e

secreta. Metonímia de Portugal, Lisboa é o espaço sincero e impenetrável de Vila Berta, contraponto da *grandeur* que o secular poder marialva impôs à cidade para disfarçar a sua mesquinhez: «só os Jerónimos aguentavam o peso desta monumentalidade, o resto era arquitetura de bolo-de-noiva. Quando se punha em bicos de pés, Lisboa estampava-se» (493).

No trabalho de Vieira Amaral é explorada a problematidade intrínseca a todo o biografismo: até que ponto é legítimo penetrar na intimidade do indivíduo em prol da expansão do conhecimento? Qual é o limite para não cair numa forma de voyeurismo intelectual? São dúvidas eternas, tornadas explícitas pela citação em epígrafe de Quincy, que por sua vez procura dar o norte à escrita. O homem público legitimar-se-ia, portanto, pela expropriação do privado, enquanto a sua grandeza na posteridade sobrevive às fraquezas mortais, chegando a torná-las exemplares. Trata-se acima de tudo de considerar o modo como o indivíduo se relaciona com a sua imagem, a máscara autoimposta em nome dos seus próprios imperativos morais. Sem renunciar à precisão documentária, Vieira Amaral deixa emergir só o essencial da privacidade de Cardoso Pires e propõe com discrição uma viagem pela sua vida que complexifica e ao mesmo tempo torna mais nítida a imagem multifacetada do escritor. A biografia fica, então, aquém do anedótico ao apontar para pormenores e contradições que contribuem para travar as tentações mistificadoras que sempre acompanham a receção de personagens de grande envergadura intelectual: adotando uma postura à Cardoso Pires, Vieira Amaral combate o mito de Cardoso Pires. Todas as informações, até as mais íntimas, são funcionais a estabelecer laços de significado com a figura pública ou a obra do escritor, sem a pretensão de oferecer explicações fáceis.

Se, de acordo com a teoria literária, o biografismo corre o risco de inquinhar a leitura da obra, *Integrado Marginal* não cai na armadilha. Em vez de impor um sentido, desafia a receção cardosiana através da preciosa reconstrução contextual dos anos de formação e atividade do escritor; o leitor atento - da biografia e da obra de Cardoso Pires - só poderá corroborar o lugar comum da impermeabilidade entre o caráter do homem e o mundo expressivo da obra e procurar novas interpretações. O grande interesse que o público especializado pode encontrar nesta obra, pois, assenta acima de tudo na recolha e condensação da mole bibliográfica existente sobre José Cardoso Pires, integrando a sua receção mediante uma contribuição fundamental vinda das margens da crítica. O grande esmero documental e a organização pontual das fontes ao serviço desta biografia fazem dela um importante trabalho de história intelectual, uma referência doravante incontornável que ao mesmo tempo se lê com o fôlego de um romance.

António Sérgio *Saggi: Scritti di cultura e storia del Portogallo*

Eugenio Lucotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Sérgio, A. (2021). *Saggi: Scritti di cultura e storia del Portogallo*. A cura di R. Vecchi e V. Russo; trad. di E. Alberani. Milano: Meltemi, 112 pp.

Nel giro di due anni, tra il 1578 e il 1580, la scomparsa del re Sebastiano I di Portogallo a seguito della pesante sconfitta militare a Ksar-el-Kebir innesca una crisi dinastica che culminerà con l'Unione Iberica e l'assorbimento del Paese nell'orbita asburgica. Si vede così tramontare non soltanto una stagione di straordinaria espansione politica e commerciale, ma anche la ricchissima fioritura culturale che l'aveva accompagnata. Il progresso scientifico e tecnologico spiegato con le navigazioni e le scoperte cinquecentesche era stato debitore di un rinnovato concetto di esperienza – in aperta polemica con l'autorità della Scolastica – che aveva fatto del Rinascimento portoghese un fenomeno comparabile a quello italiano. Tuttavia, il Portogallo in seguito non conoscerà il travaso di queste conoscenze nello sviluppo di una scienza moderna, ripristinando anche grazie alla forte ingerenza dei Gesuiti e dell'Inquisizione un clima analogo a quello prerinascimentale. Il sessantennale dominio spagnolo, gli effetti della Controriforma e l'immobilismo delle élites determinano nel Portogallo tra i secoli XVII e XVIII un mancato ingresso nella modernità. Il crescente divario tecnico-scientifico ed economico ri-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-01-18

Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lucotti, E. (2022). Review of *Saggi: Scritti di cultura e storia del Portogallo*, by Sérgio, A. *Rassegna iberistica*, 45(117), 175-178.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/013

spetto al resto dell'Occidente si traduce in una cronica arretratezza in campo culturale, da cui la nascita di certi stereotipi che vedono i portoghesi come popolo semi-primitivo, 'índios d'Europa'. Di contro e in termini parzialmente compensatori, si assiste a una trafila di tentativi di autocomprensione nazionale che sfociano in millenarismi quali *Sebastianismo* e *Quinto-imperialismo*, o a sentimenti ambivalenti come i complessi di superiorità/inferiorità che verranno esaltati fino al parossismo dalla temperie culturale di fine Ottocento. Il serpeggiare del nazionalismo e la necessità di valorizzare il passato e la cultura nazionali confluiscono nell'elaborazione di narrazioni autocelebrative, talvolta non esenti dalla seduzione insita nell'idea di 'razza lusitana'.

Interprete critico di questa complessa mitologia nazionale è stato nei primi decenni del Novecento António Sérgio (1883-1869), filosofo e spirito eclettico che sulla scorta di Antero e della *Geração de 70* ha lasciato un'impronta decisiva sulla forma-saggio in lingua portoghese. Erede di Montaigne, ma ancor più del razionalismo filosofico sei-settecentesco, Sérgio viene per la prima volta introdotto al lettore italiano tramite una breve antologia, fondamentale per comprendere specificità, detti e non detti dell'immaginario lusitano. *Saggi: Scritti di cultura e storia del Portogallo*, uscito nel 2021 a cura di Roberto Vecchi e Vincenzo Russo, riunisce tre contributi centrali per il pensiero sergiano, presentati nell'ottima traduzione di Elisa Alberani e raccolti nella collana «Pensiero Atlantico» di Meltemi. I saggi, uniti dall'interesse dedicato al Seicento e di stampo nettamente critico-culturale, sono inoltre corredati da una premessa dei curatori, un'introduzione di Guilherme d'Oliveira Martins e una nota finale di Matilde Sousa Franco. Da segnalare anche lo scrupoloso apparato di note che fornisce al lettore non specializzato preziosi chiarimenti su personaggi storici e concetti legati all'immaginario culturale portoghese.

Il primo saggio, «Il regno cadaverico o il problema della cultura in Portogallo», riprende la metafora fisiologica di Ribeiro Sanches per fare il punto sull'esercizio dello spirito critico in Portogallo. Sérgio individua nella perdita del temperamento sperimentalista una decisiva battuta d'arresto nello sviluppo della modernità scientifico-filosofica e diagnostica, con toni che ricordano il primissimo Nietzsche, la principale malattia che affligge la cultura portoghese. Il naufragio delle caravelle cinquecentesche sulla rotta delle Indie diventa così presagio di un «naufragio ben più funesto: quello della nave dell'intelligenza che cercava l'Aurora, quello della mentalità critica del Portoghese» (31). Spicca fin da subito il Sérgio pedagogo, l'ambizione di un rinnovamento fondato sul recupero dell'Esperienza rinascimentale come modello per 'colonizzare' in termini idealistici un paese divenuto *Regno della Stupidità*. Verney, Herculano, Antero de Quental diventano punti di riferimento per una controstoria del pensiero

portoghese, nel tentativo di rivendicare una continuità in sordina del legato di Camões, Damião de Góis, Duarte Pacheco Pereira e Garcia da Orta. Si tratta, d'altro canto, di figure di grande valore ma isolate e incapaci di incidere significativamente, laddove si auspica con vigore «un reale aumento collettivo di cultura della nostra élite» (45).

«Il Seicentismo» è la risposta, punto per punto, ai tentativi di glorificazione del secolo XVII da parte di alcuni esponenti dell'Integralismo Lusitano, movimento tradizionalista e ultranazionalista. Il Seicento viene messo a fuoco come una 'pausa' tra l'innovazione cinquecentesca e la spinta riformatrice del Settecento degli *estrangeiros*: tragedia di questo secolo fu l'aver ristabilito l'antica gerarchia tra autorità e osservazione, tra *ipse dixit* e metodo, strangolando la nascita di un moderno empirismo. In un contesto di 'cannibalismo culturale' Sérgio riesce a unire metodo e contenuto in difesa dello sperimentalismo e della tolleranza affermando che la sua disputa con António Sardinha è «lo scontro di un'idea contro un'idea e non di una persona contro una persona» (56). Allo stesso modo, invita chi segue le sue stesse idee a non renderle dogmi, ma a cogliervi la validità del metodo. Il riconoscimento dell'influenza nociva dei Gesuiti e della cultura seicentesca non scade oltretutto in facili manicheismi e posizioni assolute: le cause della decadenza portoghese, approfondite da questi fattori esogeni, si annidavano già nella stessa espansione smisurata e incontrollata che fece eco alle navigazioni.

Con l'«Interpretazione non romantica del Sebastianismo», Sérgio finalmente affronta da un'impostazione razionalista uno dei prodotti dello spirito seicentista più radicati nell'immaginario collettivo e riportati in auge da figure come Teixeira de Pascoaes, mai citato ma sempre sullo sfondo. Sebastiano I è violentemente ricondotto alle proporzioni terrene di «incredibile pezzo di asino» (88) e le ragioni del culto messianico tributatogli vengono individuate in determinate contingenze più che in mistiche concezioni razziali. In un popolo non estraneo alla convivenza e persino all'influenza dell'ebraismo, il sentimento millenarista sarebbe nato nell'humus sociale come risposta di fronte alle «profonde e inaudite disgrazie» (91) di fine Cinquecento. Si chiude così il cerchio sull'osservazione di un Seicento gesuitico e reazionario, secolo tragicamente decisivo nello sviluppo (o nell'involuzione) della cultura e della mentalità dei portoghesi.

L'insistenza sullo scarto tra due secoli profondamente contrapposti per ambizioni e realizzazioni serve a tracciare il profilo di un ambiente dominato dal rifiuto della ricerca e del metodo: le forze fresche della cultura portoghese sono sistematicamente soffocate dal filisteismo intellettuale dominante, o costrette a cercare fortuna altrove. L'intento è certamente polemico e la portata del razionalismo sergiano non si esaurisce nel dibattito con i suoi avversari del momento: i primi due saggi dell'antologia sono composti nell'*Annus Horribilis* 1926, al tramonto della breve e turbolenta esperienza del-

la Prima Repubblica cui seguirà un cinquantennio di forte autoritarismo. L'eredità stessa del Rinascimento sarà distorta e grottescamente ingessata nella sua appropriazione retorica e celebrativa da parte di Salazar, che ne farà il monumento di un Portogallo proiettato sui mari ed estraneo a un'Europa da secoli vista con sospetto. Se i vari irrazionalismi rimangono sopiti dietro una patina di sviluppo tecnologico, la cultura ufficiale dell'Estado Novo riporta in auge una concezione essenzialista della storia patria innervata di riverberi controriformistici; ciò che più conta, viene propugnato un soffocamento di quello spirito critico che, tuttavia, inizia a serpeggiare e imporsi come un segnale dei tempi. Dal neorealismo letterario alla sociologia, la lucidità della penna sergiana non lascerà indifferenti varie personalità, Eduardo Lourenço in testa, che a partire dalla critica culturale al regime arrivano a riformulare, sorta di *estranheirados* novecenteschi, l'autocomprensione della cultura nazionale secondo criteri moderni.

Il versante pedagogico del pensiero sergiano, giustamente sottolineato da Oliveira Martins nell'introduzione, è cruciale se si considera che uno dei bersagli della sua critica è il disinteresse delle élites nei confronti del sistema educativo. Nonostante il calibro universale di una lezione che si caratterizza «per l'entusiasmo verso il cambiamento e l'apprendimento, per la lotta contro l'indifferenza e la mediocrità» (14), questa resterebbe pressoché incomprensibile senza tenere conto del desiderio di autocomprensione e rifondazione che attraversa il coevo scenario culturale. Sérgio riconosce le peculiarità di una tradizione facile preda dei nazionalismi per contrapporvi un pensiero di vocazione europea. Certe conclusioni cui giungeva un secolo fa corrono il rischio di sembrare scontate o semplicemente distanti al lettore digiuno di storia culturale portoghese: considerare la temperie in cui vennero prodotte implica anche apprezzarne più a fondo l'importanza. Pubblicare António Sérgio significa allora non soltanto dare il giusto riconoscimento a una figura chiave del Novecento, ma aprire uno scorcio su un panorama culturale tanto vivace quanto poco conosciuto. Nell'auspicio che a questi tre saggi faccia seguito la divulgazione di altre opere destinate a sollecitare la «comprensione del Portogallo come cultura» (7), ancora in gran parte, come nel 1982 segnalava José Cardoso Pires, *Europe's best kept secret*.

Tita Cepeda y Julio Olaciregui *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio*

Santiago Alarcón-Tobón

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Cepeda, T.; Olaciregui, J. (directores) (2021). *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio*. Barranquilla: Universidad del Norte Editorial, 168 pp.

Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926-Nueva York, 1972) es un escritor paradójico y enigmático en la literatura colombiana. Su figura ha sido situada entre la loa y la crítica, entre la mistificación y la leyenda del escritor que pudo ser y no fue. Ciertamente un personaje multifacético con aire de poeta maldito formado entre la parranda y la tertulia que no solo fue escritor sino también periodista y hasta director de cine. A su breve obra literaria formada por tres libros –*Todos estábamos a la espera* (1954), *La casa grande* (1962) y *Los cuentos de Juana* (1972)– se le ha reconocido un papel precursor en la aparición de la novela moderna en Colombia,¹ alejándola del costumbrismo e imprimiéndole un toque urbano y singular. Igualmente, su obra periodística compilada en *En el margen de la ruta* (prólogo de Jacques Gilard²) se le ha reconocido un rol transformador en el país.

1 Williams, R.L.; Medrano, J.M. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017): de Fuenmayor a Potdevin*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.

2 Cepeda Samudio, Á. (1985). *En el margen de la ruta*. Recopilación y prólogo de J. Gilard. Bogotá: Editorial Oveja Negra.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-03-22

Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Alarcón-Tobón, S. (2022). Review of *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio*, by Cepeda, T. and Olaciregui, J. *Rassegna iberistica*, 45(117), 179-184.

No obstante, en líneas generales la producción crítica ha sido muy pobre en su respecto y el de su obra; en el horizonte de los últimos años podríamos resaltar la compilación crítica de la obra literaria realizado por Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya (2017). Esta es, sin duda, una de las razones por las que el libro *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio* dirigido por Tita Cepeda y Julio Olaciregui publicado por la editorial de la Universidad del Norte en 2021 es importante tanto porque busca contribuir a un vacío crítico como a la recuperación de los textos tempranos del escritor barranquillero.

El libro se encuentra compuesto por cinco partes acompañadas por una introducción escrita por los directores, un epílogo en forma de entrevista a Tita Cepeda y un texto final escrito por Fabio Rodríguez Amaya. Las cinco partes están compuestas inicialmente por una recopilación de textos de Cepeda Samudio: escritos entre Michigan y Nueva York de 1949 a 1951 (parte I), textos de diferentes publicaciones estudiantiles y periodísticas de 1944 a 1953 (parte II), y traducciones de Faulkner y Saroyan publicadas en 1955 (parte III). Posteriormente, el libro se complementa con textos o 'voces' sobre Cepeda Samudio (parte IV) y con la recepción crítica de su primer libro *Todos estábamos a la espera* (1954) (parte V).

Al respecto de la elección temporal y de la estructura del libro habría que hacer dos comentarios. En primera instancia el marco temporal señalado desde el título como «los años de aprendizaje» no es descrito con claridad por parte de los directores. A pesar de que la introducción y los textos incluidos en la parte I plantean el periodo de 1949 a 1951 como punto de quiebre dada la importancia del viaje de Cepeda Samudio a los Estados Unidos y que ha sido marcado de vital importancia para la comprensión de su obra como lo afirma su biógrafa Claudine Bancelin,³ no obstante, la denominada selección no es explicitada y se ve contrariada en la parte II con la inclusión de un texto de 1944 proveniente de una publicación estudiantil, además, de la exclusión de los escritos periodísticos que desde 1947 escribió en *El Nacional* que configuraban al joven periodista y que precedieron su viaje al exterior. En segunda instancia, el libro cuenta con un cuestión de referencias bibliográficas en las tres primeras secciones que afecta la experiencia de la lectura. Aunque en dos partes del libro se menciona que la procedencia de los documentos recopilados es de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá –tanto en la introducción (2) como en el escrito de Rodríguez Amaya (158)–, en los textos no se menciona si proceden de una publicación periódica, si ya fueron editados o si son inéditos (en especial los textos de la parte I). Seguramente algunos textos de las partes II y III proce-

3 Bancelin, C. (2012). *Vivir sin fórmulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Planeta, 68.

den de la compilación periodística de Gilard como *Viaje por el literal del Magdalena* o *Ciénaga* (2), al igual que algunos extractos de la columna *Brújula de la cultura* que han sido recortados para agruparlos bajo el título «Para los faulknerofilos» pero que no cuentan con un comentario explicativo ni con referencias bibliográficas (en específico, el segundo párrafo que se incluye sobre Sartoris proveniente de *La Brújula de la Cultura* del 25 de octubre de 1951). Otro ejemplo se encuentra en el texto «Con James Joyce se definió la novela» que no es más que la columna *La Brújula de la Cultura* de 21 de septiembre de 1951 a la cual respecto a la versión compilada por Gilard⁴ se le ha cambiado -sin explicación- el título de un párrafo (precisamente el quinto de «Dos Veces la muerte» a «García Márquez no llega a los 25») y se le ha eliminado hacia el final de la columna un párrafo. Todos estos elementos -y algunos otros- contribuyen a la confusión en la estructura y lectura del libro.

Aparte de dichos comentarios, las partes I, II, II dan una perspectiva interesante y panorámica al lector que esté interesado en contar con un abrebocas de los textos tempranos de Cepeda Samudio. En estos escritos se pueden encontrar escritos sobre su infancia (15), el colegio (17, 19, 21), la ciudad donde creció Ciénaga (61, 65), sus primeras experiencias periodísticas (23) y sus aprendizajes en los Estados Unidos (27, 33) o sobre el folklor caribeño (76). Igualmente, en los textos «La casa de Bernarda Alba» (25), «La literatura colombiana» (48), «Apuntes sobre la novela» (54), «Faulkner: Nobel 1949» (70) y «Con James Joyce se definió la novela» (73) se aprecian los buenos conocimientos que tenía Cepeda Samudio sobre la literatura tanto nacional como extranjera en específico después de su regreso de los Estados Unidos. Además, la inclusión de algunos de los borradores o apuntes previos sobre sus cuentos permiten adentrarse en su obra literaria temprana como los cuentos «Todos estábamos a la espera» (39) y «Jumper Jigger» (40). Mención especial merece la acertada inclusión de sus traducciones, una faceta poco conocida de Cepeda Samudio, en el libro se incluyen dos de ellas: su traducción sobre la serie mundial de béisbol escrita por William Saroyan (81) y la del cuento *Osamenta* de William Faulkner (90).

La parte IV está compuesta por diferentes textos que hablan sobre el escritor barranquillero durante los años cincuenta a excepción del segundo texto escrito por el columnista Daniel Samper Pizano que reflexiona sobre que hubiera sucedido si Cepeda Samudio hubiera vivido hasta nuestros días (106) y que salta el marco temporal propuesto por los otros textos. Un primer escrito es de Tita Cepeda y se titula «Cepeda Samudio y García Márquez en la época del

⁴ Cepeda Samudio, Á. (1985). *En el margen de la ruta*. Recopilación y prólogo de J. Gilard. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 397-9.

semanario *Crónica*», donde comenta la aparición de dicha publicación y la importancia que tuvo en el ambiente deportivo y literario de Barranquilla de los cincuenta. El tercer texto «Cepeda Samudio: de Nueva York a Ciénaga» es inédito (según la bibliografía proporcionada por Rodríguez Amaya y Gilard⁵) y está firmado por Jacques Gilard, uno de los mayores expertos en la obra de Cepeda Samudio y del Grupo de Barranquilla. En este texto se reflexiona sobre el periplo desde el primer libro de cuentos que bien dice pudo haber sido una novela sobre Nueva York o «al menos la de urbe moderna» (110) y su retorno a las obsesiones caribeñas que a partir de 1956 desencadenarían la escritura de *La casa grande*. Sin duda, este texto tuvo alguna influencia en la confección y selección de textos en las primeras partes del libro dado que algunos de los textos citados por Gilard se encuentran incluidos en las primeras tres partes del libro. Un último texto, «El bar: Leitmotiv en los cuentos Todos estábamos a la espera», está escrito por el profesor Rafael Saavedra Hernández que busca «estudiar la idea del bar [...], con el deseo de aportar luz en la comprensión y entendimiento del libro mencionado» (117).

La última parte del libro recoge la recepción crítica que tuvo el libro *Todos estábamos a la espera* por críticos literarios de la época. En total se compilan tres críticas escritas por Héctor Rojas Herazo (129), Juan B. Fernández Renowitzky (132) y Hernando Téllez (135). En los tres escritos destaca el positivismo con el que se recibió la obra y en especial el futuro promisorio que se le auguraba al joven Cepeda Samudio. Así Rojas Herazo dice que el escritor barranquillero es de esos pocos que conjura la «escasísima nomina» (129) de escritores colombianos de la época; en cambio, Téllez invita a sus lectores a «no olvidar» (135) el nombre del escritor ni el de Cecilia Porras la ilustradora del libro. Los comentarios críticos se complementan con elogios sobre el libro diciendo que los cuentos incluidos «están -ante todo- magistralmente escritos» (132) según Fernández Renowitzky; y donde, como comenta Téllez, «el estilo va creando las atmósferas psicológicas con adecuación sorprendente» y donde el «rigor literario no decae» (138).

El libro se cierra con dos textos adicionales. Por un lado, un epílogo a modo de entrevista donde Tita Cepeda viene entrevistada por el escritor Juan José Hoyos y donde provee una perspectiva más personal sobre el Cepeda Samudio de estos años. Recordemos que Tita Cepeda se casa en 1955 con Cepeda Samudio restando su compañera de vida y la protectora de su legado. El texto final está escrito por Fabio Rodríguez Amaya y dirigido a los directores del libro, aunque

⁵ Rodríguez Amaya, F.; Gilard, J. (2017). *Álvaro Cepeda Samudio. Obra literaria: edición crítica*. Medellín: Silaba Editores, Centro de Investigaciones Latinoamericanas (CRLA) de la Université de Poitiers.

provee elementos nuevos sobre la relación con Cepeda Samudio su lectura no deja de sentirse como un añadido que poco contribuye al punto de partida mismo del libro.

En conclusión, estamos ante un intento valioso de recuperar la obra y la memoria de Cepeda Samudio, tanto a través de la compilación de algunos de sus textos poco accesibles como la de escritos alrededor de la figura de Cepeda Samudio y su primer libro. No obstante, el libro carga con algunos problemas a nivel de estructura y de fuentes bibliográficas que afectan la lectura y el estudio de los textos tanto por parte de un público general como de uno especialista.

Javier Ferrer Calle

Las cadenas de la identidad

Silvia Lunardi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Ferrer Calle, J. (2022). *Las cadenas de la identidad. Poéticas del desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman*. Madrid: Ediciones de Iberoamericana, 214 pp.

Javier Ferrer Calle, investigador y profesor de la Universidad de Siegen (Alemania), ha decidido brindar un estudio a un autor 'precoz' y entre orillas como Andrés Neuman, escritor hispano-argentino arraigado, o mejor dicho, (des)arraigado en Granada. Pese a que el adjetivo 'precoz' –aquí entendido como el desarrollo de cualidades o capacidades antes de lo normal– en el campo de los estudios literarios no sea sinónimo de calidad, Ferrer Calle decide emplearlo para dar una primera definición de Neuman, cuya obra publicada alcanza un número sorprendente para un autor de solo cuarenta y cuatro años. Es más, el autor hispano-argentino pertenece a ese grupo de escritores que no se identifican con un solo y único estado-nación y que en los últimos quince años atrajeron la atención de críticos y lectores del mundo. De hecho, sería un buen ejemplo de lo que Stephen Clingman en *The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of the Boundary* (2009) definió como escritor transnacional y que tanto está en auge en el siglo XXI. Aunque existan múltiples estudios dedicados a la labor literaria de Neuman, Ferrer Calle pretende con su investigación adentrarse en el mundo neumeniano interrogándose sobre una de las contradicciones más evidentes en su propia obra: su identidad.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-05-09
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lunardi, S. (2022). Review of *Las cadenas de la identidad. Poéticas del desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman*, by Ferrer Calle, J. *Rassegna iberistica*, 45(117), 185-188.

El estudio se articula en cuatro partes: un capítulo introductorio «Los confines de la identidad en la obra de Andrés Neuman», el segundo se titula «El desarraigo como impresión de la memoria», el tercer y último capítulo «Las huellas del viaje» y, finalmente unas conclusiones. Como es posible dilucidar en estos títulos, Ferrer Calle comenzará su recorrido desde la concepción de identidad, en particular, a partir de lo planteado por Judith Butler y de lo que llama identidad performativa, entendida como un acto performativo de sus propias reflexiones procedentes de su experiencia vital-histórica. De ahí, la identidad performativa del escritor se concretiza en la necesidad de construir un texto que se organiza en una doble poética atravesada por dos experiencias que les pertenecen directamente: su experiencia migrante de desarraigo y la del viaje. Por lo tanto, a partir del análisis de sus novelas, el segundo y el tercer capítulo se centrarán precisamente en estas dos trayectorias que se tematizan en toda la poética neumaniana.

Primero, empieza con un recorrido biográfico del autor, en el que se subraya la condición ‘entre orillas’ en la que vive. De hecho, nació en Buenos Aires en 1977 y emigró a España con catorce años tras que el entonces presidente argentino Menem decretó unos indultos que, en palabras del autor, «liberarían a genocidas como el general Videla, el almirante Massera y el general Viola».¹ En Granada empezó a recorrer el camino literario, primero como estudiante de filología, luego como profesor de literatura y, finalmente como escritor, convirtiéndose en lo que el peruano residente en Sevilla, Fernando Iwasaki, define un «hispanohablante de frontera».² En efecto, vive esencialmente en un ‘entre’, en el medio de realidades culturales y lingüísticas al mismo tiempo parecidas y diferentes. La migración a una nación donde se habla la misma lengua no está exenta de modificaciones de la propia lengua, puesto que se transforma simultáneamente en una lengua materna/extranjera. En el caso específico de Neuman, Ferrer Calle subraya que su prosa vacila entre un español argentino porteño y un español peninsular apostando por una lengua plural, instalándose en el campo literario hispánico que comprende a ambos lados del Atlántico. Enseguida presenta la peculiaridad que tiene un estudio sobre el escritor hispanoargentino y su objetivo final, es decir, demostrar que la narrativa de Neuman no pueda prescindir del hito personal que conjeturó su primer –y definitivo– desplazamiento y, por ende su condición de migrante, del que se nutre su poética. Su investigación entonces se propone de cubrir un vacío crítico adentrándose de forma comparativa y cronológica dentro de los ‘confines’ de la obra novelística del autor publicada desde 1999 hasta

¹ Neuman, A. (2003). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama, 240.

² Iwasaki, F. (2018). *Las palabras primas*. Madrid: Páginas de Espumas, 18.

2018, incluyendo también el libro de viajes *Como viajar sin ver* (2009). La introducción acaba con un repaso del trayecto literario de este ‘escritor total’, ya que, ha traspasado todo tipo de género literario.

El segundo capítulo trata el desarraigo en las tres primeras novelas de Neuman: *Bariloche* (1999), *La vida en las ventanas* (2002) y *Una vez Argentina* (2003). En todas, el desarraigo vivido por los personajes impuesto por una migración forzada o un exilio desata una pérdida que se transforma en una mirada nostálgica hacia el pasado y, paralelamente, un obstáculo hacia lo que Ferrer Calle llama ‘proceso de autonegociación’. En este caso, empieza revisando las similitudes y las diferencias entre la experiencia del exilio y la migratoria a través de un recorrido teórico filosófico que empieza por Heidegger pasa por Lévinas, Derrida y acaba con Said y Guillén. Todo ello, lleva el autor a reflexionar sobre palabras como anomia, *homesickness* y distancia, esta última, considerada el *Leitmotiv* literario de la mayoría de los autores del siglo XX, en particular, en la literatura argentina. Considerando lo planteado por Cortázar en *La patria*, «ser argentino es estar lejos»,³ con lo que, autores del siglo XXI como Pron, Falco, Neuman o Schweblin seguirían los andares de las precedentes generaciones, dado que, desplazamiento, desarraigo, migración y distancia son las que Ferrer Calle, retomando un concepto empleado por David Viñas, llama ‘manchas temáticas’.

En el tercer y último capítulo, «Las huellas del viaje», el eje central es la figura del *Homo Viator*, es decir, el hombre viajero, el peregrino que, decide voluntariamente desplazarse para poder encontrarse a sí mismo. Enfatizando la importancia de la movilidad y la atracción hacia lo desconocido para los seres humanos, Ferrer Calle presenta este otro eje temático en Neuman con el objetivo de demostrar que a través de la construcción de unos personajes viajeros, el escritor intenta hablar de su propia índole natural como *Homo Viator* que encuentra en el movimiento la única manera de construir su identidad. Antes de adentrarse en las obras en las que se va tematizado esta otra ‘mancha temática’, el estudioso repasa el concepto de *Homo Viator* y del género híbrido del relato de viajes. Por un lado, Rousseau concibe estos textos como mero objeto testimonial, por el otro, Todorov tiene una idea de viaje que se acerca más al caso de Andrés Neuman, ya que, el detonante que desencadenaría la escritura del viaje en el hispano-argentino sería lo que Todorov define el afán de conocer al Otro, donde «yo es otro».⁴ En *El viajero del siglo* (2009), *Cómo viajar sin ver* (2010), *Hablar solos* (2012) y *Fractur-*

³ Cortázar, J. (2005). *Obras completas*. Vol. 4, *Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 474.

⁴ Todorov, T. (2010). *La Conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 13.

ra (2018), entonces, el estar en tránsito de los personajes se relaciona con la búsqueda de identidad. En el corpus de este último análisis el autor decide incluir también *Cómo viajar sin ver* (2010), una obra que, como el *Homo Viator* que protagoniza la segunda etapa novelística del autor, transita entre el relato de viajes y el ensayo, para demostrar que la poética del viaje se concretiza en Neuman superando los límites genéricos.

El libro llega a su tramo final con las conclusiones en las que el estudioso reitera sus objetivos iniciales y repasa cuanto alcanzado con su análisis, reiterando el uso del concepto de frontera como lugar de interpretación para la dilucidación del modo performativo en la que el propio Neuman funda la noción de su identidad marcada por la experiencia migratoria. El amplio y detallado estudio de Javier Ferrer Calle es importante porque, además de aportar nuevos elementos para la lectura y el análisis de la obra de Andrés Neuman, ofrece numerosas claves de interpretación para quienes se adentran en el estudio de obras de escritores contemporáneos que, como el hispano-argentino, viven en un 'entre', en esa frontera identitaria generada a raíz de experiencias como el viaje, la expatriación, la migración y el exilio.

Julián López

Una ragazza molto bella

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di López, J. (2021). *Una ragazza molto bella*. Napoli: Alessandro Polidoro Editore, 172 pp.

Alessandro Polidoro Editore è una giovane casa editrice indipendente, fondata a Napoli nel 2013 per raccontare la contemporaneità attraverso i suoi linguaggi e le sue storie. Inizia con la collana «Perkins» specializzata in narrativa italiana contemporanea e dal 2018 ha inaugurato la collana di narrativa straniera «I Selvaggi», uno spazio dedicato alle nuove voci provenienti dal mondo ispanico. Si tratta di un filone molto vivace che si diffonde attraverso le realizzazioni di presentazioni, di partecipazione alle fiere e di contatti con librerie indipendenti. La collana presenta giovani autrici e autori spesso sconosciuti in Italia che rappresentano nomi significativi e nuovi in ambito iberico e iberoamericano, come Roberto Quesada (Honduras), Gabriela Ybarra (Spagna), Alberto Salcedo Ramos (Colombia), Diamela Eltit (Cile), Mónica Ojeda (Ecuador), autrice di *Nefando*, l'ultimo titolo edito nel 2022.

Una muchacha muy bella (2013), tradotto in italiano con il titolo *Una ragazza molto bella* (2021), è il primo romanzo del poeta argentino Julián López (Buenos Aires, 1965) e rappresenta una sfida interessante per il suo lettore abituale. Grazie a una serie di temi e



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-02-25

Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Regazzoni, S. (2022). Review of *Una ragazza molto bella*, by López, J. *Rassegna iberistica*, 45(117), 189-192.

DOI10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/016

di strategie narrative, il romanzo sembra inserirsi in un *corpus* già abbastanza ampio: quello della narrativa recente della seconda generazione dei *desaparecidos* dell'ultima dittatura argentina. Finora questa produzione è stata scritta quasi esclusivamente da figli biografati di vittime dei militari come Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Ernesto Semán, Raquel Robles, Mariana Eva Pérez, ecc. Infatti, scrittori e anche cineasti, fotografi, teatranti, musicisti hanno interpretato a modo loro una memoria ineludibile, introducendo un nuovo modo di raccontare il passato, ovvero ricorrendo a differenti strategie per riempire i mille vuoti della memoria infantile e per mettere in discussione i luoghi comuni ormai radicati nell'immaginario nazionale.

A partire dal 2003, anno in cui vengono abrogate la *Ley del Punto Final* (1986) e la *Ley de Obediencia Debida* (1987), che sanciscono l'impunità dei crimini commessi dalla classe militare durante l'ultima dittatura argentina (1976-83), nel Paese si apre un dibattito pubblico circa le modalità più adeguate al mantenimento della memoria di quanto accaduto durante l'epoca del regime. Parallelamente, nel periodo (anni) immediatamente successivo alla restaurazione democratica, si affacciano nel panorama del dibattito pubblico del Paese nuovi soggetti che reclamano verità e giustizia per i propri cari uccisi, tra cui i figli delle vittime del regime, riuniti nel gruppo Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.).

Questo romanzo condivide con i testi degli autori sopra citati la ricerca di nuovi modi di esprimere le esperienze della dittatura, tra tutti il più evidente risiede nell'elaborazione di certi temi relativi alla lotta contro il regime, da un lato, e alla militanza da parte dello sguardo trasgressivo di un bambino che risulta essere il protagonista e anche il narratore, dall'altro lato. Le mille domande che si pone il personaggio senza nome ruotano attorno alla tensione tra famiglia e impegno attivo, un'operazione che fa comprendere fino a che punto la scelta dei genitori in merito alle armi abbia influito sulle esperienze dei figli.

Con abilità poetica, Julián López ricrea non solo il mondo dell'infanzia negli anni Settanta, ma anche la percezione particolare e acuta di un'età oscura in cui pure i bambini hanno appreso, senza esserne coscienti, l'importanza di mantenere un segreto e il pericolo oscuro e onnipresente che minacciava le loro vite. Si tratta di un romanzo commovente che pone il lettore di fronte a un nuovo e attuale conflitto morale dove si discutono dolorosamente la relazione padre (in questo caso madre)-figlio, la scelta di sacrificare gli affetti alla politica, le illusioni della militanza anni Settanta.

Il racconto si sviluppa in due parti: nella prima - la più estesa - un bambino di circa sette anni racconta com'era sua madre. Si tratta di una ragazza molto bella dalla pelle trasparente e con una massa di capelli neri, una giovane donna amorevole, desiderosa di creare una vita migliore per il figlio, una donna forte, sola al mondo, con la sen-

sualità della giovinezza, circondata dal mistero di chi ha una missione e vive con questo destino sulle spalle. Il tutto abilmente narrato, attraverso un monologo interiore scorrevole e ricco di stimoli. Nella seconda parte, molto breve, un giovane uomo prende il posto del bambino, ma la figura della madre, *desaparecida*, è ancora presente e sovrasta la sua vita in un'attualità desolata e sconvolta per sempre dall'improvvisa scomparsa della donna.

Nel libro, lo sguardo del bimbo ricostruisce la vita in un quartiere di Buenos Aires accanto alla madre single, una guerrigliera militante dell'Esercito Rivoluzionario Popolare (ERP), fino al rapimento e alla successiva morte della donna. Due personaggi soli, nel mezzo di un paesaggio violento, pieno di insidie e di esperienze vitali. L'aspetto della ragazza ci viene rivelato sin dal primo rigo: «Mia madre era una ragazza molto bella» (7), e si ripropone come *Leitmotiv* in tutte le pagine del romanzo. Ciò è alquanto sintomatico nell'indicare la rottura della trasmissione generazionale avvenuta in quegli anni: la madre è per sempre bella, 'congelata' nello status di una ragazza che non invecchia, mentre il narratore, nel momento retrospettivo del racconto, ha già superato l'età che aveva la «ragazza bella» quando muore.

La vicenda storica e sociale si confronta con l'esperienza individuale della perdita e le sue conseguenze generano una figura originale per l'attuale narrativa argentina: quella del figlio spezzato. Il percorso doloroso non è, comunque, privo di umorismo, unito all'ingenuità commovente del bambino protagonista e dell'altrettanto attraente madre. López conosce bene il tema tanto che i pensieri, i ricordi e le sensazioni sembrano appartenergli.

Un'altra caratteristica che il romanzo condivide con le narrazioni dei 'figli' è il desiderio di mostrare la propria ferita da un altro luogo. Ciò si traduce nel rifiuto del genere 'testimonianza' per concentrarsi nel ricordo del privato e della sfera domestica. Questa prospettiva dal basso, tuttavia, non rinuncia alla cronaca di un'epoca. Nel romanzo di López, il tempo storico è raccontato attraverso descrizioni dettagliate di cimeli e di costumi che rappresentano gli anni Settante, come i Titani sul ring, le gonne di *tweed* o il profumo *Sweet Honesty* di Avon. Emerge anche dagli echi dei discorsi che allora circolavano in Argentina e che risuonano nelle orecchie del bambino con la medesima intensità, dalle citazioni della madre, convinta che la festa di Natale sia «la menzogna più scandalosa dell'Occidente» (70, 89).

In termini generici, *Una ragazza molto bella* segue un percorso poco esplorato fino ad ora poiché il soggetto non enuncia dalla propria esperienza autobiografica, ma dalla finzione, trasformando, in questo modo, l'elemento storico biografico di una generazione, in tema letterario. Sebbene l'autore abbia riconosciuto in diverse interviste di aver vissuto un'esperienza di lutto simile, data dalla morte della madre quando lui era bambino, López non ha sofferto in prima persona il terrorismo di Stato. In altre parole, pur essendo un fi-

glio metaforico o 'affiliato' degli anni di piombo (sua madre è morta nel 1976), non è una vittima diretta della dittatura, ma gli interessa esplorare il limite tra finzione e dimensione autobiografica. Egli afferma che ci sono voluti molti anni per scrivere il romanzo perché ha provato un certo disagio nel farlo, in quanto ha dovuto contrastare il consolidato patto di lettura autobiografica che è stato il garante inconfutabile della legittimità di questi testi per un intero decennio. Il merito del presente testo è di aver tolto l'associazione - obbligata in relazione alla tematica dei figli dei *desaparecidos* - tra racconto biografico ed esperienza autoriale. Così facendo ha superato il confine tra realtà e finzione, permettendo all'argomento di aprirsi ad altri luoghi dell'enunciazione per diventare, in una fase successiva, 'patrimonio dell'umanità', come è già accaduto per ulteriori temi correlati, quali l'Olocausto.

Pere Bescós et al. (eds) *Bíblia del segle XIV:* *Primer llibre dels Paralipòmens*

Andrés Enrique-Arias
Universitat de les Illes Balears, Espanya

Reseña de *Bíblia del segle XIV: Primer llibre dels Paralipòmens* (2021). Edició del text a cura de Pere Bescós i Jaume de Puig Oliver, introducció, notes i glossari a cura de Pere Casanellas i Pere Bescós, collació de vulgates catalanollengüadocianes a cura de Núria Calafell i Sala i Pere Bescós, edició del pròleg dels Paralipòmens a cura de Pere Bescós i Pere Casanellas. Corpus Biblicum Catalanicum 9. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 444 pp.

El presente volumen continúa la publicación en edición crítica de todas las traducciones bíblicas al catalán producidas desde el siglo XIII hasta el año 1900 en el marco del proyecto *Corpus Biblicum Catalanicum*. De este modo se pretende llevar a término una empresa de gran alcance para las letras catalanas, iniciada varias veces a lo largo del siglo XX, pero frustrada por diversas circunstancias. Está previsto que el conjunto de textos conocido como *Bíblia del segle XIV* ocupe los volúmenes 2 al 21 de los más de 40 previstos, siendo por tanto esta biblia medieval la sección más voluminosa del proyecto. Asimismo, el volumen que contendrá el *Génesis* incluirá una introducción de conjunto a toda la *Bíblia del segle XIV*. La obra que reseñamos es el tercer volumen que aparece de esta Biblia y es por tanto continuación de la primera entrega, que contenía el *Éxodo* y el *Levítico* (vol. 4, 2004), y la segunda, con *Reyes 1 y 2* (vol. 6, 2011).



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-01-10
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Enrique-Arias, A. (2022). Review of *Bíblia del segle XIV: Primer llibre dels Paralipòmens* ed. by Pere Bescós et al. *Rassegna iberística*, 45(117), 193-198.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/017

En la creación del volumen han intervenido cuatro especialistas que han participado en diferentes cometidos; el que una empresa de este tipo se acometa en equipo no debe extrañar si tenemos en cuenta que la edición y estudio de los textos bíblicos es un trabajo intenso que involucra un amplio elenco de saberes y especialidades dentro de las Humanidades. Así pues, Pere Bescós y Jaume de Puig Oliver se han encargado de la edición del texto propiamente bíblico mientras que la introducción, aparato de notas y glosario son obra de Pere Casanellas y Pere Bescós. Por otro lado, Pere Bescós y Pere Casanellas firman la edición de los prólogos de Jerónimo, y finalmente, Núria Calafell i Sala y Pere Bescós se han encargado de la colación de las versiones de la Vulgata catalanas y provenzales que acompañan a la edición.

El corpus de traducciones medievales de la Biblia al catalán tiene enorme interés para diversos aspectos de la historia de la lengua y de la cultura y entre los diferentes textos que se han preservado hasta el presente, la *Biblia del Segle XIV* es sin duda el más importante. Se trata de una Biblia completa con Nuevo y Antiguo Testamento hecha a partir de la Vulgata (con las excepciones que comentamos más adelante) que ha sido transmitida en cinco manuscritos principales: el manuscrito de la Bibliothèque Nationale de France (esp. 2, 3 y 4) conocido como Peiresc, que contiene una Biblia completa en tres volúmenes, los manuscritos Egerton y Colbert (British Library Egerton 1526 y Bibliothèque nationale de France esp. 5, respectivamente) que transmiten el primer volumen del Antiguo Testamento (de *Génesis* a *Salmos*), el manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla que contiene los libros de los *Reyes 1 y 2* y *Crónicas 1 y 2*, y el Marmoutier, en que se ha copiado el Nuevo Testamento. La denominación de *Biblia del segle XIV* se debe a que el manuscrito Marmoutier, único que data de ese siglo, se considera el más próximo al momento de redacción de la Biblia, mientras que los demás, creados ya en el siglo XV, son copias tardías.

El cuidadoso trabajo de edición llevado a cabo en el marco del proyecto está desentrañando la compleja historia textual de los testimonios. La edición de volúmenes anteriores ya reveló que no hay ‘una’ *Biblia del segle XIV*, pues partes de estos manuscritos a veces representan diferentes versiones. Por ejemplo, el *Éxodo* y gran parte del *Levítico* (1.1-2.2 y 18.2 hasta el final) del manuscrito Egerton han sido copiados de una versión independiente de la transmitida por los otros códices, o en la porción correspondiente a *Reyes 2 7.5-14.24*. Colbert se aparta de Egerton y Peiresc y ofrece una traducción diferente. En la edición de *Crónicas I* nos encontramos con una situación inédita entre los volúmenes publicados hasta la fecha, y es que los manuscritos Egerton y Colbert transmiten una versión traducida directamente del hebreo y completamente diferente de las de los demás códices. Paradójicamente, los dos manuscritos que transmi-

ten la versión hebrea son los que incluyen además la traducción de los prólogos latinos de Jerónimo, una circunstancia que los editores tratan de explicar con diversas hipótesis.

Siempre se había entendido que, a diferencia de la otra tradición medieval importante en el ámbito ibérico en lo que respecta a traducción bíblica (la de los romanceamientos castellanos), las traducciones catalanas se ceñían a la práctica predominante en Europa de crear versiones de la Vulgata hechas por cristianos para el uso de cristianos. Pero los hallazgos que van surgiendo del proyecto permiten matizar esta caracterización: en los volúmenes anteriores ya se fue señalando la existencia de lecturas esporádicas que son solo explicables por la influencia del hebreo y de la tradición rabínica, lo cual sugiere que seguramente se dio la intervención de conversos que estaban familiarizados con la lengua y las costumbres de los hebreos. Por otro lado, hay constancia, a través de la quema de biblias por la Inquisición, y por noticias de inventarios, de la existencia de versiones hechas directamente del hebreo; de estas traducciones del hebreo, no obstante, solamente se había conservado un salterio, así como salmos contenidos en libros de plegarias. Los trabajos de edición de la *Biblia del segle XIV* ha revelado hasta el momento la existencia de una sección todavía inédita de *Josué* 18-24 traducida del hebreo en el manuscrito Colbert, al que se añade ahora el hallazgo de *Crónicas 1 y 2* en Colbert y Egerton. De hecho, en este volumen se edita por primera vez una traducción medieval catalana de la Biblia hebrea que no consiste en texto de los *Salmos*, lo cual constituye una interesante novedad.

Los autores consideran que la presencia de estas versiones del hebreo no se debe a un acto deliberado (p. 34): un copista las habría copiado por no haber tenido a mano una versión mejor, sin percatarse de que en efecto eran traducciones del hebreo. Aun así, consideramos que la misma existencia y circulación de estas versiones es un hecho relevante por indicar la existencia de colaboración de judíos (o conversos) al servicio de cristianos en la creación de traducciones del Antiguo Testamento, en la línea de lo que encontramos en numerosos ejemplares creados en Castilla. Una traducción hecha específicamente para judíos seguramente hubiera estado escrita en aljamía y por tanto hubiera sido inaccesible para un copista cristiano; por consiguiente estas traducciones nos aportan indicios de que posiblemente en el ámbito catalanohablante se dio, siquiera marginalmente, un proceso semejante al que encontramos en Castilla, es decir, pudieron darse traducciones del hebreo por encargo de patrones cristianos interesados en satisfacer su deseo de desentrañar el significado de las sagradas escrituras acercándose al original. Sería al fin y al cabo una manifestación más de un fenómeno diferencial de la historia cultural de la Iberia premoderna: la interacción de judíos, cristianos (y musulmanes) como paradigma ibérico de creatividad cultural.

Como en los volúmenes precedentes, la edición viene acompañada de valiosos estudios introductorios que permiten contextualizar la obra y ofrecen información detallada y muy bien organizada de diferentes aspectos. En general el estilo es claro y accesible, y muchas de las secciones terminan con una recapitulación que presenta en forma esquemática los resultados más relevantes de cada sección. De este modo, el rigor científico de la obra se hace compatible con un propósito de difusión cultural dirigida a un público más amplio.

La introducción empieza con una visión de conjunto de los manuscritos y las versiones que contienen (15-34). A continuación, se hace un estudio de los prólogos que hizo San Jerónimo para las *Crónicas* con un catálogo exhaustivo de los testimonios de las versiones latinas en manuscritos e incunables catalanes y en la Vulgata Sixtoclementina (35-44). Las siguientes secciones (45-68) están dedicadas a hacer un análisis de las técnicas de traducción empleadas en, por un lado, la traducción del latín de Peiresc-Sevilla, y por otro, la del hebreo de Egerton-Colbert. Tras hacer un repaso de las diversas características de la traducción relativas al grado de fidelidad al texto base, los autores llegan a la conclusión general –que sirve para ambas traducciones– de que estamos ante versiones dinámicas que reflejan un catalán vivo y genuino y en las que escasean los calcos del original. Tanto en un caso como en el otro destaca el uso de la paráfrasis (y en el caso de la traducción del latín el empleo de los dobles sinónimos), si bien hay también pasajes en que se abrevia el contenido del original. Existen también errores, no solo atribuibles al proceso de copia, sino también debido a desconocimiento de los traductores. Las malas traducciones son más abundantes en la versión Egerton-Colbert, cuyo traductor o traductores parecen tener un conocimiento del hebreo relativamente inferior al dominio del latín reflejado en la traducción Peiresc-Sevilla.

La introducción cuenta también con un detallado estudio lingüístico (69-78) abocado a precisar la datación cronogeográfica del original, en el que se concluye que todos los testimonios presentan rasgos del catalán oriental, así como formas léxicas que demuestran la antigüedad del texto copiado y lo sitúan en el siglo XIV. Asimismo, se hace una puesta al día de la compleja cuestión de la transmisión manuscrita (79-84) a partir de los datos relativos a errores compartidos y otros indicios que aporta esta nueva edición. La introducción cierra con los criterios de edición, lista de abreviaturas y bibliografía.

La edición propiamente dicha dispone en paralelo los cuatro manuscritos del siglo XV: tres de ellos, Peiresc, Egerton y Colbert, ya habían sido utilizados en los volúmenes aparecidos hasta el momento, mientras que el cuarto, el de Sevilla, es editado por primera vez. La disposición en cinco columnas permite contrastar los cuatro testimonios que han transmitido la versión catalana entre sí y frente al texto de la Vulgata Stuttgartiensis. En la reconstrucción del texto

subyacente latino se han empleado además varias vulgatas de procedencia catalana y languedociana no colacionadas en el aparato crítico de la edición de Stuttgart, permitiendo de este modo explicar algunas de las variantes que aparecen en el texto catalán. La complejidad de la transmisión textual, con testimonios creados un centenar de años después de la composición del original y con un gran número de copias intermedias desaparecidas, más que justifica la edición en paralelo de los ejemplares existentes en lugar de tratar de establecer un texto único para cada una de las dos traducciones.

En la presentación de los textos los editores han hecho una serie de intervenciones (86-9), como el desarrollo de abreviaturas y la regularización según el uso moderno del reparto de mayúsculas y minúsculas, la separación de palabras y la puntuación y acentuación. Asimismo, los editores emplean acentuación diacrítica para distinguir un buen número de pares homófonos. Con todo, la edición es conservadora, preservando en términos generales las opciones gráficas del original e interviniendo solamente en la regularización de las letras *c / ç*, *i / j* y *u / v*. En consecuencia, se trata de presentar un texto accesible al lector moderno, pero con un mínimo grado de intervención, de tal modo que los interesados en el estudio de la lengua catalana antigua puedan percibir los rasgos informativos de la variedad lingüística reflejada en los diferentes testimonios. El magnífico trabajo de edición crítica del volumen se plasma en el completo aparato de anotaciones al texto en el que se incluye todo un cúmulo de informaciones: explicaciones de decisiones editoriales, notas aclaratorias, comentarios a la traducción, detalles de errores, entre otros.

El volumen cierra con un glosario que recoge cerca de cuatrocientas palabras o acepciones que no se encuentran en los diccionarios modernos (401-39). El trabajo lexicográfico erudito desplegado en el glosario es un aspecto de la obra de gran valor y que basta para justificar un lugar para este volumen en la biblioteca de cualquier interesado en la lengua catalana antigua.¹

La edición y estudio de los textos bíblicos catalanes en el marco del proyecto del *Corpus Biblicum Catalanicum* tiene un interés indudable en dos aspectos principales: por un lado, por las continuas novedades que estas magníficas ediciones están sacando a la luz en lo que respecta a la historia de la transmisión y el uso de la Biblia en los territorios de habla catalana y, por otro, por la contribución al campo de la historia de la lengua catalana debido a la riqueza de datos lingüísticos que atesoran estos manuscritos bíblicos inéditos. Las po-

¹ El índice completo de formas y concordancias de este volumen junto a las de los volúmenes publicados anteriormente están disponibles en la página web del proyecto: <http://cbcat.abc.cat/>.

sibilidades del análisis lingüístico serían mucho mayores si los textos llegaran a estar disponibles en versión electrónica de modo que los investigadores pudieran hacer búsquedas automáticas sobre estos materiales tan valiosos.

En conclusión, se trata de una obra muy bien planteada y llevada a cabo primorosamente que permitirá sin duda avanzar enormemente en nuestro conocimiento de aspectos relacionados con la transmisión y el uso de las traducciones bíblicas en la Edad Media hispánica.

Margalida Pons Jaume

El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual

Enric Bou
Universit  Ca' Foscari Venezia, Italia

Resenya a Pons Jaume, M. (2021). *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 392 pp.

Margalida Pons és una de les investigadores m s actives dels Països Catalans, que gràcies a algunes ben aprofitades estades de docència i recerca en terres d'Ultramar ha sofisticat les eines crítiques i ha perfeccionat les modalitats de lectura i els interessos. La prova és la coordinació de tres projectes de recerca del tot originals (dos dedicats a la poesia i el darrer dedicat a la idea de subjectivit t), projectes que la situen en un mapa europeu d'interessos per la literatura (i la crítica) d'experimentació.

Des de la primera p gina del llibre e *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual* ens anuncia el seu concepte de 'codi torbat':

El codi torbat és l'escriptura que ha perdut la impassibilitat, aquella que s'ha deixat commoure per la inoculació d'altres codis paràsits o nodridors, pel sentiment d'impropietat, per la sensació mestissa de ser en estranya contrada. El codi torbat ocupa el tamboret inestable de la desobediència. El codi torbat és l'escriptura tras-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-17
Published 2022-06-22

Open access

  2022 |    Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bou, E. (2022). Review of *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, by Pons Jaume, M. *Rassegna iberistica*, 45(117), 199-202.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/018

tornada, de vegades invaginada dins ella mateixa i de vegades ramificada en proliferacions que l'acosten a altres llenguatges. (9)

Dos mots són clau en els treballs aplegats en el llibre: «distància» i «transformació».

La introducció, «Comports de l'escriptura», té un caràcter de poètica i confessió, no només de justificació de la tria dels textos, sinó més important, de reflexió sobre com ha evolucionat la pròpia tasca com a crítica. En els inicis era molt preocupada per la idea de corpus, és a dir, la utopia de definir i aïllar una sèrie de textos de creació cercant les possibles característiques comuns. Això s'ha transformat en un gest contrari, que consisteix en constatar la impossibilitat d'agrupar en un conjunt sistemàtic:

se m'ha fet tan necessària que no crec que pugui prescindir-ne mai més. La diferència és allò -allò que habita en aquell poema, en aquella paraula pintada, en aquell gest, en aquell cant- que s'aparta del camí prescrit i que troba en la marrada la màxima riquesa. La diferència és el fet extraordinari de no viure la desviació com un error sinó com una font de sentit. (10)

La primera part del volum aborda la poesia experimental com una creació que posa sota sospita la noció hegemònica de gènere. Fa una descripció d'uns determinats comportaments de l'escriptura a propòsit de l'escriptura altra, la creació que posa sota sospita la noció de gènere i, al mateix temps, com una expressió que cerca la diferència anant enllà: fent-se enfora de les retòriques normativitzades, dels codis fadrins i de l'estaticisme. Contra les nocions tradicionals de poesia, estudia manifestacions de la medialitat o mescla de codis textuals, gràfics, plàstics i cinètics, i la del trencament de la discursivitat mitjançant l'escriptura asintàctica o alògica, les superposicions textuals i l'apropiacionisme. El resultat és un mapa molt complet de la poesia catalana d'experimentació des dels anys setanta. Un mapa que evita els esculls, resitua algunes propostes de la primera dels anys setanta (algunes de les veus del Mall, per exemple) i aconsegueix de justificar la connexió en Carles H. Mor, Guillem Viladot, Vicent Andrés Estellés i Eva Baltasar. A Pons no li interessa si les vies d'escriptura investigadora s'obren es tanquen o s'interrompen, sinó «el valor funcional que adquireixen en l'estructura del sistema literari», com transformen les altres vies (95). Es complementa amb un capítol de discussió del discurs metapoètic o escriptura llindar.

La segona part, «Desdibuixament de la lírica», se centra en quatre vies de transformació o desdibuixament de la lírica: la reflexió metalingüística, l'obscuriment de la llegibilitat, l'(auto)consciència d'extinció i el despreniment de l'opulència retòrica que desemboca en una escriptura *poverta*. Destaca el capítol 5, «Cap a una poètica

terminal: experimentació, diagnosi i malalts imaginaris», que conté una aguda anàlisi sobre l'ús de la hipocondria i la terminalitat com a camins preferents de subsistència en la cultura catalana. La tercera part investiga, de manera més breu, les idees d'escriptura conceptual i escriptura no expressiva.

La quarta part, «Quatre rases», aborda les creacions de quatre autors, Antoni Nadal, Dolors Miquel, Ester Xargay i Perejaume, que es desvien de la norma a través de la reformulació del concepte de quotidianitat, la fusió d'elements *low cost* i sabers elitistes, la pràctica de la indisciplina i la subjectivació de l'espai. No és una mera excavació pràctica, sinó que la crítica continua tenint ben clar l'enfocament teòric i demostra així que un i altre (la reflexió sobre, i la pràctica de l'excavació) no és indestruïble. De particular interès és l'anàlisi (capítol 9) de la poesia «desencaixada» de Dolors Miquel a partir dels conceptes de mobilitat i fusió. Pons llegeix el llibre *El Musot* (2009) destacant-ne la desobediència envers els llocs comuns sobre l'ideal de bellesa (l'adonis adipós, l'home de cos sebollit i el vell xaruc); i la inversió de la norma gramatical, deslliurant el femení del caràcter suplementari i atribuint-li una centralitat amb el neologisme 'musot'. Des dels llibres de 1990, *El vent i la casa tancada* fins a *El Musot*, «Miquel travessa totes les estacions que separen el solemne i el casolà» (269). Inclou també la reescriptura actualitzadora de textos medievals. És del tot pertinent l'adscripció de Dolors Miquel al que qualifica de «poesia parlada», la poesia espectacle, juntament amb altres veus notables com Enric Casassas o Josep Pedrals:

La poètica de l'oralitat esdevé així un discurs bivocal que es posa al servei de la difusió del poema i de la comunicació immediata i que, alhora, *intervé* en un debat intel·lectual complex sobre l'ontologia i la funció de la poesia. (281)

Miquel també ha modificat la tradició amb iniciatives com *Verge pedrada* i *Revista de Pèl i Lletra*, o encara l'itinerari que dibuixa a *Llibre dels homes* (1998), que inclou «Cantem els Llachs | i els Xirinachs | i els objectors, /mes tres o actors, | estudiants, | pagesos, fans, | d'en Ra i Mon, | que diu non» (284). O la crònica d'una ensulsiada socialista: «És temps d'Azanar | o rebuznar» (284). Conclou el capítol amb el cos, espai per la dissensió, a propòsit dels llibres *Missa pagesa* (2012) i *La dona que mirava la tele* (2010). La corporalitat s'expressa al primer llibre per les imposicions de l'alta cultura; i en el segon, en la brossa (*junk*) televisiva, per concloure que

La intersecció de les esferes del consum massiu i del consum restringit en els camps subalternitzats té com a conseqüència una fusió de les posicions de la tradició i de la ruptura, de l'ortodòxia i l'heterodòxia, de l'institucional i el contracultural. (296)

Dues queixes només, no de pocapena sinó de lector atent. El capítol 8, «Antoni Nadal, quotidianitat crítica *versus* poesia de l'experiència», tot i l'atribució d'una «quotidianitat crítica» a la poesia d'Antoni Nadal barreja massa coses: *everyday* i poesia de l'experiència podrien navegar en un mateix llaüt, però no amb la tripulació ni amb el rumb que li atribueix Margalida Pons. Per sort reconeix que quotidianitat és «una noció imprecisa» (266). La segona es refereix a la manca d'un índex de noms. En un llibre d'aquests característiques és un instrument fonamental per poder navegar amb velocitat i oferir la possibilitat al lector d'establir connexions impensades.

Ja sabíem que Margalida Pons era una crítica experta, hàbil en diverses modalitats de la filologia contemporània (que deixa bocabadats els filòlegs que treballen l'antigor a la manera antiga). Com a exemple, la seva edició de la *Poesia Completa* de Blai Bonet en edició crítica a cura de Nicolau Dols i Gabriel S.T. Sampol i amb un magnífic pròleg de Margalida Pons. Amb aquest carta de navegació del «codi torbat» Pons obliga que tothom que vulgui atansar-se a aquesta modalitat de l'anar contracorrent, haurà de pagar el peatge de llegir el seu llibre.

Rosi Song and Anna Riera *A Taste of Barcelona: The History of Catalan Cooking and Eating*

Eric Bou
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Song, R.; Riera, A. (2019). *A Taste of Barcelona: The History of Catalan Cooking and Eating*. Lanham: Rowman & Littlefield, 240 pp.

As many of us know Food Studies has become, in the last twenty years, a major field of research halfway between Environmental and Cultural Studies. Terry Eagleton declared in “Edible Ecriture”:

If there is one sure thing about food, it is that it is never just food... Like the post-structuralist text, food is endlessly interpretable, as gift, threat, poison, recompense, barter, seduction, solidarity, suffocation.¹

It is a major feat to publish a volume such as the one under review in the “Big City Food Biographies”, a series that considers cities as living organisms. Volumes in the series aim not to be companions or substitutes to a guidebook, but rather serve as real biographies that

¹ *Times Higher Education*, October 24, 1997, <https://www.timeshighereducation.com/features/edible-ecriture/104281.article>.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-05-11
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bou, E. (2022). Review of *A Taste of Barcelona: The History of Catalan Cooking and Eating*, by Song, R.; Riera, A. *Rassegna iberistica*, 45(117), 203-206.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/019

203

explain the urban infrastructure, the natural resources and each city's history, people and neighbourhoods. Thus, it is not an accident that the authors begin with a survey of Catalan history that starts in the Middle Ages and goes all the way to the recent 2017 independence movement, a general crisis that has not been addressed yet in a civilised (political) way.

The authors pay attention to some of the best experts of Catalan cuisine such as Néstor Luján (*Vint segles de cuina a Barcelona. De les ostres de Barcino als restaurants d'avui*) or Jaume Fàbrega (*La cuina modernista*). Under their guidance, the authors detect lard and olive oil, aromatic herbs (remnants of some strong Provençal influences), the Aragonese tradition of stews, as some of the main elements that have contributed to the creation of a unique blending that is to be found in Catalan restaurants and homes. The first chapter ("At the Top of the Gastronomic World: Nature, Science, Foam") focuses on the gastronomic transformation of Barcelona from the late twentieth century until the present. As in other areas in Spain, particularly in Euskadi with chef Juan Mari Arzak, Catalan chefs received inspiration from France's *nouvelle cuisine*. The authors also convincingly link the revival of Catalan cuisine to a fight for survival amidst an unfriendly state. They follow the steps of masters such as Néstor Luján or Manuel Vázquez Montalbán, but most importantly, from a United States perspective, the path opened by Colman Andrews, whose 1988 *Catalan Cuisine: Europe's Last Great Culinary Secret* was an eye opener at the time of its publication, and a major wake-up call for those, professional or just connoisseurs, interested in culinary matters. On page 31 they claim that Spanish chefs are successful, because of these chefs' presence in the Michelin guide. I would not be so optimistic. The authors do not acknowledge the (corrupt) limits of such a guide, which covers only restaurants from one single country, and they do not compete with French or Italian restaurants which may be miles ahead of them, as other more reliable restaurant ratings do.

The second chapter ("Medieval Cooking in Catalonia") addresses the history of Catalonia's culinary tradition, including the medieval recipe books that are still used today. The chapter also examines what the feudal system that organised Catalan society meant in terms of food production and consumption. It ends with a discussion of some of the medieval recipes that were popular during the Middle Ages. Chapter 3 ("Cooking Up a Nation", a title borrowed from Lara Anderson's book) focuses on the political disappearance of Catalonia as a separate entity from Spain and the rebuilding of Barcelona after the 1714 siege that brought the city under the rule of the Bourbons. The major point of interest is the cultural and political rebuilding (*Renaixença*) during the nineteenth century, when the city and the region, thanks to the contribution of *indianos* or the com-

mercial exchanges with the America's, underwent a period of great wealth and urban transformation that built the Barcelona that is the basis of the one we recognise today. Of great interest is the history of the city's lively cafés and the organisation of the World's Fair of 1888. Construction of the Restaurant del Parc (now Museum of Zoology in the Parc de la Ciutadella) or the Hotel Internacional, built in less than two months, but which did not survive the aftermath of the World Fair, are good examples of the impact the event had. Political tensions that characterised the turn of the century are discussed in terms of food scarcity and political radicalisation (anarchism). Their version of Els Quatre Gats is remarkable, a unique café modelled on Paris' Le Chat Noir. This is where *modernista* artists such as Santiago Rusiñol or Ramon Casas, under the guidance of Josep Romeu, established their headquarters and even Picasso contributed to the development of an artistic bohemian atmosphere. Chapter 4 examines the history of the "Greatest Fresh Markets in the World". Characteristic of Spain is the presence of market halls in most cities. In Barcelona since the late 1800s through the 1930's up to thirty-nine markets were built. Combined with *queviures* or *colmado* stores, they were essential places to distribute food before the advent of super-market chains. They analyse social and political reasons that motivated these urban projects, and also how these spaces were integrated in the daily functioning of the city and to the social life of each neighbourhood, and the increasing connection between the market and the food culture of the city.

The last two chapters have a much more practical emphasis. Chapter 5 ("Detecting Catalan Cuisine: Following the Trail of Pepe Carvalho") pays attention to the favourite restaurants of Vázquez Montalbán's fictional detective Pepe Carvalho as a device to review the city's restaurant scene. The authors do a good job detecting some recent restaurants although their recollection confirms Baudelaire's lament in "Le Cygne": "la forme d'une ville | Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel". Many of those restaurants are already history, but their account provides witness to the swift transformation of the food scene in any major city. The last chapter covers "Traditional Catalan Dishes Today" and constitutes an excellent summary of tested recipes.

Maybe this is the occasion to clarify a sort of plagiarism by chef Ferran Adrià. He was not the inventor of *truita de patates xips* as he claims, but 'il sottoscritto' (the undersigned), who already cooked this versatile recipe back in the 1970s when the notorious chef was still in his infancy. Another necessary clarification: there are some wonderful restaurants in Barcelona and nearby areas as attested in this book, which focuses on an impressive array of venues, but as is the case of most tourist cities, visitors have to be aware of the many chances (or should I say dangers) of falling in a tourist trap. There-

fore, bicarbonate may be helpful to have at hand. Missing in the bibliography are Ignasi Domènech's book on eating during and after the *Guerra d'Espanya*, *Cocina de recursos (Deseo mi comida)* (1940), or Joan de Déu Domènech's account of Baró de Maldà's eating habits, *Xocolata tots els dies* (2004), a portrait of Catalan culinary culture from the second half of the eighteenth century based on the 71 volumes that make up *Calaix de sastre*. These are minor *descuits* in a volume that is very well researched, very entertaining and - I may add - fully delicious.

Katiuscia Darici

Translaciones. Identidades híbridas en las literaturas ibéricas

Cèlia Nadal Pasqual
Università per Stranieri di Siena, Italia

Reseña de Darici, K. (2021). *Translaciones. Identidades híbridas en las literaturas ibéricas*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 242 pp. Bibliotheca Iberica 13.

Translaciones. Identidades híbridas en las literaturas ibéricas: más allá de la enunciación del tema, el título del libro es todo un programa. Hay, sí, algo de programático en la propuesta y aplicación de las nociones que incluye (por qué 'trans-', por qué hibridación, por qué marco ibérico). Entre las citas que abren el volumen, reproduzco una de Simona Škrabec: «La literatura obliga a cruzar fronteras, siempre». El estudio de Katiuscia Darici se mueve efectivamente entre la exigencia de superar viejos paradigmas –señalando la obsolescencia de los confines tradicionales para el estudio de la literatura y del mundo actual– y la necesidad de un espacio de referencia en el que situar la mirada. Así, la autora propone una apertura del marco interpretativo del Hispanismo tradicional, y lo hace salvando la aparente contradicción de hacer saltar unas fronteras paradigmáticas y acto seguido reestablecer *otras* mediante la propuesta del marco ibérico: esta alternativa va ligada a los Estudios Ibéricos que, más allá de proponer como punto de encuentro la península y sus 'derivados', se presentan como canal para el estudio de la complejidad



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-04-06
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Nadal Pasqual, C. (2022). Review of *Translaciones. Identidades híbridas en las literaturas ibéricas*, by Darici, K. *Rassegna iberística*, 45(117), 207-210.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/020

207

cultural. Los Estudios Ibéricos, en definitiva, son funcionales al estudio de Darici desde el momento que se diferencian de una vieja noción de Hispanismo (y de Iberismo) en el que los objetos de estudio tienden a representar una presunta pureza identitaria correlativa al estado-nación. Todo el primer capítulo del volumen se dedica a este marco teórico, mientras que los tres restantes se focalizan en el estudio de casos (tres novelas transculturales).

Al cuerpo del libro, compuesto por estos cuatro capítulos, se suman una introducción, una breve conclusión y una abundante bibliografía. En la introducción, Darici advierte de la tendencia a la desterritorialización de los estudios culturales y literarios, lo que debería revertir, en el caso de los estudios hispánicos, en una perspectiva transnacional, así como en el considerar el ámbito de estudio –el área– un ámbito espacial-geográfico capaz de acoger fenómenos de migración, diáspora, traducción, interferencia, conflicto entre diversidades, etc. En el primer capítulo, pues, se ofrece una buena síntesis de qué son los Estudios Ibéricos (me permito señalar la monografía italiana, en *open access*, *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*, Edizioni Ca' Foscari, 2021),¹ así como una propuesta concreta de su uso para el análisis de la condición transcultural de la identidad y la hibridez, puntos centrales de la narrativa que se propone analizar. La autora articula este discurso con un recorrido de revisión del Hispanismo (del Hispanismo como paradigma monolingüe al nuevo hispanismo plural) y se alinea con propuestas como la de Pinheiro, que subraya la necesidad de abrazar interacciones con otras realidades exteriores a la Península.

El segundo capítulo se centra en *Pandora al Congo* de Albert Sánchez Piñol (2005). Darici desgrana la condición mixta del género teórico de la obra a través del viaje hacia lo exótico-lejano y de la búsqueda identitaria que emprende el autor mediante la aproximación al otro y a lo otro (los monstruos), concluyendo con una re-evaluación de la obra completa de Sánchez Piñol, que propone entender bajo el marco de la literatura global. El tercer capítulo aborda una novela sobre una identidad migratoria: desde una perspectiva transcultural, se afronta el caso de *El viajero del siglo* (2009) de Andrés Neuman. Se trata de un escritor entre Argentina y España cuya condición biográfica 'entre dos patrias' se tematiza a través de la traducción, que es literal y que es una figura de su propia hibridez. Ya sea en el caso de *El viajero del siglo* como en el de *La filla estrangera* (cuarto capítulo), el sujeto migrante es siempre transportado, o sea trasladado y por lo tanto traducido. Pero si en el primer caso la lengua española representa una especie de cuerda en la que el protagonista puede agarrarse y encontrar continuidad en el paso de un continente a otro,

¹ <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-505-6>.

para la protagonista marroquina la translación será doble, territorial y lingüística: *La filla estrangera* (2015) de Najat El Hachmir es la historia de una chica nacida en Marruecos que vive con su madre en Catalunya. La lengua de tradición oral de la madre y la lengua catalana, perteneciente a su trayectoria formativa (a su alfabetización) y a la comunidad de llegada, son la arena de una difícil negociación: la emancipación respecto a la madre en tanto que hija, el rechazo a la cultura patriarcal de su cultura de origen, el miedo al desamparo.

Identidades híbridas y translación geográfica, lingüística y cultural forman una condición que aúna los tres casos de estudio de este libro, tratados con una excelente coherencia metodológica y sobretudo con un honesto sentido de la responsabilidad frente a los nuevos retos del estudio literario en ámbito hispánico, ibérico y global.

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de la literatura española contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 47-1° (2022)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, 78-2° (2021)
Bollettino del C.I.R.V.I., 77 (2018)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAEC-AECID, 856 (2021), 857 (2021), 858 (2021), 859 (2022), 860 (2022)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 132 (2020), 133 (2020), 134 (2020), 135 (2020), 136 (2021), 137 (2021), 138 (2021)
Foreign Affairs Latinoamérica, ITAM, 20-2° (2020), 20-4° (2020), 21-1° (2021), 21-2° (2021), 21-3° (2021), 21-4° (2021)
Il confronto letterario, Università degli Studi di Pavia, 76-2° (2021)
Rivista italiana di studi catalani, 11 (2021)
Spagna contemporanea, Istituto Studi Storici Gaetano Salvemini, 59 (2021)
Studi comparatistici, Società Italiana di Comparatistica Letteraria (SICL), 21 (2018)

Libri

- Adillo Rufo, S. (2021). *De antiguo a clásico: Calderón y la génesis del campo teatral*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 180
Calderón de la Barca, P. (2021). *El Gran Teatro*. Edición de I. Arellano. Estrudio preliminar de E. Rull y A. Suárez. Kassen: Edition Reichenberger, pp. 283
Carmona Gardón, R. (2021). *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 411
Darici, K. (2021). *Traslaciones, identidades, híbridas en las literaturas ibéricas*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 248
Lope de Vega, F. (2021). *Lo cierto por lo dudoso*. Edición de S. Vuelta García. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 246

- Navarra, A. (2021). *La revolución imposible. Vida y muerte de Andreu Nin*. Barcelona: Tusquets, pp. 363
- Noguero, F.; San José Lera, J. (eds) (2021). *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 278
- Pérez de Montalbán, J. (2021). *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.3. Segunda parte del Séneca de España, don Felipe Segundo. La deshonra honrosa. Amor, lealtad y amistad*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 424
- Regazzoni, S. (2021). *El cuerpo (re) escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 225
- Rubio Jiménez, J.; Serrano Asenjo, E. (eds) (2021). *El retrato literario en el mundo hispánico 2° (siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 396
- Simões, M. (2021). *O imaginário de Veneza na literatura portuguesa. Séculos XV-XXI*. Lisboa: Âncora Editora, pp. 77
- Vélez de Guevara, L. (2021). *La cristianísima lis y azote de la herejía*. Edición crítica y anotada de C. George Peale y R. Sánchez Jiménez. Newark Delaware: Juan de Cuesta, pp. 238

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

