

Rassegna iberistica

Vol. 46 – Num. 119

Giugno 2023

e-ISSN 2037-6588



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 Merigalli; Giuseppe Bellini †

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

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, 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) Elena Dal Maso (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) Laura Nadal (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) Mônica Simas (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

© 2023 Università Ca' Foscari Venezia

© 2023 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

- El léxico de la pandemia: un estudio de disponibilidad léxica con estudiantes de la Universidad de Salamanca**
Alicia Delgado-Olmos, Clara Tellez-Perez, Marluis Ugueto Colina 7
- Paralelismos tematólogicos e imaginarios entre «La hechicera» de Teócrito de Siracusa (III a.C) y el auto de fe contra Paula de Eguiluz (1623-1635)**
Vicente Puchades Ferrer 27
- L'Europa letteraria* a través de cartas inéditas de Dario Puccini**
Francesca Calamai 43
- «La poesía debe leerse en alto»: los archivos sonoros de Antonio Gala**
Pedro J. Plaza González 63
- Silvina Ocampo y el arte conjugado**
Adriana Mancini 83
- Una representació a Madrid de les obres dramàtiques de Francesc Fontanella (1738)**
Albert Rossich, Pep Valsalobre 95



NOTE

Ensayos de historiografía literaria: estudios sobre el discurso historiográfico-literario castellano, catalán, gallego y vasco
Alberto Roca 119

Teoría en tránsito: exhumar es arrebatar al polvo
Marcela Croce 125

RECENSIONI

José Joaquín Parra Bañón
Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe
Luis Gómez Canseco 135

Facundo Giménez
La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca
Marika Magro 139

Susanna Nanni
El desafío pedagógico en tiempos de pandemia. Memoria y derechos humanos entre Argentina y Mediterráneo desde un aula virtual
Alice Favaro 143

Martín Caparrós
Sarmiento
Adriana Mancini 147

Irene Mira-Navarro
La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés
Enric Bou 151

Articoli

El léxico de la pandemia: un estudio de disponibilidad léxica con estudiantes de la Universidad de Salamanca

Alicia Delgado-Olmos
Universidad de Salamanca, España

Clara Tellez-Perez
Universidad de Salamanca, España

Marluis Ugueto Colina
Universidad de Salamanca, España

Abstract The aim of this study is to determine to what extent the pandemic might have influenced lexical retrieval in relation to everyday centers of interest. In order to achieve this, five centers of interest have been selected from Panhispanic Project of Lexical Availability (PPHLD). Additionally, the new centers Pandemia and Coronavirus have been added in two separate experiments. Our data suggest that the pandemic might be connected to changes in the lexical availability and the position of certain terms on the lexical availability lists, as well as to the inclusion of new words.

Keywords Lexical availability. Sociolinguistics. Availability index. Pandemic. Covid-19.

Índex 1 Introducción. – 2 Objetivos e hipótesis. – 3 Metodología. – 4 Resultados y discusión. – 4.1 'El cuerpo humano'. – 4.2 'La ropa'. – 4.3 'La ciudad'. – 4.4 'Medios de transporte'. – 4.5 'Profesiones y oficios'. – 4.6 'Coronavirus' y 'Pandemia'. – 5. Conclusiones.



Peer review

Submitted 2023-01-27
Accepted 2023-03-30
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Delgado-Olmos, Tellez-Perez, Ugueto Colina | 4.0



Citation Delgado-Olmos, A.; Tellez-Perez, C.; Ugueto Colina, M. (2023). "El léxico de la pandemia: un estudio de disponibilidad léxica con estudiantes de la Universidad de Salamanca". *Rassegna iberística*, 46(119), 7-26.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/001

1 Introducción

Tradicionalmente, el léxico disponible se ha definido como el conjunto de palabras utilizable en una situación comunicativa dada, almacenado en el lexicón mental del individuo (López Morales 1984; Galloso Camacho 2003; Samper Padilla et al. 2003; Gómez Devís 2004; entre otros). Hernández Muñoz (2006, 27) señala que los aspectos recurrentes en las descripciones tradicionales de ‘palabra disponible’ – prontitud en la recuperación, fácil activación y localización privilegiada en la organización mental – deben ser tratados con cierta cautela. Así, la autora aporta una valiosa reflexión sobre los fundamentos epistemológicos del léxico disponible que cuestiona, matiza y amplía este tipo de definiciones y sostiene que el léxico disponible es un fenómeno cognitivo complejo, no exclusivamente lingüístico y, por tanto, no debe considerarse como un fenómeno unidimensional, sino poliédrico.

El área de la lingüística encargada de recoger y analizar este léxico en comunidades de habla específicas es la disponibilidad léxica (DL). Para cumplir su objetivo, la DL utiliza pruebas de tipo asociativo que acceden a la competencia léxica de los hablantes. En ellas, los encuestados actualizan las palabras que conocen en torno a un estímulo verbal proporcionado o ‘centro de interés’. El análisis de los resultados de estas pruebas atiende tanto a la frecuencia como al lugar de aparición de cada palabra para determinar su índice de disponibilidad, ya que no tienen el mismo grado de disponibilidad las palabras de los primeros rangos que aquellas que se localizan en posiciones intermedias o finales (López Chávez, Strassburger Frías 1987; López Morales 1973; Gómez Devís 2004; López González 2014).

Según la hipótesis de Ávila Muñoz y Villena Ponsoda (2010), Ávila Muñoz y Sánchez Sáez (2011) y Ávila Muñoz (2016), las listas de disponibilidad léxica de cada informante pueden interpretarse como una representación de la accesibilidad a su léxico particular. Parte de la estructura del léxico individual suele ser similar a la de los otros miembros de la comunidad y, por consiguiente, el análisis de los listados individuales puede ayudarnos a conocer la macroestructura sociocultural compartida por la comunidad. Al respecto, Paredes García afirma que:

la disponibilidad léxica asume una doble perspectiva, individual y social, respecto al conocimiento léxico de los hablantes. Desde el punto de vista individual, las palabras más disponibles serán aquellas que con más celeridad acudan a la mente del sujeto al evocar un tema; desde el punto de vista social, las palabras más disponibles serán las que colectivamente más hablantes hayan sido capaces de actualizar. (2006, 4)

Por otra parte, Ávila Muñoz y Sánchez Sáez (2011) desarrollaron la teoría de la centralidad léxica, en la que adaptan el concepto de ‘disponibilidad’ al de ‘centralidad’. Desde este enfoque, en las pruebas de asociación léxica el estímulo propuesto gira en torno a un prototipo creado a partir del concepto que el mismo estímulo determina. En este proceso, el individuo suele actualizar primero los elementos léxicos que considera relacionados con el concepto (más cercanos al prototipo). Estas palabras constituirán el léxico de actualización inmediata, mostrarán un mayor índice de centralidad y formarán la categorización conceptual colectiva. A medida que el hablante va emitiendo los elementos más accesibles, se dirige hacia los más alejados del núcleo (‘procesos de alejamiento progresivo’), que generalmente son palabras menos frecuentes, menos compartidas y de actualización lenta. Cuando el hablante percibe que se distancia demasiado del núcleo prototípico, implementa estrategias que le permiten volver a la red (‘procesos de reentradas léxicas’) o acercarse al prototipo colectivo.

Gougenheim et al. (1964) establecieron 16 centros de interés que consideraron que abarcaban los campos semánticos más importantes del universo léxico de los hablantes.¹ En la actualidad, estos siguen siendo los más usados en diferentes estudios, como el Proyecto Panhispánico de Léxico Disponible (PPHLD), en ocasiones con adaptaciones o añadidos según las características específicas de cada investigación. Los centros de interés tradicionales se caracterizan porque, según Hernández Muñoz y Borrego Nieto:

pertenecen al entorno cercano del estudiante, están encabezados por un enunciado claro que se vincula directamente con el tipo de términos requeridos, [...] y son concretos en cuanto a la referencia física de la mayoría de las palabras que los componen. (2004, 1520)

La disponibilidad léxica no se limita a lo estrictamente lexicológico y semántico, sino que se extiende a otras áreas como la dialectología, la sociolingüística, la psicolingüística o la lingüística aplicada. Los estudios al respecto introducen algunas de las ideas posteriormente demostradas por Ávila Muñoz y Sánchez Sáez (2011), Ávila Muñoz (2016), Ávila Muñoz et al. (2020) y Ávila Muñoz (2022): que la disponibilidad léxica es representativa de realidades sociales y del

¹ Estos campos son: ‘Partes del cuerpo’, ‘La ropa’, ‘Partes de la casa (sin los muebles)’, ‘Los muebles de la casa’, ‘Alimentos y bebidas’, ‘Objetos colocados en la mesa para la comida’, ‘La cocina y sus utensilios’, ‘La escuela: muebles y materiales’, ‘Iluminación, calefacción y medios de airear un recinto’, ‘La ciudad’, ‘El campo’, ‘Medios de transporte’, ‘Trabajos del campo y del jardín’, ‘Los animales’, ‘Juegos y distracciones’ y ‘Profesiones y oficios’.

mecanismo interno de organización del léxico en la mente de los hablantes y que, además, refleja las innovaciones, influencias y particularidades que en el nivel léxico pueden propiciar cambios.

No son frecuentes los estudios de DL que parten de una situación excepcional en el contexto sociolingüístico para valorar su influencia en la recuperación léxica. En este sentido, ante una situación de emergencia sanitaria como la ocasionada por la pandemia de covid-19, estudiar la disponibilidad léxica podría aportar interesantes datos sobre el estado del léxico disponible.

En esta línea, Ávila Muñoz et al. (2020) analizaron la influencia de los medios de comunicación en las percepciones sobre diferentes temas de interés durante la pandemia ('Pandemia', 'Ocio', 'Futuro', 'Política' y 'Sociedad') aplicando el concepto de centralidad a los resultados de una prueba de asociación léxica, y encontraron que el grado de exposición mediática del individuo condicionó la percepción de la realidad actual y futura. Estas percepciones se relacionaban con el pesimismo y la decepción ante la política. En otro estudio, Ávila Muñoz (2022) encontró que más de un año después del inicio de la pandemia la visión de la realidad de los encuestados era más positiva.

2 Objetivos e hipótesis

La pandemia de covid-19 ha cambiado la manera en que los hablantes interactúan entre ellos y con su entorno. Del mismo modo, es probable que haya causado cambios en la lengua (Piller et al. 2020; Paredes García y Sánchez Prieto 2021 o Asif et al. 2021), en especial en el léxico, un ámbito particularmente proclive a la variación. Este estudio tiene como objetivo investigar hasta qué punto la pandemia podría haber influido en el léxico, su organización en la mente de los hablantes y su recuperación. Para profundizar en estas cuestiones, se formularon las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Han aumentado los índices de disponibilidad léxica de ciertas palabras debido a su relación con realidades de especial relevancia durante la pandemia (por ejemplo, 'sanitario')?
2. ¿Han surgido nuevos vocablos y asociaciones en centros de interés tradicionales (como 'mascarilla' en el centro 'La ropa')?

El objetivo principal de esta investigación, por tanto, es estudiar los cambios que puedan haber tenido lugar en los listados de disponibilidad léxica como influencia de la situación sociosanitaria.

3 Metodología

Para resolver de estas cuestiones, se seleccionaron 5 centros de interés de entre los 16 tradicionales, siguiendo como principal criterio su posible permeabilidad a la pandemia: 'El cuerpo humano', 'La ropa', 'La ciudad', 'Medios de transporte' y 'Profesiones y oficios'. Asimismo, se añadieron dos nuevos centros ('Pandemia' y 'Coronavirus') incluidos por separado en dos experimentos y ofrecidos a los informantes después de los centros de interés tradicionales, para evitar un efecto de imprimación. En términos generales, este estudio parte de las directrices del PPHLD en relación con el diseño de la prueba, su ejecución y la edición de los datos, con leves modificaciones acordes a los objetivos de esta investigación.

Conformaron la muestra un total de 45 hablantes: 37 mujeres y 8 hombres de entre 18 y 30 años, con una media de edad ligeramente superior a los 19 años. Todos eran hablantes nativos de español, monolingües y estudiantes de primer año de la Universidad de Salamanca en la rama de Humanidades. Las pruebas se llevaron a cabo en persona y en papel entre febrero y marzo de 2021 y se componían de dos partes: un cuestionario demográfico y una prueba asociativa en la que los participantes disponían de dos minutos para recuperar el léxico de cada centro de interés.

Los resultados se transcribieron y editaron de acuerdo con los criterios del PPHLD, con la eliminación de duplicados, la corrección de errores ortográficos y la unificación de variantes morfológicas que no impliquen cambios de significado. Los datos editados se procesaron con Dispolex, un programa diseñado por la Universidad de Salamanca (Bartol Hernández y Hernández Muñoz, 2004) que permitió calcular los índices tradicionales: número total de palabras; número total palabras diferentes; promedio de palabras por informantes; índice de cohesión e índice de disponibilidad léxica (ID). Mediante estos datos, se llevó a cabo un contraste entre los resultados de este estudio y de otros previos, con el objetivo de validar o refutar las hipótesis de investigación.

La comparación se basó en 4 investigaciones en disponibilidad léxica previas a la pandemia: Casanova Ávalos (2017), en Castellón; Pérez Jiménez (2016), en La Rioja; Prado Aragonés y Galloso Camacho (2015), en Extremadura; y, De Santiago Guervós (2008), en Segovia. Las primeras tres investigaciones se seleccionaron siguiendo un criterio cronológico, puesto que son algunos de los trabajos más recientes, mientras que el último estudio guarda una mayor proximidad geográfica con Salamanca, la región en la que se realizó este estudio. Asimismo, se tuvieron en consideración los trabajos de Ávila Muñoz et al. (2020) y Ávila Muñoz (2022) para el análisis del centro de interés 'Pandemia'.

Por otro lado, también se siguió la propuesta de Ávila Muñoz (2016) Ávila Muñoz y Villena Ponsoda (2010) al procesar los datos con la herramienta DispoCen (Ávila Muñoz, et al., 2021) para aportar fundamentación matemática. Esta herramienta permitió calcular el grado de pertenencia de los vocablos que conforman los listados al centro nacional prototípico compartido en cada uno de los centros de interés, siguiendo la teoría de los conjuntos difusos (Ávila Muñoz y Sánchez Sáez, 2014). Además, posibilitó la formalización de varios niveles de compatibilidad del léxico en cada centro de interés, a partir de uno inicial de máxima compatibilidad (nivel 6), que se corresponden con las distintas zonas de accesibilidad al léxico en los procesos de alejamiento progresivos del núcleo central. Estos valores se usaron como parámetros para caracterizar y explicar algunas variaciones.

Dado que los corpus de referencia en el análisis comparativo siguen el método de cálculo tradicional de la disponibilidad léxica basado en la fórmula de López Chávez y Strassburger Frías (1987), no es posible contrastar estos datos y los de la presente investigación utilizando DispoCen. Así pues, en la comparación, únicamente se describirán y analizarán las semejanzas y diferencias entre los distintos estudios que puedan estar relacionadas con las hipótesis propuestas.

Finalmente, conviene aclarar que, si bien la metodología presenta ciertas limitaciones desde el punto de vista de la evaluación empírica de los resultados, tanto en la selección de los centros de interés como en la ausencia de una modelización matemática en partes del análisis, este acercamiento desde los preceptos tradicionales de la disciplina permitió observar ciertos patrones.

4 Resultados y discusión

El análisis de los resultados está centrado en las 20 palabras más disponibles de cada centro, su posición específica y su índice de disponibilidad -datos que suelen ser utilizados como referencia en investigaciones de disponibilidad léxica- y en otras ocurrencias relevantes más allá de las primeras 20 posiciones. Estos casos se compararán con las listas aportadas por DispoCen para identificar en qué nivel de compatibilidad aparecen y así determinar si son o no elementos prototípicos. Para terminar, se establecerán comparaciones con los corpus pre-pandémicos.

4.1 ‘El cuerpo humano’

4.1.1 Primeras 20 palabras de la lista

En el centro ‘El cuerpo humano’, a pesar de que las diferencias en la parte superior de la lista no son notables, se registraron cambios en la posición de ciertos vocablos:

Tabla 1 Casos relevantes entre las primeras 20 palabras del centro ‘El cuerpo humano’ en contraste con los corpus de referencia²

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
ojo(s)	1/0,56700	6/0,56584	Cáceres: 2/0,65266 Badajoz: 3/0,65414	3/0,60565	1/0,64867
mano(s)	2/0,55954	3/0,64389	Cáceres: 4/0,60278 Badajoz: 7/0,60203	5/0,58509	5/0,59788
órgano(s)	20/0,17488	98/0,01643	Cáceres: 125/0,00707 Badajoz: 100/0,01509	34/0,01441	-
boca	10/0,35659	10/0,48430	Cáceres: 10/0,50175 Badajoz: 10/0,50356	10/0,38519	10/0,44555
nariz	9/0,36021	7/0,56017	Cáceres: 5/0,60009 Badajoz: 6/0,60255	8/0,52277	7/0,57368

Debido a las precauciones y al extendido uso de las mascarillas, se preveía que ‘ojo(s)’, ‘nariz’, ‘boca’ y ‘mano(s)’ escalaran puestos en los listados. Según los datos aportados por DispoCen, estos vocablos pertenecen al primer rango de corte de compatibilidad, es decir, son muy compatibles con el campo temático, con un índice de centralidad (IC) de 0,96.

² Para mayor claridad, los corpus de referencia pre-pandémicos serán mencionados en todas las tablas utilizando únicamente su localización y su fecha de publicación. El uso de guiones cortos en las tablas indica que un término específico no ha aparecido en la lista de disponibilidad de ese corpus.

Al comparar con los corpus de referencia, tanto ‘ojo(s) como ‘mano(s)’ experimentan un aumento en su posición y su índice de disponibilidad. ‘Ojo(s)’ se encuentra en la primera posición de la lista, mientras que en el resto de estudios aparece en segundo e incluso tercer lugar. Por lo que respecta a ‘mano(s)’, su disponibilidad aumenta considerablemente y se localiza en la segunda posición de la lista, mientras que en el resto de corpus ocupa la tercera, cuarta, quinta o sexta posición. Ambos aumentos podrían deberse a la pandemia, ya que dichos términos aluden a partes del cuerpo que experimentaron una mayor exposición y presencia en los medios. Por otro lado, el ID de ‘nariz’ disminuyó, mientras que ‘boca’ mantiene la misma posición, lo que podría estar motivado por el hecho de que quedan ocultas tras la mascarilla.

La exposición de los hablantes a información relativa a la pandemia y a las consecuencias de contraer el virus podría asimismo explicar la proliferación de palabras relacionadas con órganos internos y su aumento en términos de disponibilidad en comparación con los léxicos de referencia. Algunos ejemplos de estos casos son ‘corazón’, ‘cerebro’ y ‘pulmón(es)’ que ocupan las posiciones de disponibilidad 12, 18 y 19, respectivamente, y aparecen en el nivel de máxima centralidad (IC=0,96).

4.1.2 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras

Los siguientes casos podrían ser considerados relevantes en relación con la pandemia:

Tabla 2 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras del centro ‘El cuerpo humano’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
músculo(s)	21/0,17222	39/0,07418	Cáceres: 49/0,04562 Badajoz: 34/0,09378	34/0,08864	64/0,03702
hospital	104/0,01536	-	Cáceres: - Badajoz: -	-	-
codo(s)	23/0,17486	12/0,31751	Cáceres: 13/0,31834 Badajoz: 15/0,28249	12/0,30190	12/0,32046

El incremento de ‘músculo(s)’ y otros grupos musculares podría explicarse por la aparición de nuevos hábitos deportivos durante el confinamiento. La presencia de ‘hospital’ (posición 104) en el centro ‘El cuerpo humano’, aunque no aparece seleccionada en ninguno de los niveles de centralidad, es especialmente relevante dado que no aparece en este centro en las fuentes de referencia. Finalmente, en contraste con la hipótesis inicial, ‘codo(s)’ -una parte del cuerpo que se utilizó como forma de saludo durante el confinamiento-, se localiza en una posición más baja en nuestro corpus (23) en comparación con las obras prepandémicas; sin embargo, aparece como elemento central del centro de interés (nivel 6, IC=0,96).

4.2 ‘La ropa’

4.2.1 Primeras 20 palabras de la lista

Los cambios detectados en este campo son mínimos y podrían explicarse recurriendo a las características sociolingüísticas de la muestra -en su mayoría mujeres-. Entre los elementos seleccionados como más centrales no figura ninguno que se pueda relacionar con la situación sociosanitaria.

4.2.2 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras

Pese a que ‘mascarilla(s)’ se registró en una posición baja (95) y no fue seleccionado entre los términos más compatibles del centro, su presencia en este corpus resulta interesante por estar estrechamente ligada a la pandemia. De hecho, no aparece en los corpus de referencia:

Tabla 3 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras del centro ‘La ropa’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
mascarilla(s)	95 / 0,01672	-	-	-	-

4.3 ‘La ciudad’

4.3.1 Primeras 20 palabras de la lista

Tal y como se preveía, la pandemia y el confinamiento parecen haber influido en este centro de interés, en vocablos como ‘gente’ y ‘ruido’, en voces relacionadas con espacios que pueden verse desde las casas –‘edificios’ o ‘rascacielos’– y en lugares que han estado presentes en los medios debido a las restricciones impuestas por el gobierno –‘centro(s) comercial(es)’ y ‘restaurante(s)’’. Todos estos vocablos fueron seleccionados como elementos centrales de la categorización conceptual de ‘ciudad’ compartida por la muestra. ‘Edificio(s)’, ‘rascacielos’, ‘ruido’, ‘gente’ y ‘universidad(es)’ figuran en el conjunto de máxima compatibilidad con un nivel de corte de 0,94, mientras que ‘centro(s) comercial(es)’ y ‘restaurante(s)’ aparecen en el siguiente nivel de disponibilidad con un IC de 0,90.

Tabla 4 Casos relevantes entre las primeras 20 palabras del centro ‘La ciudad’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
edificio(s)	1/0,57101	5/0,32604	Cáceres: 5/0,33082 Badajoz: 4/ 0,36778	3/0,35548	5/0,34842
gente	11/0,17629	9/0,26117	Cáceres: 25/0,14277 Badajoz: 22/0,12946	22/0,13810	21/0,16737
centro(s) comercial(es)	12/0,16567	42/0,07535	Cáceres: 9/0,25480 Badajoz: 17/0,15218	21/0,14093	77/0,03670
restaurante(s)	15/0,13803	24/0,13682	Cáceres: 31/0,11425 Badajoz: 34/0,10718	44/0,06849	34/0,12536

A pesar de que ‘casa’ no muestra cambios en contraste con estudios previos, la disponibilidad de ‘piso’ (posición 17) aumentó, quizá debido al incremento del tiempo que los informantes permanecieron en casa durante el confinamiento. Ambos se encuentran, además, en los primeros niveles de centralidad: ‘casa(s)’, en el nivel 6 (IC 0,94), y ‘piso(s)’, en el 5 (IC 0,90).

4.3.2 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras

El cambio en el vocablo ‘aglomeración(es)’, que escaló hasta la posición 39, es notable aunque se ubique en un nivel bajo de prototipicidad (nivel 2, IC 0,59), pues podría reflejar que la población se muestra más sensible a las concentraciones de personas, especialmente en espacios públicos, debido a las medidas de prevención.

Tabla 5 Vocablo ‘aglomeración(es)’ en el centro ‘La ciudad’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
aglomeración(es)	39/0,06469	304/0,00427	Cáceres:	132/0,01252	183/0,00994
			148/0,01175		
			Badajoz:		
			318/0,00380		

4.4 ‘Medios de transporte’

4.4.1 Primeras 20 palabras de la lista

Entre las primeras 20 palabras del centro ‘Medios de transporte’, vocablos como ‘(auto)bús(es)’, ‘tren(es)’, ‘taxi(s)’, ‘patinete/a(s)’ y ‘tranvía(s)’, todos ellos centrales de la categoría (nivel 6, IC de 0,95), aparecen en posiciones más altas en contraste con los corpus de referencia. Estos cambios no parecen tener relación con el contexto sociosanitario.

4.4.2 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras

En posiciones inferiores, el aumento de la disponibilidad de ciertas voces vinculadas con los viajes podría haber sido causado por las restricciones de movilidad que caracterizaron los meses posteriores a la pandemia.

Tabla 6 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras del centro ‘Medios de transporte’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición/índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
aeropuerto(s)	57/0,02296	-	Cáceres: 207/0,00305 Badajoz: 237/0,00188	258/0,00137	-
viaje	70/0,01646	-	Cáceres:- Badajoz: 127/0,00503	-	-
transporte público	52/0,02359	-	Cáceres: 360/0,00135 Badajoz:-	-	-
pasajero(s)	61/0,02079	-	Cáceres:- Badajoz:-	270/0,00109	-
gente	123/0,00828	218/ 0,00242	Cáceres:- Badajoz:-	-	-
mascarilla	147/0,00406	-	Cáceres:- Badajoz:-	-	-
personas	157/0,00557	-	Cáceres: 241/0,00248 Badajoz:-	-	-
hora punta	186/0,00439	-	Cáceres:- Badajoz:-	-	-

La inclusión en la macroestructura léxica compartida del campo ‘Medios de transporte’ de ‘hora punta’, ‘pasajero(s)’ y ‘personas’ podría estar relacionada con las precauciones tomadas por la población para evitar contraer el virus, especialmente en el transporte público. Paralelamente, la presencia de ‘mascarilla(s)’ constituye una nueva inclusión en este centro indudablemente vinculada a la pandemia. A pesar de que estas voces no se consideraron como prototípicas del centro, es llamativo que hayan aparecido en los listados como relacionadas con el concepto, ya que esto no ocurre en los corpus de referencia.

4.5 ‘Profesiones y oficios’

4.5.1 Primeras 20 palabras de la lista

Este centro de interés incluye numerosos cambios en la posición y el ID de las 20 palabras más disponibles:

Tabla 7 Casos relevantes entre las primeras 20 palabras del centro ‘Profesiones y oficios’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición/índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
cocinero/a	6/0,21892	15/0,16401	Cáceres: 17/0,15528 Badajoz: 22/0,13305	29/0,09075	22/0,12378
cantante	7/0,20673	44/0,06939	Cáceres: 43/0,08155 Badajoz: 46/0,07561	44/0,06605	46/0,06659
dependiente/a	9/0,17658	27/0,11792	Cáceres: 30/0,11976 Badajoz: 21/0,13689	24/0,10914	36/0,09319
bombero/a	12/0,15831	34/0,09649	Cáceres: 18/0,15391 Badajoz: 10/0,24398	15/0,13908	27/0,11433
psicólogo/a	20/0,11074	29/0,11158	Cáceres: 29/0,12175 Badajoz: 31/0,10940	39/0,07391	24/0,12215

Estos ejemplos están ligados a determinados grupos cuyo vínculo con la pandemia fue estrecho, lo que incluye profesionales sanitarios -‘enfermero/a’ o ‘psicólogo/a’-, así como personal de seguridad -‘policía’ o ‘bombero/a’-. Por otro lado, aquellas profesiones especialmente activas durante la pandemia escalaron puestos, en mayor o menor medida, en la lista de disponibilidad - ‘dependiente/a’, ‘panadero/a’ y ‘agricultor’-. Esta misma tendencia parece estar presente en aquellas voces que aparecieron de forma recurrente en los medios debido a las restricciones impuestas - ‘cocinero/a’ o ‘camarero/a’-. Finalmente, el aumento en el consumo de material audiovisual (a través de redes sociales, plataformas en línea, etc.) podría explicar el aumento de la disponibilidad de profesiones artísticas como ‘cantante’, ‘bailarín/a’ o ‘actor/actriz’. Estos vocablos figuran en el

nivel de máxima disponibilidad (IC 0,94) en este corpus a excepción de 'bailarín/a', 'actor/actriz' y 'agricultor' que se ubican en el nivel 5 (IC 0,91). Al contrario de lo que se esperaba, 'abogado/a' o 'empresario' experimentaron un descenso de la disponibilidad en comparación con los corpus de referencia; este hecho no parece mantener un vínculo con la pandemia. En el corpus de este trabajo, aparecen seleccionados en el nivel 5 de disponibilidad (IC 0,91), es decir, están próximos al núcleo conceptual del centro de interés.

4.5.2 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras

Algunas de las voces de este centro localizadas tradicionalmente entre las 20 primeras palabras de los listados experimentaron un descenso en términos de disponibilidad. Estas profesiones están ligadas al ámbito de las reformas y el mantenimiento del hogar:

Tabla 8 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras del centro 'Profesiones y oficios' en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
albañil	26/0,09307	6/0,29984	Cáceres: 3/0,32574 Badajoz: 3/0,38606	4/0,22898	15/0,14571
carpintero/a	33/0,07923	20/0,13506	Cáceres: 20/0,14886 Badajoz: 19/0,14498	11/0,16113	6/0,20483
electricista	56/0,05573	18/0,15564	Cáceres: 15/0,17414 Badajoz: 15/0,17938	13/0,15091	16/0,13859
fontanero	61/0,04969	8/0,22311	Cáceres: 21/0,14815 Badajoz: 16/0,17786	10/0,16570	9/0,16425
amo/a de casa	78/0,03445	23/0,12531	Cáceres: 10/0,21783 Badajoz: 17/0,17507	18/0,13089	33/0,09453
jardinero/a	108/0,02064	12/0,18219	Cáceres: 14/0,18556 Badajoz: 13/0,19593	20/0,12587	17/0,13786

Dado que estas profesiones se relacionan con trabajadores que realizan sus labores dentro de las casas de otras personas y que, en consecuencia, no se realizaron durante el confinamiento, la pandemia y las precauciones tomadas para evitar el contagio podrían explicar el descenso de estas voces.

Para terminar, como ya se ha señalado, se preveía que determinadas profesiones que tuvieron un peso considerable durante el confinamiento mantuvieran su disponibilidad o bien ascendieran en los listados. Dicha hipótesis parece cumplirse:

Tabla 9 Casos relevantes más allá de las primeras 20 palabras del centro ‘Profesiones y oficios’ en contraste con los corpus de referencia

Vocablo	Posición / índice de disponibilidad léxica				
	Este corpus (2021)	Segovia (2008)	Extremadura (2015)	La Rioja (2016)	Castellón (2020)
músico	23/0,09636	133/0,01489	Cáceres: 72/0,04374 Badajoz: 69/0,04197	80/0,03212	75/0,03722
repartidor	51/0,05839	85/0,03043	Cáceres: 75/0,0419 2Badajoz: 108/0,02174	103/0,02136	109/0,02292
científico	54/0,05641	187/0,00913	Cáceres: 110/0,02347 Badajoz: 92/0,02814	275/0,00516	119/0,01980
peluquero	34/0,07756	42/0,07319	Cáceres: 36/0,09042 Badajoz: 40/0,09342	30/0,08771	34/0,09426

Al igual que sucede con los vocablos ‘bailarín/a’, ‘cantante’ y ‘actor/actriz’, ‘músico’ muestra un mayor ID en el corpus recopilado para este estudio en contraste con los de referencia. Otras voces que muestran una tendencia similar son: ‘repartidor/a’, ‘científico/a’, ‘autónomo’ y ‘hostelero’, seleccionadas además en el nivel 5 de prototipicidad. Todas estas profesiones tuvieron una considerable presencia en los medios durante el confinamiento. Por otro lado, ‘peluquero/a’, ‘estudiante’, ‘farmacéutico/a’, ‘político/a’ y ‘militar’ muestran mantenimientos, cambios leves o variables en función del estudio pre-pandémico tomado como referencia. Esta heterogeneidad impide extraer patrones y conclusiones claras.

4.6 ‘Coronavirus’ y ‘Pandemia’

Cuantitativamente, existen similitudes y diferencias entre los centros ‘Pandemia’ y ‘Coronavirus’:

Tabla 10 Índices cuantitativos de los centros de interés ‘Pandemia’ y ‘Coronavirus’

Centro de interés	Palabras totales	Palabras diferentes	Palabras por informante	Índice de cohesión
‘Pandemia’	530	239	7.07	0,03
‘Coronavirus’	902	359	12.03	0,03

Estos datos reflejan que el centro ‘Coronavirus’ es más productivo que ‘Pandemia’ al presentar un mayor número de palabras totales, de palabras diferentes y de palabras por informante.

Por otra parte, a la luz de estos datos, se puede interpretar que ambos centros de interés –con un índice de cohesión 0,03– conforman un léxico disperso, lo cual indica que las respuestas proporcionadas por los informantes son bastante variadas o se corresponden con pequeños grupos o participantes individuales.

Desde un punto de vista semántico, todos los vocablos de los centros ‘Pandemia’ y ‘Coronavirus’ pueden clasificarse en las siguientes categorías: objetos, lugares, síntomas y consecuencias de contraer el virus, nuevos tipos de ocio o actividades laborales, profesiones sanitarias, medidas y restricciones, emociones y sentimientos (fundamentalmente negativos) y equivalentes directos o sinónimos.

En la siguiente tabla aparecen los elementos léxicos que, de acuerdo con la herramienta DispoCen, se consideran los más compatibles o centrales de estas dos categorías. Por razones de espacio, recoge únicamente los datos del primer rango de corte, es decir, los del nivel de máxima centralidad (6) con sus correspondientes IC.

Tabla 11 Elementos seleccionados en nivel de máxima compatibilidad de los centros de interés ‘Pandemia’ y ‘Coronavirus’

Centro de interés	Elementos más compatibles	IC
‘Pandemia’	mascarilla(s), covid (-19), virus, confinamiento, muerte(s), coronavirus, enfermedad, cuarentena	0,94
‘Coronavirus’	mascarilla(s), muerte(s), virus, pandemia (mundial), enfermedad	0,94

En ambas muestras, la palabra más disponible es ‘mascarilla(s)’, un elemento convertido en cotidiano debido a la pandemia. Esta voz, junto con el resto de vocablos seleccionados, supone la categorización conceptual colectiva de estos centros de interés, que es muy similar para ambos centros. Cabe destacar que la categorización

parece corresponderse con la clasificación semántica propuesta en este estudio.

Si comparamos estos resultados con los de Ávila Muñoz et al. (2020) y Ávila Muñoz (2022), encontramos que los elementos centrales en nuestros corpus se corresponden con los seleccionados para el estímulo 'Pandemia' en ambas investigaciones, con algunas diferencias:

Tabla 12 Comparación entre los elementos seleccionados en nivel de máxima compatibilidad del centro de interés 'Pandemia' de los corpus de Ávila Muñoz et al. (2020) y Ávila Muñoz (2022) y este estudio (2021)

Estudio	Este corpus (2021)	Ávila Muñoz et al. (2020)	Ávila Muñoz (2022)
Elementos más compatibles	mascarilla(s) covid (-19) virus confinamient omuerte(s) coronaviru senfermedad cuarentena	terror muerte enfermedad virus confinamiento coronavirus crisis	covid19 confinamiento coronaviru aburrimient omascarilla vacuna
IC	0,94	0,92	0,86

Términos como 'muerte' o 'enfermedad' aparecen en la muestra de Ávila Muñoz et al. (2020), pero no en la de Ávila Muñoz (2022), lo que quizá se debe a que esta última fue recogida cuando los efectos y consecuencias de la pandemia parecían no estar tan presentes en la mente de los individuos. Por otra parte, una palabra como 'vacuna' no aparece como prototípica en las muestras recogidas durante los primeros meses de la pandemia, pero sí en la de 2022, cuando el proceso de vacunación estaba avanzado.

Resulta llamativo el caso de 'mascarilla(s)', la voz más disponible y una de las más centrales en la muestra de 2022, que sin embargo no aparece en el primer nivel de corte de la muestra de 2020. La ausencia de 'mascarilla(s)' podría deberse a que la muestra de 2020 se recogió en la fase inicial de la pandemia (marzo-junio), en pleno confinamiento, cuando la población estaba sus casas y no se usaba la mascarilla, salvo en casos de contagio interno o para salir a la calle.

5 Conclusiones

El análisis de los resultados sugiere que la pandemia ha influido en la recuperación léxica en centros de interés cotidianos. Este efecto parece ser especialmente relevante en los centros que mantienen una relación con los seres humanos –como ‘El cuerpo humano’ y ‘Profesiones y oficios’– posiblemente debido a que estos centros incluyen la mayor parte de consecuencias negativas de la pandemia experimentadas por la población y presentes en los medios de comunicación. A este respecto, destaca, por ejemplo, el incremento en la disponibilidad léxica de vocablos como ‘ojo(s)’ y ‘psicólogo/a’. Paralelamente, los centros vinculados con lugares, ‘Medios de transporte’ y ‘La ciudad’, muestran cambios vinculados con las restricciones en términos de aforo y movilidad. En relación con esta cuestión, voces como ‘aglomeración(es)’, ‘aeropuerto(s)’ y ‘viaje’ fueron registradas por primera vez en estos centros o experimentaron un aumento considerable en su índice de disponibilidad en contraste con estudios previos. Adicionalmente, un grupo de voces que se registraron por primera vez en los listados de disponibilidad léxica, como ‘mascarilla’ en ‘La ropa’ y ‘Medios de transporte’ u ‘hospital’ en ‘El cuerpo humano’; pese a localizarse en posiciones bajas y no prototípicas, su mera presencia en este corpus resulta relevante.

En suma, pese a que el grado de influencia varía en función del centro de interés, la pandemia parece haber causado la inclusión de nuevas voces en los listados de disponibilidad, así como diversas modificaciones en el ID de ciertos vocablos que ya estaban presentes en estudios previos. En relación con las hipótesis iniciales, esto es, que ciertos términos relacionados con la pandemia experimentaron un aumento en su disponibilidad y que nuevas voces y asociaciones podrían observarse en la muestra, si bien algunas palabras no muestran los resultados esperados, los datos parecen corroborar ambas hipótesis parcialmente.

Considerando las diferencias metodológicas entre los corpus comparados, sería interesante contrastar estos datos con los de futuros trabajos que utilicen modelos matemáticos en su análisis. Así, será posible llevar a cabo una comparación más rigurosa y con parámetros más uniformes. Finalmente, los datos de esta investigación parecen indicar que no solo la recuperación léxica, sino también las relaciones semánticas entre los vocablos de un centro específico se vieron afectadas por la pandemia. A este respecto, es necesario realizar nuevas investigaciones para comprobar si los cambios detectados tienen un carácter permanente o temporal.

Referencias bibliográficas

- Asif, M.; Zhiyong, D.; Iram, A.; Nisar, M. (2021). «Linguistic analysis of neologism related to coronavirus (covid-19)». *Social Sciences & Humanities*, 4. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2021.100201>
- Ávila Muñoz, A. (2016). «El léxico disponible y la enseñanza del español. Propuesta de selección léxica basada en la teoría de los conjuntos difusos». *Journal of Spanish Language Teaching*, 3, 31-43. <https://doi.org/10.1080/23247797.2016.1163038>.
- Ávila Muñoz, A.M. (2022). «Algunas percepciones categoriales compartidas por preuniversitarios andaluces sobre la crisis del coronavirus y sus consecuencias. ¿Deberíamos preocuparnos? Un acercamiento desde la disponibilidad y la centralidad léxica». *Tejuelo*, 35(3), 17-42. <https://doi.org/10.17398/1988-8430.35.3.17>
- Ávila Muñoz, A.M.; Santos, I.C.; Trigo Ibáñez, E. (2020). «Análisis léxico-cognitivo de la influencia de los medios de comunicación en las percepciones de universitarios españoles ante la covid-19». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 84, 85-95. <https://doi.org/10.5209/cLac.70701>
- Ávila Muñoz, A.M.; Sánchez Sáez, J.M. (2014). «Fuzzy sets and Prototype Theory: Representational model of cognitive community structures based on lexical availability trials». *Review of Cognitive Linguistics*, 12(1), 133-59. <https://doi.org/10.1075/rcl.12.1.05avi>.
- Ávila Muñoz, A.M.; Sánchez Sáez, J.M. (2011). «La posición de los vocablos en el cálculo del índice de disponibilidad léxica: procesos de reentrada en las listas del léxico disponible de la ciudad de Málaga». *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante (ELUA)*, 25, 45-74. <https://doi.org/10.14198/eLua2011.25.02>.
- Ávila Muñoz, A.M.; Villena Ponsoda, J.A. (eds) (2010). *Variación social del léxico disponible en la ciudad de Málaga*. Málaga: Sarriá.
- Ávila Muñoz, A.M.; Sánchez Sáez, J.M.; Odishelidze, N. (2021). «Dispocen. Mucho más que un programa para el cálculo de la disponibilidad léxica». *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante (ELUA)*, 35, 9-36. <https://doi.org/10.14198/eLua2021.35.1>.
- Bartol Hernández, J.A.; Hernández Muñoz, N. (2004). «Dispolex: base de datos de la disponibilidad léxica». *VI Congreso de Lingüística General*. Santiago de Compostela.
- Casanova Ávalos, M. (2017). *El léxico disponible de los jóvenes de Castellón*. Castellón: Universitat Jaume I.
- De Santiago Guervós, J. (2008). *El léxico disponible de Segovia. Estudio y diccionarios*. Burgos: Instituto de la Lengua Castellano y Leonés.
- Galoso Camacho, M.V. (2003). *El léxico disponible de Ávila, Salamanca y Zamora*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Gómez Devís, M.B. (2004). *La disponibilidad léxica de los estudiantes preuniversitarios valencianos: reflexión metodológica, análisis sociolingüístico y aplicaciones*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Gougenheim, G; Michéa, R.; Sauvageot, A. (1964). *L'élaboration du français fondamental. Étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de bas*. Paris: Didier.
- Grupo de Investigación «DispoLex» (2003-2021). *Dispolex*. <http://www.dispoLex.com/>.

- Hernández Muñoz, N. (2006). *Hacia una teoría cognitiva integrada de la disponibilidad léxica. El léxico disponible de los estudiantes castellano-manchegos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hernández Muñoz, N.; Borrego Nieto, J. (2004). «Cuestiones metodológicas sobre los estudios de disponibilidad léxica». Villayandre, M. (ed.), *Actas del V Congreso de Lingüística General*. Madrid: Arco Libros, 1519-17.
- López Chávez, J.; Strassburger Frías, C. (1987). «Otro cálculo del índice de disponibilidad léxica». *Presente, y perspectiva de la investigación computacional en México. Actas del IV Simposio de la Asociación Mexicana de Lingüística Aplicada*. México: UNAM. <https://doi.org/10.5209/c1ac.64387>.
- López González, A. (2014). *Disponibilidad léxica. Teoría, método y análisis*. Lodz: Universidad de Lodz.
- López Morales, H. (1973). *Disponibilidad léxica de los escolares de San Juan*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- López Morales, H. (1984). *Enseñanza de la lengua materna. Lingüística para maestros del español*. Madrid: Playor.
- Paredes García, F. (2006). «Aportes de la disponibilidad léxica a la psicolingüística: una aproximación desde el léxico del color». *Lingüística*, 18, 19-55. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n78a03>.
- Paredes García, F.; Sánchez Prieto, B. (2021). «Lengua y discurso en torno a la covid-19». *Revista de Investigación y Educación en Ciencias de la Salud (RIECS)*, 6, 85-104. <https://doi.org/10.37536/rieecs.2021.6.1.262>.
- Pérez Jiménez, E. (2016). *El léxico disponible de los estudiantes preuniversitarios en la Rioja* [Tesis doctoral]. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Piller, I.; Zhang, J.; Li, J. (2020). «Linguistic diversity in a time of crisis: Language challenges of the covid-19 pandemic». *Multilingua*, 39, 503-15. <https://doi.org/10.1515/multi-2020-0136>.
- Prado Aragonés, J.; Galloso Camacho, M.V. (2015). *El léxico disponible de Extremadura y comparación con el de Andalucía*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Samper Padilla, J.A.; Bellón, J.; Samper Hernández, M. (2003). «El proyecto de estudio de la disponibilidad léxica en español». Ávila, R.; Samper Padilla, J.A.; Ueda, H. (eds), *Pautas y Pistas en el análisis del léxico hispanoamericano*. Frankfurt; Madrid: Vervuert Iberoamericana, 20-7. <https://doi.org/10.31819/9783865278500-003>.

Paralelismos tematólogicos e imaginarios entre «La hechicera» de Teócrito de Siracusa (III a.C) y el auto de fe contra Paula de Eguiluz (1623-1635)

Vicente Puchades Ferrer
Universidad de Málaga

Abstract In this article, we examine how an *auto de fe* from seventeenth-century Cuba shows us a historical mirror of life, society and imagination. Through it we witness the story of Paula de Eguiluz, a black slave owned by the Warden Mayor of Santiago de Cuba, who was tried under the accusation of witchcraft by the Inquisition in Cartagena de Indias between 1623 and 1635. The document, considered a contextual proof in its time, today becomes a proof of historicity. Its thematic, symbolic and anthropological scope connects it to the legacy of magical and hidden rituals that survived in the Hispanic Caribbean, and whose origin dates back to Classical Antiquity. Among the texts that testify this connection, we will consider the poem “The Sorceress” by Theocritus of Syracuse, author of the *Idylls*. This poem tells how Simeta prepares an elixir for the young man she desires, and describes the ritual, and the emotional circumstances that surround it, in detail. In this article, we introduce the connections between the magical imaginary described by Theocritus, and the beliefs that in seventeenth-century Christian Europe were still part of popular culture and that, transferred to America, were hybridizing with indigenous traditions and beliefs coming from Africa through the Atlantic slave trade.

Keywords Thematology. Comparatism. Imaginary. Gender. Classicity and Inquisition.

Índex 1 Introducción. – 2 «La hechicera» de Teócrito. – 3 Paula de Eguiluz. – 4 Paralelismos entre Simeta y Paula. – 5 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2022-03-30
Accepted 2022-07-01
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Puchades Ferrer | 4.0



Citation Puchades Ferrer, V. (2023). “Paralelismos tematólogicos e imaginarios entre “La hechicera” de Teócrito de Siracusa (III a.C) y el Auto de fe contra Paula de Eguiluz (1623-35)”. *Rassegna iberistica*, 46(119), 27-42.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/002

1 Introducción

En este trabajo hacemos un viaje hermenéutico en el tiempo y el espacio, desde el siglo III a.C. en una isla del Egeo al XVII en el Caribe, de la mano de dos mujeres que *mutatis mutandis* actúan de forma paralela ante el sentimiento amoroso. Nuestro objetivo es presentar las sintonías que sobre ellas nos desvelan los escritos y advertimos que hay distancias cronológicas, geográficas y de formato en los dos textos: el primero cumple el canon literario y está incluido en los *Idilios* compuestos por Teócrito de Siracusa, el titulado «La hechicera» describe los sentimientos, sufrimientos y reacciones de Simeta ante un amor no correspondido; el segundo es un proceso inquisitorial, por tanto ajeno a la literatura, donde las actas que lo recogen nos cuentan, entre otras cosas, los amoríos de Paula de Eguiluz y sus recursos en el ‘arte del bien querer’. Nuestra investigación indagará en partes no estudiadas e inéditas del expediente inquisitorial que iluminan el mundo sentimental de Paula y muestran las violencias sufridas, sus amores felices o desgraciados, además del aprendizaje que ofrecía remedios a estos males y que estaba relacionado con la *philocaptio*. Profundizamos en el origen de estos conocimientos mágicos y seleccionamos los versos de «La hechicera» por presentarnos de forma detallada el ritual del hechizo realizado por la joven Simeta.

El documento judicial contiene los relatos que nos trasladan una realidad verídica; paradójicamente, las causas inquisitoriales que pretendían la erradicación de las supersticiones son las que nos presentan a las personas y sus prácticas heterodoxas (Lara 2015, 43). En la investigación seguimos las pautas del trabajo de Díaz Burgos sobre Lorenzana de Acereto, donde a través de su proceso judicial se abarcan aspectos que van desde lo personal a lo social, de lo real al imaginario, del poder a la represión, del cristianismo a la herejía, etc. (Díaz 2020). Nosotros, ante el amplio muestrario temático que ofrecen las actas, nos detendremos exclusivamente en las expresiones de los sentimientos amorosos, aspecto relevante bajo dos consideraciones: primero, cómo vivían el amor mujeres esclavas o del más bajo estrato social; y, tan importante como esto, son ellas mismas las que lo relatan de forma espontánea ante el tribunal, quedando las actas como soporte escrito de un testimonio directo sin manipular.

Para justificar este aventurado comparatismo entre una composición poética helenística y unas actas judiciales nos acogemos a la idea de Bajtín cuando nos recomienda que «de ninguna manera se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos [...] complejos –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas, etc.» que «surgen de la comunicación cultural más desarrollada y organizada, son principalmente escritos artísticos, científicos o socio-políticos» (1985, 250); a lo que podríamos añadir el repertorio notarial y las actas judiciales, que junto a la literatura son las

fuentes básicas que nos permiten indagar en la llamada historia de las mentalidades, donde desde sus inicios como área temática, y con las debidas prevenciones, los sentimientos emocionales y su materialización son motivo de estudio (García 1990, 179-89). En sintonía con este planteamiento, Even-Zohar en su teoría de los polisistemas nos recomienda «rechazar los juicios de valor como criterio previo para una selección de los objetos de estudio [...] Ya no es necesario asumir que los hechos sociales, por ejemplo, han de encontrar una expresión inmediata, unidireccional y unívoca en el nivel de repertorio literario» (1990, 9-26). Por tanto, no podemos descartar como material de investigación un documento histórico que suma alcance temático, simbólico y antropológico, donde la protagonista resulta paradigmática del grupo social donde se desenvuelve, primero como esclava y posteriormente como mujer libre. Las actas nos muestran, mediante el testimonio de Paula y de los/as testigos/as que declaran contra ella, un orbe femenino con escasos recursos de supervivencia, sin formación alguna, sometido por la violencia, con solidaridades y rencillas, que se localiza en el último estrato de una sociedad estamental en el cronotopo del Caribe hispánico del siglo XVII, dentro del cual se estaba desarrollando una sólida colectividad multiétnica que hibridaba componentes europeos -oficiales- y populares-, autóctonos y africanos. Mediante la amalgama de elementos de distintos orígenes se conformó un imaginario multicultural donde se incluía la pervivencia del legado de rituales mágicos y ocultos que aportaba cada tradición.

2 «La hechicera» de Teócrito

Según Octavio Paz, «La hechicera» es el primer gran poema de amor conservado y mantiene intacta su pasión a pesar del paso del tiempo y las traducciones (1994, 51). Esta composición supone un revolucionario planteamiento literario al presentar a una mujer como protagonista en un monólogo donde ella misma describe su pasión amorosa, invirtiendo el habitual punto de vista masculino: ella nos habla detallando sus emociones y sus intenciones a través de un ritual mágico. El hecho de que todo el poema se configure en una única voz narradora y la invocación a las divinidades en los estribillos hace pensar en una identificación del autor con la protagonista (Duncan 2001, 47-8). Además de su valor poético, a través de Simeta se nos muestran las costumbres de la sociedad helenística con sus grandes y pequeñas aspiraciones, sus razonamientos y sus fantasías. Ella debe recurrir a una vía heterodoxa, que incluye el uso de la magia, para conseguir el amor de un joven que Eros no le proporciona de forma natural. El tema de una joven hechicera seducida debió de ser muy atractivo para el lector en su época al poder indagar en un profundo retrato

psicológico que desvela la situación emocional de una mujer enamorada, abandonada y celosa que recurre al uso de elixires y conjuros (Hualde 2017, 120). En el mundo greco-latino la literatura nos presenta mujeres poderosas vinculadas a Hécate o Diana: Circe, Medea, Canidia, Ericto... Pero es Teócrito quien en el segundo *Idilio* detalla, de principio a fin, la elaboración del filtro amoroso.

No sabemos con certeza dónde se escribieron los *Idilios*, en Alejandría o, quizás, en la isla de Cos, donde el autor pasó los últimos años de su vida. El segundo poema de la colección es conocido como «La hechicera» (Sánchez, Tapia 1996, 23),¹ en griego original: *farmakeytria*, que podemos traducir como ‘farmacéutica’. El texto no informa de cuándo o dónde tiene lugar la acción, aunque podemos presumir que se trata de un episodio realista urbano sucedido en la propia Cos. El argumento que estructura las 166 estrofas de hexámetros dactílicos es la confesión de la pasión que siente la protagonista por un joven que no le corresponde. En el poema hay presentes tres elementos del amor moderno: la elección, como libertad de los amantes; el desafío, en la transgresión del rol establecido; y los celos. Todo relacionado con la gradual libertad de la mujer que rompe el patrón patriarcal y abandona la dependencia del hombre para tomar sus propias decisiones (Pastén 2004, 74).

En relación al texto, y motivado por nuestro objetivo comparatista, descartamos varios aspectos y nos centramos en dos nítidas vías tematólogicas: la descripción del ritual de hechicería y la exposición emocional de la protagonista. En el inicio del poema, Simeta prepara un elixir a consecuencia de su abandono por Delfis, del que se nos dará detalle en el desenlace de la acción. Evidenciamos que Teócrito ha privilegiado la imagen de una hechicera –es lo primero que presenta de ella – antes que sus circunstancias sentimentales y ha compuesto un relato circular, más directo y eficaz, al prescindir del desarrollo lineal del argumento. El orden cronológico de la acción queda marcado por el estribillo que se repite en cada quinteto desde la estrofa sesenta y tres: «Luna divina, explica dónde comienza mi historia de amor». El origen del argumento es un triste lamento: «¿Desde dónde, mi amor, voy a llorar, hoy que estoy sola? | ¿Por dónde empiezo? ¿Quién me hizo desgraciada?» (vv. 63-4). El inicio de la trama es una casualidad, la hija de un amigo participa en una procesión con una ofrenda a Artemisa, Simeta acude y en pleno festejo ve a Delfis; aquí podemos leer la *descriptio pulchritudinis* del amado (vv. 78-80). El amor invade a la joven y la lleva a una irracional obsesión que desemboca en la preparación de un elixir de venganza. La actividad

1 Felipe Sánchez Reyes y Pedro Tapia Zúñiga incluyen en este trabajo una traducción original y muy fiable; texto que utilizamos al considerarlo riguroso con el original griego y el mejor adaptado al castellano.

vinculada a la magia es lo que aporta singularidad y atractivo al relato (Galán 2004, 119-22). Si Simeta no tuviera relación con los hechizos, su carácter quedaría descrito como una simple adolescente que perdidamente enamorada se entrega a un joven voluble que luego la abandona y ella sería víctima de su propia inocencia. Sin embargo, el recurso literario del encantamiento proporciona una profundización psicológica llena de matices y ofrece una opción de venganza a un espíritu traicionado, con lo que el poema de forma sutil lanza un mensaje advirtiendo sobre la engañosa debilidad de la mujer y, a modo de moraleja, las consecuencias funestas de su atropello.

3 Paula de Eguiluz

En la portada del documento que nos ocupa podemos leer en el centro de la página: «Primera causa de Paula de Eguiluz, negra horra, reconciliada por bruja»; en la parte superior derecha: «De fe, 1636»; y en la parte inferior izquierda el sello que identifica el expediente: «A.H.N., Inquisición, Leg. 1620, nº 10». Estamos ante un legajo del Archivo Histórico Nacional que recoge un auto de fe que se concluyó el año citado -en la página siguiente veremos que se inicia en 1623-.² Sobre la acusada queda dicho su nombre y apellido, que es de etnia africana y ha alcanzado su libertad después de ser esclava, también que ha sido readmitida en el seno de la Iglesia y de la sociedad por sentencia tras un juicio por brujería. En la petición de prendimiento que hace fiscal del Santo Oficio en el inicio del proceso vemos que Paula es propiedad de Joan de Eguiluz, alcalde mayor de las Minas del Cobre en Santiago de Cuba, de quien lleva el apellido; el motivo de la solicitud de apresamiento es haber cometido delitos contra la santa fe católica y la ley evangélica (I, 2r),³ como se demostrará por las declaraciones de doce testigos y su propia confesión. En la primera audiencia ante el tribunal de la Santa Inquisición en Cartagena de Indias, el 4 de julio de 1624, Paula se presenta diciendo que nació esclava y que a sus 33 años ha pasado por tres islas y cuatro dueños (I, 40v-41r), por lo que tiene una extensa experiencia en su condición.

En las declaraciones de los testigos ante el comisario del Santo Oficio en Santiago de Cuba se empiezan a desvelar las actividades de Paula como curandera y remediadora del mal de amores, incluyendo otros prodigios como adivinar el futuro, que son considerados

² Estos 13 años de diferencia (1623-1636), entre el inicio de las declaraciones de testigos y el fin del expediente, corresponde a tres causas celebradas en la misma sede inquisitorial contra la misma acusada.

³ En todas las citas posteriores al documento consignaremos, como aquí, solo el proceso y la página.

brujería. El primer juicio, además de sus ocupaciones como esclava, muestra evidencias de los distintos tipos de violencia que sufría Paula, como declara la testigo número siete, doña Francisca de Alba, según le contó la propia hija de Joan de Eguiluz: «que estando en la ciudad de La Habana, un día, su padre enojado contra Paula le iba a dar con una catana⁴ y la suso dicha se desapareció de delante de su amo y se echó por una ventana» (I, 17v). Paula responde a la acusación aclarando: «que su amo quiso castigarla porque había salido de casa sin su licencia» (I, 49r-49v). Por un lado, nos están relatando que Paula –como amante– acompaña en ocasiones a su amo en sus viajes y, por otro, el miedo al carácter violento de Don Joan, que enfadado la amenaza con una espada y ella intenta salvar su vida tirándose por la ventana. No es el único testimonio de las agresiones que recibe del amo, ella en otra audiencia dice: «que habiéndola castigado su señor por ciertos panes de jabón que faltaban y habiéndola descalabrado [...]» (I, 53r). Estas agresiones no fueron aisladas, estaban normalizadas en el trato con los esclavos; además, no es sólo su amo el único que le infringe violencia física, también sufre maltrato psíquico: «[...] la había reñido su aburrida y colérica señora; y del castigo ésta se salió de casa y se fue a la orilla del río que está cerca, y sentada allí llorando le vinieron deseos de echarse al río [...]» (I, 50v). La relación con el ama, la esposa de Joan de Eguiluz, no sorprende que sea tensa y más sabiendo que Paula era una esclava predilecta del señor, que le acompañaba en algunos viajes y, además, había tenido un hijo suyo. La hija legítima de don Joan, por la vía indirecta de Francisca de Alba, dice que «Paula es bruja y tiene embrujado a su padre» (I, 17v). No podemos extrañarnos de que, en ocasiones, a Paula le asalten deseos de suicidarse; su situación, tanto emocional como física, es muy extrema.

Antes de poner los ejemplos que acrediten ciertas conexiones entre los imaginarios de la Edad Moderna con la Antigüedad, debemos señalar que en los autos hay dos escenarios geográficos y dos situaciones personales de la protagonista: antes del primer juicio, Paula es esclava de Joan de Eguiluz en Cuba; y en los siguientes, ella es una mujer libre en Cartagena de Indias. También es pertinente que recordemos que las estructuras sociales en el siglo XVII eran muy estrictas para las mujeres que no estaban bajo la tutela de un varón o amparadas por su familia, solteras, huérfanas o viudas se veían en la necesidad de conseguir un trabajo que les permitiera un sustento básico; de ahí que se ocuparan en labores de servicio doméstico y oficios artesanales, ejercían de comadronas en los partos y podían ser amas de cría en periodos de lactancia, también realizaban trabajos fundamentados en conocimientos tradicionales, como las yerbateras (Socollow 2006, 114-21).

⁴ «Sable en especial el largo y viejo [...]» <https://dle.rae.es/catana>.

4 Paralelismos entre Simeta y Paula

A continuación, analizaremos el paralelismo entre lo que nos cuenta Simeta y las vivencias de Paula que se describen en el auto de fe. Al abordar la temática comparatista en las actas inquisitoriales apreciamos el reflejo de un imaginario donde podemos identificar elementos simbólicos comunes en sintonía con la composición poética de Teócrito. Evidenciamos, en el proceso de fabulación literaria de Simeta, aspectos que responden tanto a la libido en evolución como a presiones sociales; y, por otro lado, vemos en las actas elementos que identificamos como heterodoxias, por tanto, censurables al poder situarlos próximos a los tabúes dominantes (Baena 2010, 17-18).

La protagonista de Teócrito tiene cierto poder sobre el amor y la muerte, es capaz de atraer a su enamorado a su lado, pero también puede castigarle su olvido de forma implacable con un filtro envenenado. Sabemos a través de las actas judiciales que las dos principales ocupaciones y el medio de vida de Paula, ya mujer libre, son el curanderismo a través del uso de plantas y las artes del ‘bien querer’ por medio de rituales mágicos. Por tanto, constatamos que su único objetivo con los rituales de hechicería es el que atañe a motivos amorosos, no hay evidencias de que sus intenciones sean maléficas (Caro 1993, 44).

Sobre la raigambre de la literatura grecolatina en la hechicería europea moderna, traemos como ejemplo el conocido episodio de Circe en el canto X de *Odisea*, cuando la hechicera convierte en cerdos a los compañeros de Ulises (X, vv. 230-45); en las actas del segundo proceso a Paula, en su declaración podemos leer:

Se halló una noche en una junta, que se hizo para llorar a un negro horro que había muerto, que también era brujo y se llamaba Joan Biafara [...]. Y estando en el dicho llanto oyeron ruido, que les pareció venía gente y entendieron que era la ronda, con lo cual algunas de las brujas que estaban en la dicha junta se convirtieron en puercos (II, 20v).

Este no es el único testimonio sobre el acontecimiento, la acusada volverá a referirlo en el tercer juicio (III, 95v) y el cirujano Diego López lo declarará ante el juez, como hecho cierto del que fue testigo presencial (III, 67r). La falta de verosimilitud del relato nos lleva a pensar que obedece a visiones oníricas o es fruto de sustancias alucinógenas, aunque creemos que es evidente un paralelismo simbólico con Homero.

Situamos el foco sobre nuestras dos protagonistas y en referencia a la libertad sexual de Simeta podemos considerar que ha quedado fuera de toda duda al asumir ella el papel activo en la relación, pues se enamora de un muchacho a primera vista y lo invita a su casa y a

su cama, en lo que aparenta ser su primer amor cuando dice: «ardo toda por culpa de ese que hizo que fuera | infeliz, miserable, ya no más virgen, y no su esposa» (vv. 35-6). La situación que nos muestran las actas inquisitoriales, con riqueza de detalles sobre la vida de Paula, es mucho más compleja: ella es esclava desde su nacimiento y no tiene permitida más opción que obedecer la voluntad de su amo. Su vida siempre la deciden otros: en Santo Domingo, donde nació, Diego de Leguisamo la entrega con trece años en pago de una deuda y es separada de su madre y hermanas; luego será vendida y trasladada a Puerto Rico, allí permanecerá cuatro años, hasta que a causa de los celos fundados de la esposa de Iñigo de Otazo (III, 86v) se desprenden de ella en el mercado de esclavos de La Habana, donde pasó a propiedad de Joan de Eguiluz. En el tiempo que don Joan fue su dueño, según confiesa Paula en la segunda causa, tuvo tres hijos que quedaron con él en condición de esclavos. En Cartagena de Indias, cumpliendo penitencia en el hospital de San Sebastián por sentencia de la primera causa, Paula tuvo una hija de un religioso de la orden de san Juan de Dios llamado fray Joan Mendoza (II, 40v); este mismo fraile acude cuando es llamado por el tribunal para que informe acerca del comportamiento de Paula y dice que: «la ha visto [a Paula] confesar y comulgar a menudo con mucha devoción y [dar] muestras de buena cristiana (I, 110r). Esta declaración, que consideramos sincera y no condicionada por la relación sexual con la encausada, es ratificada por el presbítero capellán del hospital, José Fernández Bravo (I, 110v). Para nosotros es muy aventurado señalar qué relaciones de estas fueron libres y consentidas y cuáles forzadas por coacciones del amo o impuestas con agresión (Pita 2017, 83-114).

En las actas sí tenemos evidencias de los amoríos de Paula, en su primera comparecencia ante el tribunal, sin saber el motivo de su encarcelamiento, ella «se acusa de un pecado de incesto que cometió habiendo conocido carnalmente a dos hombres que eran parientes, el uno del otro, no sabe en qué grado» (I, 38r); en el mismo juicio, en respuesta al fiscal, dice «que salía, como hacía muchas noches, a buscar a quien la quería bien» (I, 49r); entendemos esto en oposición a las relaciones sexuales obligadas por el amo. En Santiago de Cuba, según consta, estuvo enamorada de Pedro, mozo español de la Contaduría de su señor, que no le correspondía (I, 42v); y en Cartagena de Indias, ya liberada de la esclavitud, a través del segundo juicio sabemos de su relación con Diego Núñez, soldado de la Armada Real que pasó al Perú (II, 6r), y con Diego de Abedillo, sobrino del cerero de la ciudad (II, 49r), que resultó tormentosa, como luego veremos. En consecuencia, consideramos que el primer punto de coincidencia entre Simeta y Paula es su actuación independiente en asuntos sentimentales, actitud que no se correspondía con la norma en las sociedades patriarcales donde vivieron cada una.

La siguiente conexión nos llega a través de la preparación del hechizo. En las primeras dieciséis estrofas del poema de Teócrito, Simeta manifiesta su desengaño y la voluntad de atraer con artes mágicas a Delfis –luego veremos que su intención es vengarse– y pide a su sirvienta que le ayude a preparar el encantamiento: «¿Dónde están mis laureles? ¡tráelos, Testilis! ¿Dónde, mis filtros? | Con la más fina lana roja de oveja ciñe el caldero, | porque pienso embrujar al hombre amado que es mi tormento [...]» (vv. 1-3). El inicio del ritual es dotar de poderes el recipiente donde se elabora el filtro, con este fin se rodea la parte superior del perol con un cordel rojo. En este cordón tenemos el primer elemento simbólico, ese lazo significa la atadura que va a sujetar al joven (Brioso 1986, 62-4), e incluye el sentido de permanencia en la dualidad atadura-enamoramiento, a lo que hay que añadir que la mención del color púrpura aporta valores apotropaicos (Hualde 2017, 126). En sintonía tenemos el significativo paralelismo que nos cuentan en la primera causa la testigo tercera y nos lo ratifica la cuarta, Marcela y Polonia, dos adolescentes entre doce y catorce años que en su declaración dicen que llamadas por Paula, la acompañaron a una iglesia donde ella sacó unos huesos de difunto de una sepultura:

Paula llevaba muy escondidos los huesos y dijo a ésta que declaraba que aquello era para dar salud a su señor. Y que vio, después, que Paula molió los huesos con cáscaras de naranja y romero y los echó hecho todo polvo en un papel y sacó una cinta colorada y lo amarró. Y no sabe esta declarante que hizo con ellos (I, 8v-9r).

Cuando preguntan a Paula por este asunto, ella responde que era un remedio que le había enseñado Juana Jerónima, mujer soltera y española (I, 39r). Aquí se nombra el mismo objeto, una cuerda roja, como el que ciñe el caldero donde Simeta prepara sus elixires. El cordel que lo rodea actúa como protector contra los malos espíritus –entre otras posibles simbologías, donde podemos incluir el lazo amoroso–, también mantiene a salvo la preparación que Paula ha hecho para procurar la salud de su amo.

El aspecto principal donde podemos relacionar a Paula con Simeta es que ambas manifiestan su destreza en el conocimiento de los recursos botánicos que su entorno ofrece. El simbolismo asociado de medicina-veneno (*pharmakon*) es la relación entre la vida y la muerte, donde la diferencia está en el conocimiento en las fórmulas para prepararlo y la dosis (Ariza 2015, 52). Teócrito omite de dónde le vienen a Simeta sus habilidades mágicas, aunque sí señala en unas estrofas: «Hay una planta arcadia, muy lujuriosa, por cuyo efecto | en el monte enloquecen todas las potras y ágiles yeguas» (vv. 48-9), con lo que el autor nombra una de las zonas legendarias de la magia en la Antigüedad –la otra es Cólquide, la patria de Medea–. Las actas

judiciales, sí desvelan los indicios del aprendizaje de Paula sobre las distintas propiedades botánicas. En el primer juicio leemos: «habiéndole dicho Luisa Soto, morena difunta que vivía en La Habana, que la hierba cuera era buena para que una persona la quisiera bien, ésta la cogió [...] y se lavó con ella para este efecto» (I, 38v). En otra audiencia del mismo juicio declara que: «habiéndola dicho Domingo, indio, [...] que tomase la hierba del tostón que le dio [...] cuando quisiese irse a ver con el hombre que quería» (I, 53v). Como vemos, en principio, ella va acumulando información de distinta procedencia para identificar plantas e ir adquiriendo conocimientos sobre sus propiedades a fin de favorecer los propios amores. Aquí tenemos la evidencia de que la caribeña participa en un aprendizaje que aúna los saberes botánicos indígenas con las habilidades africanas para curar los males del cuerpo y el alma (Maya 2000, 24; Ceballos 2001, 65; López Ridaura 2015, 58). Siguiendo en esta línea tenemos un evidente paralelismo entre Paula y Simeta en los rituales de preparación de elixires. Nos lo cuenta Inés de la Peña, primera testigo de la segunda causa, cuando testifica que encuentra oculto en un baúl de ropa una vasija y a los tres días ve a Paula tomar unas hierbas larguitas y una rana, y majándolo todo en un almirez pone en el recipiente el líquido espeso y amarillo que resulta y lo esconde (II, 3r-3v). El uso que Paula da a este ungüento es afrodisíaco, como nos lo relata Úrsula, la testigo sexta de la primera causa:

Una noche, estando ya toda la gente de estas minas durmiendo [...] la vio [a Paula] levantarse a deshoras y desnudarse, y tomar un calabacito donde tenía un ungüento con el cual se untó debajo de los brazos, y no vio si en otras partes, y luego la vio salir a la carrera [...] y volver cerca del día. (I, 14v-15r)

Paula lo confirmará, utiliza el elixir para hacerse irresistible a sus amantes en noches de «deshonestidades y tratos ilícitos» (I, 49r). Esta consideración pecaminosa sobre los amoríos de Paula, que aparecen en las actas como palabras dichas por ella misma, la escribe el secretario del tribunal inquisitorial que, no debemos olvidar, es una institución especializada en el control social (Escandell 1984, 220-4). Simeta nos desvela cómo aplicar su filtro: «Triturando un lagarto, fuerte brebaje llevo mañana; | pero ahora, Testilis, tú toma y suave frota estas hierbas | sobre el umbral de aquel, mientras serena reina la noche» (58-60). Tenemos el elementos botánicos y el lagarto o la rana, todo se maja en un mortero, Paula se unta con el brebaje para resultar irresistible y Simeta envía a su sirvienta a extenderlo sobre la puerta de la casa de su enamorado para lograr su objetivo.

Tanto en «La hechicera» como en nuestras actas, se manifiesta que el amor es el eje fundamental de la vida de estas mujeres, su preocupación dominante y el motivo que las lleva a recurrir a la magia. El

ritual se iniciaba con la invocación a la fuerza de la naturaleza, o a los dios que favorecería la demanda; Simeta lo dice así: «Ahora, voy a embrujarlo sahumando inciensos. ¡Vamos, alumbra, | Luna, con gran fulgor! Diosa, en voz baja voy a invocarte, | y a Hécate también, la subterránea [...]» (10-13). La solicitud va dirigida doblemente a Luna y a Hécate, una como deidad nocturna y otra como patrona de la hechicería, ambas deben ser propicias. En el juicio de Paula encontramos el mecanismo paralelo por medio de los once conjuros que podemos leer en el texto. Este tipo de composición con apariencia poética no tiene uso de forma independiente, sólo funciona dentro de un encantamiento, donde es un componente esencial dentro de la denominada ‘superstición amatoria’. La temática, el formato y la extensión son muy diversas, aunque todos mantienen una similar estructura en su esencia: la llamada a una fuerza superior -cristiana o demoníaca- y la petición de traer dócil al amante. En la octava audiencia de la segunda causa, Paula declara que teniendo amistad con Diego de Vadillo, él la desechó y a ella «llegó la noticia que éste estaba amancebado con Úrsula de Salinas, mestiza, la cual vivía junto a esta rea, fue tanto el celo que tomé que tuve ánimo deliberado de matar a Úrsula, si no temiera ser descubierta (II, 49r). La situación de desamor es la misma de Simeta y su respuesta también es coincidente, se piensa en la venganza, y aunque Paula cuenta con recursos mágicos, acude a Bernarda Álvarez, una hechicera experta que le merece confianza, así lo cuenta:

[Bernarda] para que Diego de Badillo quisiese bien a ésta [Paula], le hizo un hombre de cera clavado con un alfiler y le pidió una sortija y un dedal de coser. Y ésta se acusa que se lo dio; y la otra noche hizo la oración de Santa Marta y la de las ánimas para el mismo efecto, y la de la estrella, con la cual volvió el dicho Diego de Badillo a su amistad. (II, 50r)

En este último fragmento encontramos tres elementos clave cuando hablamos de hechicería: el primero es el precio, estos encantamientos eran un producto comercial que se realizaba bajo demanda y se pagaba en dinero o en especie; el segundo es el ritual, aquí es la realización del muñeco de cera y los tres conjuros que acompañan. En relación a la figura de cera, también aparece en la estrofa 38 del poema de Teócrito: «Como yo, con la diosa derrito aquí este céreo muñeco | así, de amor y pronto se derritiera Delfis el mindio». La diferencia de uso, uno se atraviesa con una aguja y el otro se hace desaparecer al fuego, no resta valor simbólico dentro del ritual y lo que interesa es señalar la utilización en ambos casos del mismo elemento. Lo realmente trascendente es la última frase, que confirma el éxito del encantamiento, con lo que la utilización de estos recursos se reafirma.

La semejanza entre el estribillo que recita Simeta: «Ave de amor,⁵ al joven aquel arrastra tú hasta mi casa»; y la demanda que figura en los conjuros del auto no deja duda de la transmisión del ritual. De los conjuros citados por Bernarda Álvarez, cada uno responde a una invocación: a las ánimas del purgatorio, a santa Marta o a la estrella marinera. Pero todos responden, aunque dicho con distintas palabras, a una misma intención: «que se lo traigáis luego a Paula a su casa» (II, 60v). En estos ejemplos vemos las coincidencias formales y tematológicas en ambas composiciones. En las actas tenemos otros conjuros donde se concreta el deseo de la enamorada y coincide, en el Egeo y en el Caribe, en el anhelo de tener al hombre sumiso y correspondiendo ciegamente al amor de quien lo solicita.

En la segunda causa contra Paula aparecen diversos rituales de hechicería, el primero que relata doña Ana de Fuentes en su declaración describe que habiendo llamado a Paula:

vino a este llamamiento y comunicándole su desasosiego [Paula] le pidió dos camisas, una de esta declarante y otra de su marido, con que los dos hubiesen dormido juntos, y unas calcetas y escarpines de su marido, y unos cabellos y pelos de su barba y de la cabeza, y unos orines de entrambos. Todo lo cual confiesa esta declarante se lo dio a Paula [...] y que había que picar todo lo referido y meterlo en una olla debajo de la cama, y ponerle unas brasas encima, y mientras hervía su marido quería mucho a ésta. (II, 8r-8v)

Aquí observamos dos elementos que también aparecen en el hechizo de Simeta, lo primero es el fuego, como elemento primigenio y nuclear, símbolo de la pasión amorosa; leemos en el poema: «se consume, primero, cebada en el fuego [...] ahora, por Delfis, quemo laureles [...] Voy a quemar salvado, Diosa Artemisa [...] (vv. 18-30). La solemnidad del rito continúa: «la franja inferior del manto suyo perdió Delfis; | ahora, haciéndola trizas, al fuego cruel yo la arrojo» (vv. 53-4). El trabajo de referencia de Frazer definió esta utilización como magia contaminante, es necesario tener una prenda de la persona a quien se pretenda encantar. Según este principio se deduce que todo lo que se haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formando parte de su propio cuerpo (cf. Frazer 1981, 34). El ritual y los elementos que se muestran en los textos evidencian semejanzas.

⁵ Un pajarillo metálico vinculado con Afrodita.

5 Conclusiones

El primer elemento relevante que señalamos es la fuente de nuestro estudio. Un texto que certifica lo sucedido ante el tribunal y que presenta la vida de la encausada, pero no solo en lo relacionado con su delito, en planos paralelos se van desvelando sus actuaciones, sus sentimientos, su condición de esclava y sus escasos recursos como mujer libre. Los procesos inquisitoriales contra Paula mantienen todavía muchos aspectos de su contenido pendientes de estudio y análisis; por tanto, gran parte de la originalidad y el interés de nuestro trabajo consiste en presentar fragmentos que pertenecen al material inédito y que inciden en sus circunstancias personales y emocionales; actas que son soporte de testimonios directos dichos por los implicados en el juicio, por tanto, la única constancia escrita que tenemos de las mujeres que en él participaron, al ser todas iletradas.

En fechas recientes se ha empezado a poner el foco del análisis en mujeres pertenecientes a los estratos más bajos de la sociedad; Paula, y el colectivo al que pertenece, son vistas como personas residuales y dejadas ocultas a cualquier estudio, ni la antropología, ni la literatura, y menos la historia se ocupaban de ellas. Nuestra investigación evidencia que las vivencias de Paula son paradigmáticas de las circunstancias y el imaginario de la sociedad donde se desenvolvió. En ese escenario emocional señalamos la vinculación que se desvela en las actas entre el desamor y la hechicería. Hemos indagado sobre este aspecto y vemos que no es exclusivo del Caribe, hunde sus raíces en los orígenes de la cultura mediterránea y queda reflejado en textos grecolatinos. Entre ellos, el que presenta sensibles semejanzas con nuestras actas es «La hechicera» de Teócrito. Las dos mujeres -Simeta y Paula- no solo coinciden en el dominio y autonomía de su propia sexualidad, que administran con plena independencia, sino que además conocen las propiedades de plantas, reptiles y anfibios que utilizan en sus preparaciones de filtros o ungüentos con fines medicinales o amatorios. Tanto Simeta -donde podríamos pensar que Teócrito utiliza la tragedia poética- como Paula viven amores apasionados y violentos que les llevan a recurrir a la magia cuando se sienten defraudadas o traicionadas.

El erotismo fue cantado por los poetas y perpetuado en el tiempo como modelo de un aprendizaje sentimental que forma parte de nuestro acervo literario. A través de un poema de Teócrito hemos visto el imaginario sobre el que se edifica el esquema estético del sentimiento amoroso en la Antigüedad. En consecuencia, nos sumamos a quienes defienden que la erótica de la lírica arcaica griega mantiene vigencia al ser el modelo y la influencia más determinante en la educación sentimental de Occidente. Por otra parte, la magia ancestral encontró su vía de transmisión y aprendizaje a través de la tradición oral; los rituales de hechicería se mantienen también, como

hemos visto en Simeta –siglo III a.C.– y en Paula –siglo XVII–, cuando utilizan los mismos elementos para fines comunes. Se explica de forma realista la necesaria adaptación al entorno botánico; si en Grecia se utilizan cereales, laurel, una hierba de Arcadia y un lagarto, en el Caribe es la hierba del tostón, curia o una largueta que no dice su nombre y una rana lo necesario para preparar un ungüento eficaz. También sorprende, por el paralelismo, la aparición de la figura del muñeco de cera y lo que pide el conjuro en una especie de letanía: «Al joven aquel arrastra tú hasta mi casa». Han pasado los siglos, pero esencialmente los sentimientos humanos no cambian y, parece ser, que ciertos rituales mágicos tampoco.

Bibliografía

- Archivo Histórico Nacional (AHN) *Inquisición*, 1620, 10.
- Ariza Martínez, J.S. (2015). *La cocina de los venenos. Aspectos de la criminalidad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII-XVIII*. Bogotá: Ed. Universidad del Rosario.
- Baena Peña, E. (2010). *Umbrales del imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- Bajtín, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Brioso Sánchez, M. (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid: Akal.
- Caro Baroja, J. (1993). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Ed.
- Ceballos Gómez, D.L. (2001). «Grupos sociales y prácticas mágicas en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII». *Historia Crítica*, 22, 51-71. <https://doi.org/10.7440/histcrit22.2001.03>.
- Díaz Burgos, A.M. (2020) *Agencia femenina, hechicería e Inquisición el Cartagena de Indias (1610-1614)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Duncan, A. (2001). «Spellbinding Performance: Poet as Witch in Theocritus' Second Idyll and Apollonius' Argonautica». *Helios*, 28(1), Texas Tech University Press, 43-56.
- Escandell Bonet, B. (1984) «La Inquisición, instrumento de control social». Pérez Villanueva, J.: Escandell Bonet, B. (eds), *Historia de la Inquisición en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos; Centro de Estudios Inquisitoriales, 220-5. <https://doi.org/10.15581/007.4.24995>.
- Even-Zohar, I. (1979). «Polysystem Theory». *Poetics Today*, 1(1-2), 287-310. <https://doi.org/10.2307/1772051>.
- Frazer, J.G. (1981). *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Galán Vioque, G. (2004). «La invocación a la Luna como motivo erótico en la literatura griega y latina». *Myrtia, Revista de Filología Clásica*, 19, 115-30.
- García Cárcel, R. (1990). «Historia de las mentalidades e Inquisición». *Chronica Nova*, 1, 179-89.
- Hualde Pascual, P. (2017). «Metáfora y magia en *La Hechicera* de Teócrito». *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 19, 117-46.
- Lara Alberola, E. (2015). «La brujería en los textos literarios: el caso del *Malleus Maleficarum*». *Revista de Filología Románica*, 32(1), 41-65. <https://doi.org/10.5209/rfrm.54691>.
- López Ridaura, C. (2015). «De la mandrágora al peyote. Plantas brujeriles en España y América». Amrán, R. (ed.), *Las minorías: Ciencia y religión, magia*

- y superstición en España y América (siglos XV al XVII). Santa Barbara: University of California; Publications of eHumanista, 52-62. <https://doi.org/10.1515/roja-2016-0021>.
- Maya Restrepo, L.A. (2000). «Botánica y medicinas africanas en la Nueva Granada, siglo XVII». *Historia Crítica*, 19, 24-42. <https://doi.org/10.7440/histcrit19.2000.03>.
- Pastén, A. (2004). «Hacia una ‘aristocracia del corazón’: aproximación a *La llama doble* de Octavio Paz». Jaimes, H. (coord.), *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Paz, O. (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pita Pico, R. (2017). «El ímpetu de las pasiones sobre las cadenas esclavistas: los vínculos amorosos entre blancos y esclavas en el Nuevo Reino de Granada». *Historia y Espacio*, 13(48), 83-114. <https://doi.org/10.25100/hye.v13i48.4690>.
- Sánchez Reyes, F.; Tapia Zúñiga, P.C. (1996). «La hechicera de Teócrito». *Acta Poética*, 17, 23-31. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1996.1-2.540>.
- Socollow, S.M. (2006). *The women of Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.

L'Europa letteraria a través de cartas inéditas de Dario Puccini

Francesca Calamai
Università Ca' Foscari Venezia

Abstract This article analyses a part of the work of the Italian Hispanist Dario Puccini. For this purpose, we took into examination his publications in the magazine *L'Europa letteraria*, founded and directed by Giancarlo Vigorelli, and considered them alongside his correspondence with major Spanish writers at the time: Rafael Alberti, Max Aub, Vicente Aleixandre, José Agustín Goytisolo and the Italian scholar Oreste Macrì. In particular, the letters Puccini exchanged with Goytisolo and Macrì are still unpublished and kept in the Contemporary Archive 'Alessandro Bonsanti', Gabinetto G.P. Vieusseux in Florence. Thanks to these texts, new information about Dario Puccini's work is coming to light.

Keywords L'Europa letteraria. Dario Puccini. Oreste Macrì. José Agustín Goytisolo. Correspondence.

Índex 1 Introducció. – 2 Los estudios epistolares. – 3 España en *L'Europa letteraria*. – 4 Dario Puccini y *L'Europa letteraria*. – 5 Dario Puccini y Oreste Macrì. – 6 Conclusiones.

1 Introducció

Es notorio el trabajo de Giancarlo Vigorelli¹ y de su revista bimestral *L'Europa letteraria* (1960-1965) para poner de relieve la literatura y la situación política de la España del momento. Por esto, con él colaboraron varios hispanistas italianos, entre estos Dario Puccini (Roma 1921-1997) que contribuyó a la difusión de la literatura española

El presente trabajo es el resultado de la tesis de máster *L'Europa letteraria a través de cartas inéditas de Dario Puccini y Giancarlo Vigorelli*.

1 Secretario general de la Comunidad Europea de los Escritores (COMES) entre 1958 y 1968.



Peer review

Submitted 2022-08-23
Accepted 2023-03-30
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Calamai | 4.0



Citation Calamai, F. (2023). "L'Europa letteraria a través de cartas inéditas de Dario Puccini". *Rassegna iberistica*, 46(119), 43-62.

en Italia no solamente a través de la revista, sino también con sus colaboraciones con los principales escritores españoles de la época. Esto fue posible incluso gracias a la ayuda de Oreste Macrì (Maglie 1913-Firenze 1998).

Por estas razones, después de un breve análisis sobre los estudios epistolares, el artículo se centra en la correspondencia del profesor Puccini con su colega Macrì en los años de actividad de *L'Europa letteraria*, para resaltar la colaboración entre los dos y algunos de los numerosos trabajos del hispanista romano.

Además, para destacar su trabajo en el bimestral y los contactos entre la literatura italiana y española, se reprodujeron algunas cartas entre Puccini y José Agustín Goytisolo.

Por supuesto, por las cuestiones ligadas a los derechos de autor, no fue posible transcribir todas las cartas en este escrito, así que se encuentran en apéndice las cartas más significativas para comprender la labor de *L'Europa letteraria*. Lo cierto es que entre los correspondientes españoles del profesor Puccini, se hallan las personalidades más importantes de la literatura española contemporánea como Vicente Aleixandre,² Juan y Luis Goytisolo, Jorge Guillén, Jaime Gil de Biedma, Rafael Alberti,³ Max Aub.⁴

2 Los estudios epistolares

Antes de nada, es importante subrayar que estas son misivas privadas, así que, a diferencia de las cartas públicas, son de tipo confidencial e interlocutorio, escritas para un único destinatario. Aquí se favorece la franqueza en las manifestaciones que se expresan con libertad, contando con la confianza que se deposita en el receptor (Chemello 1998, VIII).

En segundo lugar, debe considerarse que, aunque el texto epistolar se caracteriza por su cercanía a la lengua oral (Bonifazi 1986, 9), habla solamente el remitente. De esta manera, el coloquio adquiere valor ficticio y se convierte en un monólogo (Chemello 1998, VIII).

Sin embargo, la ausencia del destinatario influye sobre el estilo utilizado por el escritor de la misiva que tiene la duda constante de no haberse expresado de manera correcta. Así que en los textos epistolares son frecuentes los recursos de la petición de disculpas y de la falsa corrección. Al mismo tiempo, también el metadiscurso tiene valor fundamental, con la presencia de fórmulas como: «te escribo para decirte», que sirven para enlazar una epístola con las

² Depretis 2018.

³ Morelli 2009.

⁴ Fiore 2015.

otras, y mantener el canal comunicativo abierto, gracias a frases como: «te escribiré pronto» (Bonifazi 1986, 10). Asimismo, hay que tener en cuenta las funciones exhortativas que siempre aparecen en el texto de una misiva, como la petición de favores, invitaciones a contestar pronto, encargos y fórmulas de despedida (15-16). Estas marcan las constantes del estilo y del carácter del remitente (Barrenechea 1990, 53).

La revaluación de las cartas como nueva fuente de conocimiento sociohistórico interesa varias disciplinas. Al respecto, se destacan los epistolarios de los músicos, de los científicos y de los humanistas que contribuyen a un conocimiento más profundo de los artistas (Montorosso 1989), permiten reconstruir las consecuencias de los descubrimientos científicos (Galluzzi 1989) y dan indicaciones sobre la vida cultural, acontecimientos históricos y políticos de cierta época (Resta 1989).

En definitiva, es en los carteos y en los epistolarios⁵ que se encuentran nuevas vías de investigación y, como afirma Sierra Blas «aporta datos imposibles de obtener a través de otras fuentes» (2002, 122).

3 España en *L'Europa letteraria*

Uno de los proyectos más relevantes de Giancarlo Vigorelli fue la fundación y la dirección de la revista bimestral *L'Europa letteraria*, editada con Edizioni Rapporti Europei. Sus publicaciones empezaron en 1960 y terminaron en 1965.

Los números que componen la revista son 35, recogidos en 26 fascículos. A lo largo de sus cinco años de publicación, el bimestral experimentó modificaciones estructurales gracias a la inclusión de la sección *L'Europa artistica* a partir del junio de 1960 y la incorporación, con el número 9-10, de *L'Europa cinematografica*.⁶ Por consiguiente, cambió de nombre tres veces hasta quedarse con el definitivo *L'Europa letteraria, artistica, cinematografica* en 1965.

El programa, que Vigorelli expone en su editorial de 1960, es de crítica y contraste a la concepción del separatismo entre la cultura oriental y occidental del continente, promovido, según acusaba el director, por los políticos que querían mantener Europa dividida (Vigorelli 1960, 9). Vigorelli creó un lugar de encuentro ideal donde las dos culturas pudiesen seguir dialogando. Además, atribuía un papel

⁵ El epistolario es el conjunto de cartas de un autor, mientras que el carteo es la colección de misivas suyas y de sus correspondientes (Firpo 1980, 152).

⁶ Para más detalles sobre la estructura de la revista, véase Bresadola 2020 y el trabajo de Paola Gaddo.

fundamental a los intelectuales que, en su visión, tenían el deber moral de actuar y comprometerse.⁷

De acuerdo con este proyecto, en las páginas interiores del bimestral, se encuentran varios artículos que tratan la literatura española, de hecho, como afirma Bresadola (2020), en casi todos los números se encuentra por lo menos un artículo de ámbito ibérico. En este sentido, la revista constituye un testimonio de los estrechos intercambios culturales entre España e Italia a lo largo de los años 60. Esto fue posible gracias a la publicación de poemas, escritos inéditos y prohibidos por la censura española. No faltan artículos de intelectuales exiliados, reseñas de sus obras, traducciones de cuentos, algunas páginas de libros y poemas. A estos se añade el gran grupo de memoriales redactados por autores italianos y españoles para conmemorar la muerte o el nacimiento de los principales intelectuales de la resistencia española, como Antonio Machado⁸ y Miguel Hernández.⁹ Sin embargo, estos memoriales se dedican incluso a Miguel de Unamuno.¹⁰

Por supuesto, en *L'Europa letteraria* se ofrece espacio incluso a las iniciativas de los intelectuales italianos en favor de España. En el número 8 de 1961 aparece un escrito sobre la Conferencia de Europa Occidental para la Amnistía política en España que se celebró en París el 25 y el 26 de marzo de ese mismo año. En el artículo se destaca el rol que tuvieron personalidades políticas y culturales europeas que permitieron la organización del encuentro, entre estos: Alberto Moravia, Salvatore Quasimodo, Renato Guttuso, Giovanni Battista Angioletti y el mismo Vigorelli. En este evento participaron quinientos representantes procedentes de todos los países de la parte occidental de Europa con la finalidad de pedir la amnistía para todas las personas encarceladas injustamente.

Más allá de estos textos, en el número del junio de 1961 se encuentra un artículo titulado «La Spagna ribelle». Aquí se explica que el semanal cubano *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante, había dedicado un número entero, el 96, a España. Asimismo, se indica que en la cubierta del semanal cubano se reprodujo el dibujo de Picasso *Liberté à la colombe*, dedicado a la amnistía.

Este número especial contenía fotos y escritos de Juan Goytisolo,¹¹ Juan Eduardo Zúñiga, Francisco Olmos, Manuel Tuñón de Lara, Luis Goytisolo, José Corrales Egea, Francisco Fernández Santos. Al

7 Véase Vigorelli 1960.

8 Como: 1960, Repetto 1961, Haldas y Herrera Petere 1964.

9 Véase: «Per il cinquantenario di Miguel Hernández» 1960, Castellet 1960.

10 Se señalan: Tuñón de Lara 1961, Bo 1964, León 1964.

11 El texto es «Attualità di Larra» que se encuentra en el número 7 de *L'Europa letteraria-artistica*.

mismo tiempo, en la sección de poesía se dedicaba amplio espacio a Blas de Otero, Jesús López Pacheco, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. En la última parte el autor anónimo informa que fueron publicados el manifiesto en contra de la censura firmado por 240 intelectuales y algunos testimonios recogidos en España por un hombre que se escondía detrás del seudónimo de Ramón Vives. En las páginas sucesivas se divulgan pedazos de los escritos de Manuel Tuñón de Lara, José Corrales Egea, Francisco Fernández Santos, Francisco Olmos.

Consultando la revista italiana, llaman la atención los números 13-14 y el 17 de 1962, porque en estas publicaciones aparecen secciones íntegramente dedicadas a la cultura española. En el primero, en la sección «L'Europa cinematografica» se puede leer un debate sobre el cine español del momento en relación con la censura que estaba sufriendo. Esta parte lleva el título de «Proteste e speranze per un cinema spagnolo» y recoge declaraciones de Julio Diamante, Alfonso Sastre, José Monleón, Luis G. Berlanga. Luego, se encuentra el «Dibattito su Antonioni» en el que participan, incluso, Juan A. Bardem, Juan Cobos, José Monleón, Antonio Eceiza y José Egidio.

El segundo número, el 17, incluye el «Dossier Spagnolo». Seguramente, esta sección fue insertada en consecuencia del Congreso Internacional por la Libertad del Pueblo Español que tuvo lugar en Roma el 13 y el 14 de abril de 1962. El número se compone de un intercambio de críticas y opiniones sobre el ingreso de España en el Mercado Común Europeo entre Andrea Chiti-Batelli, miembro del Movimiento Federalista Europeo y Juan Goytisolo.¹² Luego, aparece una carta del sacerdote Joan B. Torelló enderezada al director de la revista y la respuesta de Giancarlo Vigorelli. Al final, Arrigo Repetto habla de las dificultades de la censura al que sigue la transcripción de una misiva de José María de Quinto que escribió al ministro Fraga, como consecuencia de la censura de un artículo suyo que debía aparecer en la revista *Cinema Universitario*.

Otra manera con la que Vigorelli consiguió dar a conocer las consecuencias de las medidas de la censura española, fue con la publicación en la colección *Colosseo*¹³ del libro de poemas de Jesús López Pacheco: *Pongo la mano sobre España* (1961).

En el número del diciembre de 1960 ya había aparecido un cuento del escritor en *L'Europa letteraria* traducido por Arrigo Repetto: «L'ora dell'aperitivo». Aquí en la nota introductoria se da noticia de

12 Esta discusión empieza por un artículo que Juan Goytisolo había publicado en el número 15-16 del bimestral: «La Spagna e l'Europa».

13 El anuncio del proyecto se dio en el número 4 de 1960. Como señala Bresadola (2020, 86-7), el primer libro que se publicó en «Il Colosseo» fue *Tutta l'Europa* de Giovanni Battista Angioletti (1961).

la publicación de este libro de poemas en Italia que había sido prohibido por la censura española. En el febrero de 1961, en la revista se anticipa que los textos del poeta se publicarían en lengua original con la traducción al italiano de Arrigo Repetto y una prefación de Giancarlo Vigorelli. En el bimestral de abril de 1961 se publican tres poemas de Pacheco que forman parte de su obra prohibida con la traducción e introducción de Arrigo Repetto. Al final, el libro se publicó en el junio de 1961. Sin embargo, Repetto seguirá traduciendo y publicando en la revista poemas de Pacheco.¹⁴

Al fin y al cabo, en *L'Europa letteraria* se pone de relieve el arte condenado por el régimen de Franco, en el período en el que, según Pablo Neruda (1962, 121) tuvo lugar una de las guerras más crueles en contra de la poesía.

4 Dario Puccini y *L'Europa letteraria*

Uno de los hispanistas más importantes de este período es Dario Puccini, que publicó varias traducciones y estudios en la revista de Vigorelli. Del largo listado de sus trabajos sólo se mencionan: *Miguel Hernández. Poesie* (1962 y 1966); *La parola poetica di Vicente Aleixandre* (1971) y las traducciones de las obras de Rafael Alberti, como *Notti di guerra al museo del Prado* y *L'albereto perduto*.

Sus intervenciones en *L'Europa letteraria* fueron considerables y en sus escritos promovió el trabajo de Max Aub, Rafael Alberti, Jorge Guillén, con traducciones de poemas, relatos sobre libros, antologías y traducciones.

De hecho, en la revista hay varios textos de Guillén. En particular, en el número 13-14 de 1962 aparecen tres poemas y un breve texto del poeta, todos en español y con la traducción de Dario Puccini. Asimismo, en el número 18 se publican otras dos composiciones de Guillén: «Despertar español» y «La sangre al río», con la versión italiana de Puccini.

El mismo hispanista tuvo un papel decisivo para la divulgación de la obra de Rafael Alberti. Los dos se habían conocido bien antes de su llegada a Roma en 1963, ya que la primera documentación epistolar remota al marzo de 1951 (Morelli, 2009).

En 1962, en ocasión del sexagésimo cumpleaños del escritor español, el hispanista intentó organizar algunas iniciativas en Italia con el apoyo de Alberto Mondadori. Así que, el 16 de noviembre de 1962, Puccini le escribe que estaban programando la edición de una

¹⁴ En 1962 aparecen los poemas censurados de su obra *Canciones del Amor prohibido* (1961). En 1964 se publicaron «Con franqueza»; «Toro eterno y engañado»; «Aquel amanecer»; «Pasaban a mi lado».

plaque con dibujos de Guttuso y algunas traducciones de sus poemas por Bodini, Luraghi, Macrì y el mismo Puccini. Además, Puccini quería organizar dos encuentros con ellos y le propone fundar una editorial española dirigida por Alberti (Morelli 2009, 131-2).

Pese a que las celebraciones no se realizaron (134), el hispanista le comunicará, el 18 de enero de 1963, que en Italia *L'Europa letteraria* dedicó algunas palabras a su aniversario. En particular, publicaron su traducción del poema dedicado a Bertolt Brecht con una nota de felicitaciones de los escritores italianos (135). El artículo al que se alude en esta carta es «Ritorno di Bertold Brecht» [*sic*], que aparece en el número 18 de 1962.

En el noviembre de 1963, el escritor español informará Puccini de su traslado a Roma. Al respecto, el bimestral publica, en el enero de 1964, el discurso de Rafael Alberti en ocasión del Consejo Directivo de la COMES.

Rafael Alberti hablará de su estancia romana en el número 26 del bimestral, a través de sus poemas traducidos por Puccini «Roma, primer poema», escrito en el diciembre de 1963 y «Campo de' Fiori», en el número 33.

En el bimestral, ocupan un rol destacado también los hermanos Goytisolo. De hecho, Juan Goytisolo, en el número 3, publica, en italiano, el cuento «La guardia». En 1961, se divulgó su escrito «Attualità di Larra», en el que explica la actualidad de la figura del escritor español en el contexto de la literatura española de los años sesenta. Además, en el último número de *L'Europa letteraria*, aparecen las primeras páginas en italiano de su novela *Señas de identidad* («Album familiare: le prime pagine di un romanzo inedito»). Mientras que, con respecto a Luis Goytisolo, se mencionan la entrevista de Arrigo Repetto en 1963 y su reseña sobre *Las afueras*.

Así que, no sorprende que Dario Puccini intercambiara cartas con los tres hermanos, en particular, con José Agustín. A él, en 1960, Angela Bianchini dedica un artículo subrayando su admiración por Cesare Pavese.¹⁵ El interés de José Agustín por la literatura italiana es confirmado por sus cartas con Puccini. Varias veces pide consejos y ayuda al crítico romano, porque quería escribir una antología sobre los 'jóvenes' poetas italianos.

Sin embargo, lo que resalta son las sugerencias de Goytisolo para la edición castellana del *Romancero* de Puccini. En la carta del 30 de octubre de 1961, Goytisolo le anuncia el envío de algunos textos traducidos al castellano.¹⁶ Al mismo tiempo, el 14 de diciembre, le propone añadir textos de escritores catalanes y gallegos.¹⁷

¹⁵ Bianchini 1960.

¹⁶ ACGV, Fondo Dario Puccini, DP.I.617, c. 11.

¹⁷ ACGV, Fondo Dario Puccini, DP.I.617, c. 20.

En relación con *L'Europa letteraria*, en el febrero de 1963 se editará un poema de José Agustín, escrito en ocasión del sexagésimo aniversario de Rafael Alberti: «Salud Alberti!», en la versión italiana de Arrigo Repetto.

De todas formas, en 1964 se sabe de la intención de Puccini de seguir los consejos de Goytisolo para la nueva edición italiana y la mexicana de su *Romancero*. En particular, quería añadir: un poema de Bartra, Pere Quart, Espriu y Vallverdú. José Agustín le contestará unos días después para enviarle los poemas.

A estos se suman dos reseñas, de 1964, del hispanista italiano: «Due libri su Miguel Hernández» y, en ocasión de la traducción italiana de Einaudi, habla a los lectores de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio.

5 Dario Puccini y Oreste Macrì

Se puede afirmar que, consultando la correspondencia de Dario Puccini, Macrì fue fundamental, ya que entre los dos había un intercambio de opiniones y consejos, expresando diferentes puntos de vista.

Un ejemplo de lo afirmado se puede encontrar en el hecho de que fue el mismo Oreste Macrì quien quiso que Puccini se ocupara de la edición de la poesía de Vicente Aleixandre (Depretis 2018, 37), que se publicó con la editorial «Salvatore Sciascia».¹⁸

En las cartas que Macrì y Puccini se intercambian en el diciembre de 1960, se lee que el hispanista romano estaba preparando esta edición y que había enviado su prefación de la obra al poeta español. Ahora bien, el 7 diciembre, Puccini pide sugerencias a Macrì¹⁹ porque Aleixandre le pidió que hiciera algunos cambios porque estaba en total desacuerdo con la opinión, propuesta por el hispanista, de la reciproca influencia entre Pablo Neruda y él.

Oreste Macrì le contestará el 10 de diciembre, confesándole que estaba de acuerdo con la idea de Aleixandre. Además, añade que en su escrito pone demasiada atención en *Historia del corazón* con respecto a los que él define como los «grandi libri del 25»²⁰ e invita a Puccini a reconsiderar la autoridad crítica de Castellet.

Sin duda alguna, en el carteo entre los dos críticos aparecen varias misivas que tratan el intento de dar a conocer autores españoles en Italia, incluso a través de la organización de algunas iniciativas.

¹⁸ Se vea también, la reseña de Macrì «Un nuovo Romancero» en *L'Approdo letterario*, 3, 1960.

¹⁹ ACGV, Fondo Oreste Macrì, O.M. 1a. 1834., c. 51.

²⁰ ACGV, Fondo Dario Puccini, DP.I.771, cc. 60-1.

Por este motivo, llaman la atención algunas cartas de 1962 que tienen como argumento principal la organización de los festejos en ocasión del sexagésimo aniversario de Rafael Alberti.

En la carta del 20 de noviembre, Puccini comunica a Macrì que estaban pensando en un restringido número de escritores y artistas italianos para rendir homenaje al escritor español publicando la *plaque* ya mencionada. Por esta razón, Puccini le pide su adhesión y su consentimiento para la publicación de algunas traducciones suyas de los escritos de Alberti hablándole incluso de los miembros del comité de honor.²¹

Como se descubre sucesivamente, Macrì se sumará a esta iniciativa dándole las instrucciones para la publicación de las traducciones de los poemas y algunas sugerencias para las personas que debían aparecer en el comité.

6 Conclusiones

Este artículo ha procurado dar a conocer la importancia del estudio de la correspondencia privada que abre nuevas vías de investigación en el ámbito literario. Por supuesto, esto conlleva algunas dificultades como, entre otras, la búsqueda y la elección del material. Por esta razón, en este contexto, no ha sido posible incluir todas las cartas de Dario Puccini con los correspondientes elegidos, así que aquí se encuentran las cartas más relevantes de los años de actividad de *L'Europa letteraria*.

De todos modos, las misivas que se pueden leer en apéndice confirman el valor de estos documentos como fuente de información nueva. De hecho, gracias a las cinco epístolas de Dario Puccini y José Agustín Goytisolo emerge el trabajo del autor español sobre el *Romancero* del hispanista italiano y el intercambio de consejos por los estudios de Goytisolo sobre la poesía italiana.

Las cartas de Puccini con Oreste Macrì evidencian que, en la época, hubo un verdadero interés por la literatura española por parte de los investigadores italianos más relevantes del momento.

Sin duda, el gran espacio dedicado a España y su literatura en la revista cultural de Vigorelli es un excelente testimonio de este interés, además que se configuró como lugar de encuentro de una Europa dividida, como afirmaba el mismo director, por los intereses de los políticos.

²¹ ACGV, Fondo Oreste Macrì, O.M. 1a. 1834., c. 63.

Apéndice – Cartas inéditas²²

DP.I.617, c. 11

Barcelona, 30 octubre 61

Querido Dario: escríbeme enseguida que recibas los poemas de tu antología traducidos al castellano.

Te digo éste, porque repetiré el envío, y te mandaré otra copia para el editor. Tú puedes hacérselas llegar desde Roma. He pensado que es mejor el envío a través de ti. Dile a Riva o al editor que giren a mi nombre, y a la dirección del Editorial Praxis, S.A, la cantidad de 200.000 liras. Me ha dado muchos trabajos, pero sé que la traducción es buena y merece el precio que les pido. Necesito este dinero para hacer algunos pagos aquí, y también para preparar mi viaje a Italia, pero no puedo esperar hasta Diciembre para cobrar el dinero en Milán. Perdona todos estos encargos. Espero tus noticias y te hago un segundo envío. También espero las noticias de Riva y de su jefe, y que me giren el dinero.

Gracias por todo, y mis excusas. Hasta tu carta. Muchos recuerdos para tu mujer, y para ti un fuerte abrazo

José A. Goytisolo

²² Las cartas (conservadas en el Archivo Contemporáneo 'Alessandro Bonsanti', *Gabinetto G.P. Vieusseux* de Florencia) están en orden cronológico y de aparición en el artículo de los correspondientes de Puccini. Antes de cada transcripción se encuentra la signatura del archivo del respectivo documento: las precedidas por DP.I.617 Y DP.I.771 hacen referencia a los textos que se encuentran en el Fondo Dario Puccini, mientras que las marcadas por O.M. 1a. 1834 indican que dichos documentos están colocados en el Fondo Oreste Macri. La transcripción mantiene la puntuación, las comillas, las mayúsculas de los textos originales. Los títulos de las varias obras se han puesto en cursiva. Sólo se ha intervenido en DP.I.617, c. 28 para poner los acentos españoles que, en los años sesenta, no se encontraban en los teclados de las máquinas de escribir. Las palabras inciertas y las ilegibles se encuentran entre corchetes. En este último caso la palabra es sustituida por un signo de interrogación. La realización de este trabajo habría sido imposible sin la ayuda, en particular, de la directora Gloria Manghetti y Ambra Spaccasassi del Archivo Contemporáneo Alessandro Bonsanti, *Gabinetto G.P. Vieusseux* de Florencia, y las autorizaciones para la publicación de estos textos de los herederos de las familias Puccini, Macri y Goytisolo, por las que tengo también que agradecer Montserrat Gutiérrez Folgueiras de la Universidad Autónoma de Barcelona.

DP.I.617, c. 18

Contéstame- Ed. Praxis, TUSET, 8 25 Nov. 61

Querido Dario: escribí a Ángel González, y hablé por teléfono con Gabriel Celaya. Ignoro que respuesta te han dado. En caso de que no puedan ir, te queda el recurso de poner una carta urgente a Valente, de mi parte. Dudo que esté en Gèneve, Suiza (7, RUE CARTERET), su desplazamiento podría ser rápido.

Quisiera pedirte algún favor:

1°) Que me mandes la Antología de la poesía italiana contemporánea, de Salvatore Quasimodo (estos días ha estado aquí, el viejo listo). Ya tengo la de Falqui, pero me gustaría tener la de Quasimodo, pues, estoy preparando una antología de los jóvenes poetas italianos (de Pasolini para abajo). Si conoces alguna otra antología buena, además de la de Quasimodo, te agradeceré me la envíes. Quiero llevar mi esquema hecho y tengo que prepararlo antes de ir a Italia.

2°) Me dice Arrigo Repetto que Carucci sacará el libro a fines de Enero o primeros de Febrero. Pues bien, mi segundo favor es que tú me digas que posibilidad hay de dar en Italia (Roma, Milán o donde sea) alguna conferencia sobre literatura española o poesía española actual. El tema es lo de menos: sirvo para todo. La cuestión está en saber si se puede cobrar algo que ayude mi viaje (no estoy, como ves, muy bien de 'quatriní').

3°) Llevaré a Italia mi cuarto libro de poesía (inédito, sin título aún, y que termino estos días). Pensé en Editori Riuniti. El libro creo que es el mejor que he escrito.

En fin, perdona mis peticiones, yo puedo mandarte desde aquí algún libro que te interese a cambio del Quasimodo (Antología). Escríbeme. Abrazos J.A

DP.I.617, c. 20

Barcelona, 14 de dicbre. de 1961

Querido amigo:

Siento que mis indicaciones no te hayan servido. He estado casi quince días en Madrid charlando con los amigos de allí en los ratos que mi trabajo para la Editorial me lo permitía.

Sería interesante que en la edición castellana de Antología se incluyeran (dado que se ganan páginas, al no ir la versión italiana de los poemas españoles), poemas de poetas jóvenes, tales como Crémer, López Pacheco, Gil de Biedma, Barral y otros. También he pensado

que se deberían incluir poemas de escritores catalanes (que los hay algunos muy valiosos, como Joan Oliver - que firma 'Pere Quart'), Salvador Espriu, etc, y también algún gallego, como Celsi Emilio Ferreiro. Consulta estas sugerencias más con Castellet. Creo que valorarían más tu excelente libro.

Espero la Antología de Quasimodo, y también *I Novissimi*. Te mandaré en seguida *Cántico de Guillén* y la Antología *Teatro Argentino* editada por Aguilar.

Si tú crees que con las antologías de Falqui, Quasimodo y la de *I Novissimi* tengo suficiente, me lo dices. Te ruego me informes sobre la de Betelli, Mazzini, Fasolo y Spagnoletti.

He escrito a Tempesti, de Feltrinelli, en el sentido de decirle que le avisaré con tiempo de mi viaje. Si quieres, puedo hablar sobre la Antología de Castellet para Feltrinelli, a cambio que me pague el viaje. Hablaré también con Vigorelli sobre el asunto, por si se puede organizar una lectura de poemas. Todo ayudará.

Hablaré contigo sobre la edición en Italia de mi próximo libro. Lo de Editori Riuniti obedece a una oferta que me hicieron, peor no hay nada concreto. Tú me dirás lo que crees que debo hacer.

Si ves a Repetto o a Carucci, te ruego les aprietas para que el libro salga en enero o febrero del 62.

Un último favor: ¿puedes decirme cómo se llama esta canción de guerra italiana (de la época del fascio) de la que es esta estrofa?

«Cimitero dei nostri soldati,
io domani ti vengo a trovare...»

Ta -pum, ta -pum, ta -pum?

Dime si la cita es correcta, y el título de la canción. La necesito para una cita.

Adiós. Abrazos para ti y tu mujer de
José Goytisolo

DP.I.617, c. 28

Roma, 13/7/964

Querido José Agustín,

Te escribo a tu casa y a tu editorial: la misma carta.

Ya escribí a José María, pero todavía no me contestó. Y tengo urgencia, gran urgencia de una contestación. Se trata de esto: para la nueva edición italiana y la edición mexicana de mi *Romancero* quiero añadir varios poemas, si e será posible. Me necesitan estos poemas, de prisa:

1) uno o dos poemas tuyos nuevos o recientes así que pueda añadir uno a los que ya están;

2) un ejemplar de la revista *El Bardo*, donde parece que salieron poemas buenos de Carlos Álvarez;

3) tres o cuatro poemas en catalán, de tres o cuatro distintos poetas: por ejemplo: uno de Bartra, uno de Espriu, uno de Quart y uno de Vallverdú. (Ya de V. tengo uno y de Espriu quiero escoger algunos trozos de *Brau* ...).

A parte de esto, me gustaría saber algo sobre tu trabajo y tener vuestras noticias.

Un gran abrazo.

Dario Puccini

DP.I.617, c. 29

Barcelona, 22 julio 64

Querido Dario: te mando estos poemas míos, para que escojas los que más te gusten, y también un número de la revista *El Bardo*. He hablado con Castellet, me dice que te escribirá y que los poemas de Espriu, Pere Quart y Vallverdú las puedes sacar de su *Antología de Medio Siglo de Poesía Catalana*,²³ que ha publicado hace poco en «Edicions 62», de Barcelona. Yo salgo para Milán, Florencia y Venecia dentro de tres días, y no estaré de regreso en Barcelona hasta fines de Agosto.

Recibe un gran abrazo José A. Goytisolo

P.S. - Existe una traducción castellana (mía) de tu *Romancero*, en poder de Feltrinelli, que ya me pagó, y que podría emplearse en la edición mexicana.

Por favor, mándame un tomo de la edición de México, cuando salga.

O.M. 1a. 1834., c. 51

Roma, 7 dicembre 1960

Caro Macri,

per avere un solito tuo consiglio e solito tuo sollecito e simpatico aiuto, ti mando la mia prefazione all'antologia di Aleixandre che sta stampando Sciascia. Dovrei ricevere in questi giorni le bozze della sola prefazione, e il libro uscirà subito. Per ovvia cortesia, avevo mandato ad Aleixandre la prefazione.

²³ En el número 26 de *L'Europa letteraria* Goytisolo habla de este libro en «I poeti catalani escono dalle catacombe».

Ed ecco quello che lui mi scrive. Ho già corretto in più punti la mia nota, e credo che con queste correzioni Aleixandre dovrebbe essere contento. Dammi il tuo autorevole parere. D'altra parte, mi sembra sciocca questa pretesa di passare sotto silenzio le affinità Neruda-Aleixandre, che sono tante e almeno contemporanee. Se Aleixandre preferisce gli agiografi alla Bousño, faccia pure; ma ci rimette la sua poesia, che non ha da temere nulla da certi paragoni con i quali - mi pare - si precisano bene i termini delle rispettive zone poetiche. Naturalmente, non dire ad Aleixandre che ti ho fatto leggere sua lettera.

Cordiali saluti a tua moglie dalla mia. Affettuosamente
DP.

PS. Ottima la recensione di Paoli al mio *Romancero*. Vorrei ringraziarlo: dammi il suo indirizzo

DP.I.771, cc. 60-1

Firenze, 10 dic. 1960

Caro Puccini,

ho letto anch'io con piacere la tua introduzione all'Aleixandre. Mi permetto di fare in margine qualche suggerimento, del quale -se credi- potrai tener conto ora o nel saggio alla silloge maggiore di Leric. Noto che la tua 'verifica democratica' non è totale e può subire in sé variazioni considerevoli. Quindi eliminerei o relegherei in nota l'autorità del Castellet che è nulla: si tratta di un pragmatismo del tutto sordo alla poesia. Ma penso che le tue esigenze 'politiche' nel senso più umano del termine debbano essere a priori in contrasto con una pluralità irrelata di strutture estetiche e artistiche. Aleixandre è uomo del 25 e tutto il suo destino poetico è lì, si tratta di denunciare più organicamente e analiticamente la struttura [primaria], dalle origini, e di lì, come hai tentato, dedurre gli elementi reali e umani da non estrapolare, ma da considerare racchiusi in essa matrice. Posso comprendere le esigenze pragmatiche immediate di un Castellet, ma noi italiani pensiamo e dobbiamo operare in sede strettamente critica.

Circa il rapporto con Neruda credo che Al. abbia ragione e la ragione sta nella frase: «No creo en influencias de él en mí ni de mí en él, sino en afinidades de época entre los dos poetas que además estaban próximos al superrealismo, en la base de los dos». Ti esorterei ad intensificare la visione critica di questo fondo generazionale comune (così per la originalità autoctona del superrealismo spagnolo).

Infine, è giusta l'esigenza di Aleixandre: una certa solidarietà tra poeti e [?] in un libro che esce a nome del poeta.

Spostare l'asse focale dai grandi libri del 25 a *Historia del cora-zón* democraticamente revisionata è commettere, scusami, un falso critico: Castellet e Bousoño nel prologo alle *Poesías completas* dànno di Al. una interpretazione del tutto erronea. Tu ≠ non ti sei sottratto del tutto a tale propensione. Discussi a lungo con lui nella mia ultima discesa a Madrid e lo trovai interamente consenziente, come liberato da un incubo che lui stesso aveva favorito. Spetta a noi [scrostare] il 25 dai suoi luoghi comuni alla Castellet, e individuarlo nelle sue autentiche ragioni umane, senza tradirlo. La paurosa riduzione attuale della problematica estetica [evira] quei grandi poeti, ultimi testimoni della poesia europea.

Sono questi discorsi che non farei a un Castellet; li faccio a te, perché ti reputo pensare di una [articolazione] nella complessità del fatto poetico; so bene che il [pungolo] politico da te esacerba o può stimolare una problematica, laddove in altro è una comoda autostrada.

Indirizzo di Roberto Paoli, corso Matteotti, Borgo San Lorenzo (è un assistente al magistero; sta preparando Unamuno e Vallejo).

Circa l'Aleixandre di Leric sono contrarissimo a una ampliacione; giovedì interverrò presso Leric affinché ti conceda altro tempo.

D'altra parte, [pensa] Socrate non ha offerto prove sicure di capacità critiche; ascoltai alla Radio la versione di Tierra de Alvargonzález; ingrata e [?] in molti punti; il Góngora è mediocrissimo.

Non ho prevenzioni contro nessuno e meno ancora contro Socrate che non conosco; quindi vedremo in seguito.

Cerca la pag. lett. di *Paese sera* ti prego di aiutare Bodini.

Partirò il 20; ci vedremo a Roma il 18 gennaio.

Saluti cordialissimi anche da Albertina. Tuo

Oreste Macri

Ricordami a Samonà, se lo vedi.

O.M. 1a. 1834., c. 63

Roma, 20 nov. 1962

Carissimo Macri,

sono tornato in questi giorni da Milano e ho trovato la tua lettera.

A Milano sono andato a concordare con Alberto Mondadori un piccolo programma di festeggiamenti per i prossimi (16 dic.) sessant'anni di Rafael Alberti. Forse avrai già avuto notizia degli «actos» che si terranno per lo stesso motivo a Buenos Aires e a Montevideo. (Se non ne hai ancora avuto notizia, ti farò mandare una lettera e darò, se credi, la tua adesione). Anche in Italia, appunto, vogliamo lanciare una specie di saluto ad Alberti, firmato da un ristretto gruppo di amici scrittori e artisti, pubblicare una plaquette numerato con

poesie e disegni (4 o 3 poesie nella versione di ciascuno dei principali traduttori di Alberti: Macrì, Bodini, Luraghi e Puccini - ci sono altri? - e 16 disegni inediti forse di Guttuso, ma non illustrativi delle poesie), e organizzare due ricevimenti, uno a Milano e uno a Roma, quando Alberti verrà in Italia (gennaio?).

All'appello o invito, aderiranno tutti quelli che vorranno, ma sarebbe bene - credo - far aderire scrittori in esilio (Guillén?) e in patria (ne ho già parlato ad alcuni).

Naturalmente, avrei molto piacere che tu non solo facessi parte del gruppo (o comitato d'onore) ristretto; ma che tu appunto acconsentissi all'inclusione di alcune tue versioni nella plaquette. Avevo pensato di distribuire così le poesie: aprire con le tue da *Marinero en tierra* e da *El alba del alselì* (alfelì?) (*El niño malo*, *Elegía del niño marinero* e *La encerrada*); andare avanti con quelle di Bodini di *Sobre los ángeles* (gli ho già accennato della cosa e ci sta); poi con quelle di Luraghi di *De un momento a otro*,²⁴ *Entre el clavel y la espada*²⁵ e *A la pintura*²⁶ (una di ciascun libro); e finire con i *Retornos*, le *Baladas y canciones* e altre due inedite recenti da me tradotte. Dimmi il tuo parere. Domani mattina vado a casa di Bodini e prendo accordi anche con lui, più precisi, su tutto.

I nomi che si son fatti per il comitato d'onore sono, salvo modifiche e proposte, i seguenti: Bigiaretti (forse come sindacato scrittori), Bo, Bodini, Debenedetti, Ferrata, Paolo Grassi (per il Piccolo Teatro, che metterebbe in scena una cosa di Alberti), Guttuso, Macrì, Mondadori, Pratolini, Puccini, Sapegno (?), Sereni, Giorgio Strehler (idem, come Grassi), Elio Vittorini. Naturalmente, si possono proporre modifiche: che so, aggiungere Contini e metterlo forse al posto di Sapegno. Tranne i «funzionari» di casa Mondadori e tu e Bodini, nessuno è stato ancora interpellato.

Scrivimi subito e dimmi il tuo parere su tutto. A Guillén, che è qui, chiederò io stesso.

Fammi, per favore, mandare il Manrique della Cederna. Guillén mi ha parlato della tua seconda edizione del Machado, che ancora non ho veduto, complimenti.

Tanti affettuosi saluti

Dario Puccini

24 *De un momento a otro. Drama de una familia española* es un texto teatral escrito entre 1938 y 1939 y editado en Buenos Aires en 1942.

25 Escrito entre 1939 y 1940 y publicado en 1941 por la editorial Losada.

26 Publicado por Losada en 1953.

DP.I.771, c. 89

[tarjeta postal]

Carissimo Puccini,

aderisco con entusiasmo all'omaggio mondadoriano e ti prego di mandare la mia adesione anche a quelli di Buenos Aires e di Montevideo. Per i traduttori va bene; nella lista introduttiva ricordati delle prime versioni in Italia fatte da Panarese: R.ALBERTI, *Poesie* (versioni di Luigi Panarese e Nota di O. Macrì), in *Letteratura*, 6, Firenze 1938.

Sarebbe bene fare aderire [Bertini], Samonà, Meregalli. Guillén, naturalmente! Per le mie versioni serviti di quelle nell'antologia (II edizione) e scegli come credi.

Ho telefonato ora a Contini che con piacere aderisce al Comitato d'onore, penso che si potrebbe [omettere] anche Sapegno. Quindi ti prego di appuntare il nome di Contini che è per noi importante.

Dovresti aver ricevuto il *Manrique* e il *Machado*.

Molto cordialmente, tuo

Oreste Macrì

Per la corrispondenza semplice puoi scrivermi meglio in via Francesco Nullo 4.

O.M. 1a. 1834., c. 64

Roma, 12 gen. 1963

Carissimo Macrì,

la tua lettera mi ha recato una notizia che non conoscevo: la esistenza di un incarico vacante a Cagliari. Io, infatti, non avevo fatto quella domanda. Certo, prima di farla avrei chiesto non solo il tuo appoggio, ma anche il tuo consiglio sempre prezioso, paterno e affettuoso. E ora, oggi, la faccio quella domanda, anche confortato dal tuo giudizio. (Non so chi sia il De Felice che ti ha portato la notizia. Da Samonà ho saputo invece questo. Che il posto vacante è presso il magistero di Cagliari e che De Martino e Cases avevano informato della cosa Mario Socrate, il quale, lui sì, ha presentato domanda. Che De Felice abbia confuso Socrate con me?). Insomma, questa è la situazione e te ne informo. E ancora ti ringrazio per il tuo favorevole intervento nei miei riguardi. Samonà, da parte sua, appoggerà la mia candidatura. Lo stesso Socrate riconosce, poi, una mia maggiore 'capacità' - allo stato attuale delle cose - a quell'incarico. Ecco tutto. Dammi il tuo parere.

Ho ricevuto il tuo magnifica Machado. Volevo ringraziarti annunciandoti una mia seconda recensione, ancora più lusinghiera per il tuo lavoro; ma su Paese sera libri ho preferito lasciar fare l'articolo ad Aldo Rossi, il quale ha chiesto appunto di poter parlare su quel supplemento. Se mi trovi una rivista dove pubblicarla farò volentieri una seconda recensione al tuo ottimo lavoro.

Ti ho fatto spedire il Castellet che ho veduto solo da due giorni. Il tuo giudizio sul libro è, secondo me, troppo severo (anche se mi piace sempre la tua capacità d'indignazione). Da parte mia, ho creduto opportuno presentare il libro - corretto e migliorato rispetto all'edizione spagnola - anche per poterne precisare i limiti, e metterlo a contatto con una coscienza critica più matura. Il libro di Castellet va veduto anche nel contesto politico spagnolo: e mi sembra storicamente giusto che, nella Spagna oppressa, ci sia qualcuno che dica che la letteratura debba stare a servizio d'una lotta, ecc. ecc. poi la storia correggerà queste approssimazioni, come è avvenuto con noi dopo il '45. Ma rifiutare il Castellet in assoluto mi sembra - scusami - un errore: significa, se non sbaglio, separarsi definitivamente da un gruppo di giovani poeti e scrittori di un qualche ingegno che lo seguono e hanno bisogno oggi di questo. Per tale motivo, io personalmente desidero non abbandonare il Castellet a interpreti 'staliniani' (che credono ancora al 'realismo socialista' - cioè a un'aberrazione critica, ecc.) e correggere - se posso - il suo lavoro di critica militante ...

Ricambio cordiali auguri anche per tua moglie e da parte della mia.

Con affetto tuo

Dario Puccini

P.S - tu sai che per me un eventuale incarico significa preparazione alla l. d.

Bibliografía

- Alberti, R.; Puccini, D. (1962). «Ritorno di Bertold Brecht». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 18, 5-6.
- Alberti R. (1964). «Il saluto romano di Rafael Alberti». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 25, 150-1.
- Alberti, R.; Puccini, D. (1964). «Roma primer poema». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 26, 34-5.
- Alberti, R.; Puccini, D. (1965). «Campo de' Fiori». *L'Europa letteraria, artistica, cinematografica*, 33, 54-5.
- Barrenechea, A.M. (1990). «La epístola y su naturaleza genérica». *Dispositivo*, 39, 51-69.
- Bianchini, A. (1960). «Tra i due fratelli narratori il poeta José Agustín Goytisolo». *L'Europa letteraria-artistica*, 3, 141-3.
- Bo, C. (1964). «Nel primo centenario di Miguel de Unamuno». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 29, 5-11.

- Bonifazi, N. (1986). *Il genere letterario*. Ravenna: Longo Editore.
- Bresadola, A. (2020). «La letteratura spagnola nell'*Europa Letteraria*». De Benedetto, N.; Ravasini, I. (eds), *Le Letterature Ispaniche Nelle Riviste Del Secondo Novecento Italiano*. Biblioteca di Rassegna iberistica 19, 65-100. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-459-2/004>.
- Castellet, J.M. (1961). «Per i venti anni dalla morte di Hernández». *L'Europa letteraria-artistica*, 11, 115.
- Chemello, A. (1998). *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*. Milano: Guerini e Associati.
- Chiti Batelli, A. (1962). «La Spagna secondo Ridruejo». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 17, 65-6.
- Depretis, G. (2018). *Cartas italianas*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Fiore, A. (2015). *Max Aub y Dario Puccini: Epistolario (1959-1972)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Gaddo, P. *L'Europa letteraria: scheda e indici*. http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/europaletteraria.html.
- Galluzzi, P. (1989). «Verso un archivio della corrispondenze degli scienziati». D'Auria, E. (ed.). *Metodologia ecdotica dei carteggi*. Firenze: Le Monnier, 159-84.
- Gatto, A. (1965). «L'inedito stupore del creare». *L'Europa letteraria, artistica, cinematografica*, 33, 53-7.
- Goytisoló, G. (1962). «La Spagna e l'Europa». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 15-16, 14-15.
- Goytisoló, G. (1962). «L'altra Spagna, l'altra Europa». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 17, 67-8.
- Goytisoló, J.A. (1963). «Salud, Alberti!». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 19, 160.
- Goytisoló, J. (1960). «La guardia». *L'Europa letteraria-artistica*, 3, 26-32.
- Goytisoló, J. (1962). «La Spagna e l'Europa». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 15-16, 12-32.
- Goytisoló, J. (1965). «Album familiare: le prime pagine di un romanzo inedito». *L'Europa letteraria, artistica, cinematografica*, 35, 67-71.
- Guillén, J. (1962). «Contribución». *L'Europa letteraria, L'Europa artistica, L'Europa cinematografica*, 13-14, 73-5.
- Haldas G.; Herrera Petere J. (1964). «A venticinque anni –22 febbraio 1939– dalla morte di Antonio Machado». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 26, 134-8.
- «La Spagna ribelle». (1961). *L'Europa letteraria-artistica*, 9-10, 128-31.
- León, M.T. (1964). «Miguel: l'occhio del gufo in casa Alberti». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 29, 6-11.
- López Pacheco J.; Repetto A. (1961). «España tiembla en fiebre de esperanza». *L'Europa letteraria-artistica*, 8, 1961, 49-51.
- López Pacheco, J.; Repetto, A. (1962). «Poesie proibite dell'Amor proibito». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 15-16, 74.
- López Pacheco, J. (1964). «'Con franqueza'; 'Toro eterno y engañado'; 'Aquel amanecer'; 'Pasaban a mi lado'». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 27, 69.
- Macrì, O. (1960). «Un nuovo Romancero». *L'Approdo letterario*, 3, 123-4.
- Monterosso, R. (1989). «I carteggi dei musicisti». D'Auria, E. (ed.). *Metodologia ecdotica dei carteggi*. Firenze: Le Monnier, 134-50.

- Morelli, G. (2009). *Dario Puccini Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1951-1969)*. Milano: Viennepierre edizioni.
- Neruda, P. (1962). «Franco e l'assassinio della poesia». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 15/16, 120-2.
- «Per il cinquantenario di Miguel Hernández». (1960). *L'Europa letteraria-artistica*, 5-6, 125-6.
- Permolì, P. (1960). «Testimonianze poetiche della resistenza spagnola». *L'Europa letteraria-artistica*, 3, 165-9.
- Puccini, D. (1962). «Ritorno di Bertold Brecht». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 18, 5-6.
- Puccini, D. (1964). «Due libri su Miguel Hernández». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 25, 144-5.
- Puccini, D. (1964). «Rafael Sanchez Ferlosio: per la traduzione italiana del romanzo *Il Jarama*». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 27, 155-7.
- Repetto, A. (1961). «*I sobborghi* di Luis Goytisolo». *L'Europa letteraria-artistica*, 8, 175-6.
- Repetto, A. (1962). «Tempi duri per i censori franchisti». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 17, 70-1.
- Repetto, A. (1963). «Breve intervista a Luis Goytisolo-Gay». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 20-21, 210-2.
- Resta, G. (1989). «Per l'edizione dei carteggi degli scrittori». D'Auria, E. (ed.). *Metodologia ecdotica dei carteggi*. Firenze: Le Monnier, 68-80.
- Sierra Blas, V. (2002). «Escribir y servir: las cartas de una criada durante el Franquismo». *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, 10, 121-40.
- Torelló, J.B. (1962). «L'Opus Dei difende la propria 'splendida libertà'». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 17, 68-9.
- Tuñón de Lara M. (1961). «A venticinque anni dalla morte di Miguel de Unamuno». *L'Europa letteraria-artistica*, 12, 140-2.
- Vigorelli, G. (1960). «L'Europa. Questo rapporto». *L'Europa letteraria*, 1, 7-12.
- Vigorelli, G. (1960). «La cultura è anticultura se non è mutamento». *L'Europa letteraria-artistica*, 3, 5-6.
- Vigorelli, G. (1962). «L'Opus Dei e le sue collusioni con il 'clerico franchismo'». *L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica*, 17, 69-70.

«La poesía debe leerse en alto»: los archivos sonoros de Antonio Gala

Pedro J. Plaza González
Universidad de Málaga

Abstract This paper presents the figure of the Spanish writer Antonio Gala in his most unknown facet: as a poet. In doing so, we will focus on the research carried out within the “Phonodia” group of the Università Ca’ Foscari Venezia. This research consists in the description and analysis of the corpus of eighty-four recorded poems by Antonio Gala, and are found in three audio publications: *Testamento andaluz* (1985), *De viva voz* (1997), and *Miró a mi corazón* (2014) – the last one in collaboration with the composer Rubén Jordán. With all this, not only the importance of Antonio Gala as a contemporary poet will be proven, but also the relevance of his poems in the framework of the relationship between voice and poetry through sound files.

Keywords Antonio Gala. Phonodia. Voice. Poems. Recordings. Sound files.

Índex 1 Las grabaciones de poemas de Antonio Gala a lo largo del tiempo. – 1.1 *Testamento andaluz* (Alfredo Melgar Editor y Eurosonic, 1985). – 1.2 *De viva voz* (Editorial Planeta, 1997). – 1.3 «Poetas de Córdoba» (Librería Luque, 2013). – 1.4 *Miró a mi corazón* (Asociación Cultural Camerata Capricho Español, 2014). – 2 La voz de Antonio Gala.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-10-04
Accepted 2023-01-17
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Plaza González | 4.0



Citation Plaza González, P.J. (2023). “La poesía debe leerse en alto”: los archivos sonoros de Antonio Gala”. *Rassegna iberistica*, 46(119), 63-82.

1 Las grabaciones de poemas de Antonio Gala a lo largo del tiempo

José Infante, en el preliminar a la antología *Una señal en el corazón*, sostenía que Antonio Gala

[...] poco a poco va haciendo también suyas todas las características de la Generación del 50 a la que indudablemente pertenece, una postura ética que no huye del compromiso pero que se despega de las simplificaciones estilísticas en las que había caído la llamada literatura social y el realismo crítico [...]. (Gala 2016, 10-11)

En efecto, consiste igualmente mi reclamo crítico desde hace varios años de investigación en que el escritor sea considerado como uno de los nombres más relevantes de la Generación del 50, compartiendo plenamente con muchos de sus miembros no únicamente amistad, sino también características tan esenciales como la importancia del lenguaje, la introducción en la poesía de temas filosóficos, la recuperación de la calidad literaria, las influencias de la Generación del 27, la desvinculación de la literatura comprometida -que, en su caso, Gala reservó para sus artículos periodísticos y su teatro y para sus protestas y sus denuncias sociales- o la apuesta por una lírica intimista:

Si en público el escritor marca una distancia, por el contrario, en sus textos aflora una cercanía, una sensibilidad extrema que palpita en toda su escritura y, todavía más, en su poesía, en la que se desnuda. A través de las palabras, su música y los juegos de espejo, va buscando su ser íntimo; esa dimensión humana que compara te con sus semejantes. (Dubosquet Lairys 2021, 66)

Este artículo ha sido realizado con el apoyo de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU18/01702), tutelada por el profesor José Lara Garrido. Asimismo, se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete; en el seno del proyecto «Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI» (PID2019-107687GB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz en la Universidad del País Vasco; y, sobre todo, en el seno del grupo de investigación «Phonodia», vinculado a la Università Ca' Foscari Venezia y creado y dirigido por el profesor Alessandro Mistrorigo. Esta última colaboración filológica ha sido posible gracias a la concesión de una Ayuda de Estancias de Investigadores de la Universidad de Málaga en Centros de Investigación de Calidad del Plan Propio de la Universidad de Málaga en el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de 2021 bajo la tutela del profesor Mistrorigo.

Así pues, podemos encontrar hoy por hoy grabaciones de poemas –con o sin imagen, con o sin música– de integrantes de la Generación del 50 como José Hierro,¹ Jaime Gil de Biedma,² Claudio Rodríguez³ (Mistrorigo 2012), Félix Grande,⁴ Francisca Aguirre,⁵ Francisco Brines⁶ o María Victoria Atencia.⁷ Si bien no son la primera generación en entregar a la historia de la literatura autófonos –los había ya de Miguel Hernández⁸ (Mistrorigo 2022), de algunos miembros de la Generación del 27, como Luis Cernuda⁹ o Rafael Alberti,¹⁰ y de Juan Ramón Jiménez¹¹–, lo cierto es que los autores de la Generación del 50 y sus colindantes son los primeros que hallan una sistematicidad a la hora de editarlos y de difundirlos, coincidiendo con la década en la que la mayoría de ellos empezó a publicar textos escritos:

Como se puede ver en el interesante índice contenido en la página «Lista de colecciones» de la web Voces que Dejan Huella, tenemos audios con estas características ya a partir de los 60, en la mayoría en LP y en CD, estos últimos con fecha no anterior a principios de los 90. A esos años –o sea, cuando aparece por primera vez el soporte digital– remontan las primeras colecciones de libros de poesía acompañados por un disco compacto donde se puede escuchar la lectura en voz alta del poeta. Es el caso de las colecciones «De Viva Voz» y «Visor de Poesía» de la editorial madrileña Visor Libros y de la colección «Poesía en la Residencia» producida por la Residencia de Estudiantes. (Mistrorigo 2018, 14-15)

Sin embargo, al igual que ocurre con sus poemas en papel, los archivos sonoros de Antonio Gala se sitúan, paralelamente, fuera de este «canon» y de estas colecciones y transitan con sus ecos por otros caminos, unos con mayor repercusión mediática y con mayor alcance de oyentes y otros con menor difusión. Tres son, primordialmente, las reuniones de grabaciones de poemas de Gala, a las cuales habría que sumar luego un vídeo. La primera de ellas es *Testamento andaluz*,

1 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ubClSv7SsYw>.

2 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=m0m_e0jYwMM.

3 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=EmWbs_WggsA&t=3s.

4 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=arEEF5XeuY>.

5 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=fXvIUZx_FRy.

6 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y1-YF9XIWbc>.

7 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tKK40UkPbVI>.

8 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QFiWw3ilzjM&t=21s>.

9 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KDh-m2ipDFQ>.

10 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TwH-qJ-alFc>.

11 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Utrt0zzj3HY>.

trabajo grabado y mezclado por Eurosonic en el año 1985 en formato vinilo, siendo el ingeniero de sonido Luis Villena. *Testamento andaluz* se editó en Madrid a la par que la carpeta del libro homónimo -con los poemas de Antonio Gala y las láminas de Manuel Rivera- al cuidado de Alfredo Melgar y contenía un total de veinticuatro grabaciones, es decir, todos los textos del poemario. Cabe subrayar que no se trata solamente del registro de la voz del poeta, pues la lectura de sus poemas va acompañada permanentemente por la música compuesta por Manolo Sanlúcar y, por ende, no es posible un estudio aislado de la voz en este caso. Los músicos del elenco fueron Miguel Quirós -oboe y corno-, José Oliver -flauta-, Vicente Espinosa -violonchelo- y el propio Manolo Sanlúcar -guitarra-, quien tocaba en todas y cada una de las canciones, haciéndolas rebosar de un flamenco puro y enraizado a la tierra.

La segunda de estas florestas de grabaciones de poemas es *De viva voz*, trabajo en formato CD editado por Planeta en el año 1997, tal vez en respuesta comercial a la colección «De Viva Voz» de Visor Libros.¹² El disco albergaba la increíble cifra de cincuenta y cuatro grabaciones de poemas, extraídos estos del conjunto de *Poemas de amor* y vendiéndose exclusivamente con una de las ediciones especiales del volumen, por lo que vemos cómo, otra vez, Gala optaba por ofrecer a sus lectores y a sus oyentes al mismo tiempo la voz y el texto escrito. *De viva voz* supone, a mi entender, un hito en la historia de los archivos sonoros de poetas en España, en tanto en cuanto no había -ni creo que la haya- ninguna otra publicación de ese cariz que contenga tal cantidad de autófonos en un único disco y producidos por un autor individual.

La tercera reunión de la serie de grabaciones es *Miró a mi corazón*, proyecto auspiciado por la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba y encargado a la entonces Asociación Cultural Camerata Capricho Español en el año 2014. Se divulgó minoritariamente a la sazón en formato CD y se divulga hoy por hoy masivamente en plataformas virtuales como YouTube, Spotify, iTunes o Amazon Music. El disco nació de la idea original del compositor alcantino Rubén Jordán Flores, quien, durante su estancia en la Fundación Antonio Gala como miembro de la duodécima promoción a lo largo del curso 2013/2014, quiso poner música a algunos de los poemas más significativos del escritor. De esta guisa, se presentaban en el álbum seis poemas, pero solo tres de ellos se presentaban ahí con y sin música, esto es, con el recitado aislado, cosa que facilita su estudio de cara a una escucha más detenida. La música fue interpretada magistralmente por la Camerata Gala bajo la dirección de su director titular, Alejandro Muñoz. En la actualidad, la Camerata Gala

¹² Véase <https://www.visor-libros.com/tienda/colecciones/de-viva-voz-1.html>.

dispone en el plano instrumental de once violines, cuatro violas, tres violonchelos, dos contrabajos y un clave.¹³

De las tres obras traídas a colación hasta este punto, las dos primeras consignaban al lector oyente tanto el audio en el archivo sonoro como el texto en el libro de Antonio Gala, cumpliendo, consecuentemente, con el desiderátum manifiesto del proyecto «Phonodia» en general y del profesor Alessandro Mistrorigo en particular, que se basa en intentar guiar al sujeto activo hacia una verdadera y fructífera escucha crítica de tan preciado material:

En efecto, mientras que, en el caso de los libros acompañados por LP, musicasete o CD, este disfrute simultáneo se delega en el lector oyente, quien puede escuchar el audio con el libro o de forma separada [...], en el caso de «Phonodia» y los archivos en línea que presentan texto y audio [...] cohabitan en el mismo lugar digital. (2018, 23)

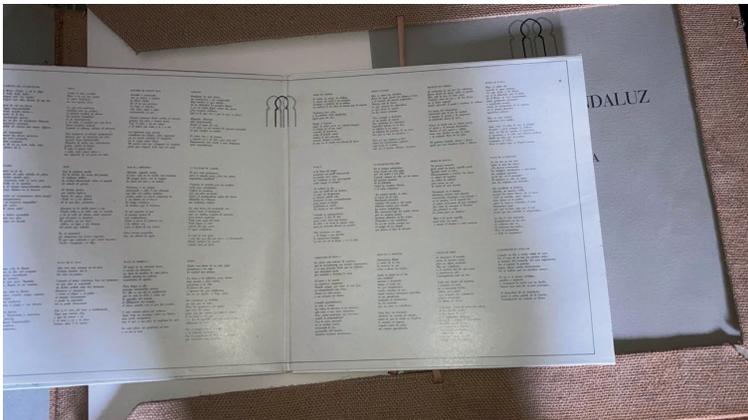
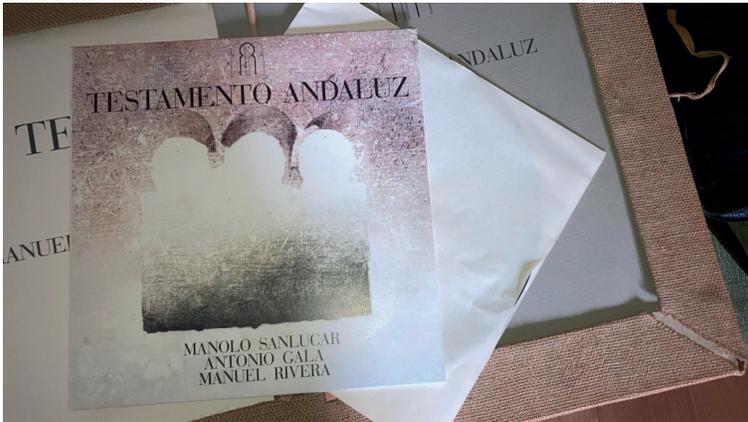
Mención aparte suscita, por amalgamar sonido e imagen, el vídeo que está subido a YouTube y que pertenece a «Poetas de Córdoba», un proyecto cultural impulsado por la Librería Luque, sita en la ciudad califal, en el que Gala colaboró en el año 2013 como primer invitado de su andadura leyendo delante de la cámara tres poemas de *Testamento andaluz*.

Habiendo puesto orden y categorizado, en fin, el complejo entramado de los archivos sonoros de Antonio Gala, cumple, a continuación, dar cuenta del contenido de cada una de las producciones aludidas para proporcionar una primera descripción del corpus de autófonos y un primer análisis cuantitativo y cualitativo que pueda servir como punto de partida para otras investigaciones futuras, máxime al bosquejarse sus cuantiosas posibilidades de estudio.

1.1 *Testamento andaluz* (Alfredo Melgar Editor y Eurosonic, 1985)

Testamento andaluz, proyecto multidisciplinar y movimiento cultural, surgió con motivo de una ambiciosa exposición itinerante realizada por toda la comunidad autónoma de Andalucía en 1985 y, como ya he dicho antes, se conformaba por tres pilares artísticos perfectamente equilibrados: los dibujos en acuarelas, que pertenecían al pincel de Manuel Rivera; la música de viento madera y de cuerda, que pertenecía a la partitura de Manolo Sanlúcar; y los poemas, que pertenecían a la pluma de Antonio Gala. En la portada del vinilo rezaban

¹³ Véase <https://cameratagala.com>.



Figuras 1 y 2. Carátula del vinilo y carátula interior de *Testamento andaluz* con los veinticuatro poemas.

los tres nombres y en ella figuraba una ilustración de Rivera en la que aparecían, en tonos marrones y rojizos, los arcos de medio punto de la Mezquita de Córdoba, de cuya prolongación se intuían vagamente las columnas, devoradas por un haz de luz blanca y una masa boscosa verde oscuro. Sobre el título, *Testamento andaluz*, se apreciaba una especie de logo que, en cambio, utilizaba tres arcos de herradura de la Mezquita superpuestos [fig. 1].

De los veinticuatro poemas del conjunto había tres dedicados a cada una de las ocho provincias de Andalucía, siendo, consiguientemente, la estructura literaria del vate cordobés el eje irradiador que iluminaría la pintura de Rivera y la música de Sanlúcar. En la contraportada del vinilo se inscribía, además de los créditos correspondientes, un texto dividido en tres columnas, firmado de manera solidaria

por los tres creadores –amparadas sus rúbricas por una fotografía en blanco y negro de cada cual–, pero claramente escrito, en realidad, por Gala, atendiendo a su enunciación. Dicho texto, que es de obligada exigencia ir reproduciendo aquí íntegramente por ser de rara localización, a pesar de su objetivo inicial, testimoniaba la concepción, el sentido de la trascendencia y el afán de perduración de este proyecto tan novedoso en la época de aquella joven democracia española, huérfana de historia y de tantas clarividencias de escritura:

A mi modo, hablaba una noche con Manolo Rivera sobre el testamento de uno de nuestros emires del Esplendor. Solo se conservan recuerdos literarios, y yo prefiero atribuirlo a Abderramán III. «Comienza», le decía, «por la definición acumulativa del testador. Acumulativa e hiperbólica, como sucede entre los árabes. Los datos sobrevienen a oleadas gloriosas. ‘Viví setenta años. Durante cincuenta, fui dueño de la ciudad más hermosa del mundo’: Córdoba. ‘Por si le faltaba una última refulgencia, la enriquecí con la joya más preciosa: el irisado asombro de Medina Azahara. Amé y me amó la mujer más bella de la Tierra’: Azahara. ‘En mi reino se entreveraban los poetas más sutiles, los más alados músicos, los sabios más profundos...’. Y continuaba, con creciente vanagloria, describiendo su personal grandeza. Hasta concluir: ‘Y fui feliz catorce días’. Tras una pausa, como arrepentido de su exageración, puntualizaba: ‘No seguidos’».

«Yo», agregué, «quizá no haya sido feliz más de tres cuartos de hora. Y tampoco seguidos. Y acaso ni siquiera feliz, sino otra cosa. Se trató de una serie de instantes, vividos siempre en Andalucía, en que me he sabido confuso (o sea, fundido *con*), en los que he consentido (o sea, sentido *con*). Igual que una milimétrica tesela que forma parte de un mosaico infinito; pero que, misteriosa y acendradamente, en tales instantes se encontró en *su* sitio, cumplió su previsto y primoroso oficio de tesela... Eso tal vez no proporcione la felicidad, pero sí un estado de ánimo más hondo y alto, menos efímero, próximo a la inmortalidad. Porque, al dejar casi de ser uno mismo, se empieza a ser el todo. Lo cual parece aproximarse mucho a la esencia andaluza, que transcurre entre lo contingente y lo necesario, entre el *qué más da* y el *estaría de Dios*, entre el escepticismo y el fatalismo. No en vano la palabra *alhaja*, en árabe, viene a ser lo superfluo que se hace imprescindible, y en Andalucía suele pensarse que lo más que podemos cambiar es la caligrafía de lo que está escrito, si somos suficientemente osados para transcribirlo con nuestra propia mano».

De aquella conversación; de la certeza de que no somos los propietarios de la vida, sino ella de nosotros –lo que, en último extremo, nos prolonga–; de considerar el tiempo como un medio versátil, cuyas denominaciones de pasado o futuro son mudadizas y

confusas, surgió este *Testamento andaluz*, con un sentido más de testimonio que de última voluntad, la cual no existe nunca. (Sanlúcar, Gala y Rivera 1985)

Asimismo, se tramaban en este texto de la contracubierta algunos detalles harto interesantes sobre la génesis del proyecto, sobre la repartición y el orden del trabajo artístico y sobre su proyección esencialista y democratizadora:

El trabajo de Manuel Rivera y mío fue, a toda hora, conjunto. El poema precedía al dibujo pero, en ocasiones, no al acuerdo. De ahí que sus grafías sean también dibujo, y a él -al vertebrarlo- se reintegren.

Hemos buscado utilizar la escasez de medios -insinuación del color, ausencia de manipulación en el trazo, austeridad verbal- como el único lujo posible. Hemos procurado dar una versión desnuda, sugerida e intemporal de Andalucía, sin ampararnos en los burladeros habituales: la Andalucía que amamos. Y de antemano decidimos que esta carpeta alcanzase, fuera de coleccionismos y de élites, la mayor difusión. (1985)

Por último, se daba noticia de la inclusión *in extremis* de Sanlúcar en la comitiva, de la necesidad de los sonidos en el vacío del silencio, de la reflexión en torno al receptor y de la reacción del compositor gaditano al atender la propuesta:

Pero cuando la pintura y la palabra, por no dar más de sí, se callan, solo resta la música. Por ella deseamos Rivera y yo que la expectación de nuestra obra fuese acompañada. Elegimos a Manolo Sanlúcar. Cuando él oyó y vio lo que le exponíamos, guardó silencio. Y se retiró a crear uno de los monumentos musicales más significativo de la historia andaluza. Así nos confirmó a Rivera y a mí en el acierto de nuestras intenciones.

Por eso -orgullosos de no haber sido obstáculos para que se expresara lo que había de expresarse-, fraternales, como solo vehículos, firmamos los tres esta carpeta. (1985)

De tal modo, paso a catalogar seguidamente los textos de *Testamento andaluz*, todos los cuales podían leerse, aunque con una tipografía muy pequeña y con un poema, «Alhambra», ligeramente desubicado respecto a su orden geográfico natural, sobre fondo blanco dentro de la carátula del vinilo, que contenía dos discos grabados por ambas caras [fig. 2]. Los tres poemas consagrados a la provincia de Jaén eran «Nacimiento del Guadalquivir», «Úbeda» y «Olivares de Mancha Real»; los tres poemas relativos a la provincia de Córdoba eran «Sierra de Córdoba», «Mezquita de Córdoba» y «Medina Azahara». Los

tres poemas que evocaban la provincia de Málaga eran «Playa de El Palo», «Ronda» y «Plaza de Marbella»; los tres poemas tocantes a la provincia de Almería eran «Mar de Carboneras», «Níjar» y «La Alcazaba de Almería»; los tres poemas ofrecidos a la provincia de Granada eran «Alhambra», «La Alpujarra» y «Albayzín»; los tres poemas concernientes a la provincia de Sevilla eran «Sevilla», «Guadalquivir por Coria» y «Ruinas de Itálica»; los tres poemas dedicados a la provincia de Huelva eran «Sierra de Aracena», «Palos de la Frontera» y «Necrópolis en Huelva»; y los tres poemas reservados para la provincia de Cádiz eran «Arcos de la Frontera», «Cartuja de Jerez» y «Guadalquivir en Sanlúcar». En el momento de estas grabaciones, Antonio Gala era un hombre maduro, tenía cincuenta y cinco años y era, en aquel tiempo, ampliamente reconocido en el panorama literario nacional e internacional como dramaturgo por piezas teatrales de enorme éxito como *Los buenos días perdidos* (1972), *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) o *Petra Regalada* (1980); mas no como poeta. En ciertos pasajes de las composiciones parecía que la guitarra de Sanlúcar y la voz de Gala no terminaban de acordarse, tapando la primera de ellas a la segunda y dando la sensación de que no se sacó en la masterización el máximo partido a una voz tan personal y poderosa como la suya. Por lo demás, el resultado es sobrecogedor y extraordinario, como ninguna otra combinación entre música, arte y poesía.

1.2 *De viva voz* (Editorial Planeta, 1997)

De viva voz se publicó, junto a la insólita antología de *Poemas de amor*, por primera vez en el año 1997 bajo el sello de Editorial Planeta. Dos años después, en 1999, la marca ítalo-española Planeta DeAgostini lo reeditaría con el título de *Antonio Gala recita sus «Poemas de amor»*, mudando y disfrazando el continente, en paralelo a su nueva edición de *Poemas de amor*, pero no el contenido, que fue replicado. Este disco fue en sendas ocasiones una suerte de obsequio de la editorial y, por consiguiente, nunca ha estado a la venta de forma exenta hasta ahora, que puede encontrarse disgregado con cierta facilidad en algunos portales de tiendas virtuales para coleccionistas, mientras que algunas de sus pistas han sido subidas por los usuarios a YouTube. Ocurre que los poemas grabados eran tan inéditos como los poemas de la propia y singular antología o incluso más, dado que alojaba dos textos absolutamente inéditos y no recogidos en el compendio escrito que, hasta hoy, han pasado desapercibidos para la crítica galiana y no han sido incluidos en corpus alguno. En el momento de estas grabaciones, Gala tenía ya sesenta y siete años, había ganado el prestigioso Premio Planeta por *El manuscrito carmesí* y era un poeta de senectud paradójicamente desconocido por sus lectores habituales.



Figura 3
Portada del disco
De viva voz

Editorial Planeta sabía a la perfección que, en aquel entonces, el nombre de Antonio Gala suponía un éxito editorial asegurado, tal y como atestiguan los premios y las ventas logrados durante la década de los noventa. En la portada del CD se ensalzaba, en consecuencia, la figura del autor, mostrando una fotografía en blanco y negro en la que se lo veía a él de perfil izquierdo sosteniendo cerca de la barbilla el bastón con cabeza de león que le regalara la madre del torero Manolete, Angustias Sánchez Martínez [fig. 3]. En la contraportada, sin embargo, se resaltaba en el centro de un marco entretejido de rosas rojas en mayúsculas su nombre y se daba fe del título, *De viva voz*, y del subtítulo, *Recita sus «Poemas de amor»* [fig. 4]. Se adjuntaba, a la postre, en el mismo disco su característica firma como atractivo reclamo y el libretito donde se listaban, poemario por poemario, los poemas registrados.

De viva voz agrupaba, pues, dos poemas de *Perseo*, «Definición del amor» (1)¹⁴ y «El Sur» (4); dos poemas de *Enemigo íntimo*, el poema VI, «Salta el amor, como una alondra súbita [...]», y el poema XIV, «Hay tardes en que todo | huele a enebro quemado [...]», atendiendo a la numeración en números romanos de la *editio princeps*; dos poemas de *La acacia*, «Hoy se queman los últimos recuerdos [...]» (6) y «Miró a mi corazón y dijo [...]» (8); cuatro poemas de *Valverde*, 20, «Quizá el amor es simplemente esto [...]» (9), «Maitines» (10), «Recuerdos» y «¿Quién hablará de ti [...]», de los cuales los dos últimos eran completamente inéditos y no constaban siquiera en la reunión

¹⁴ La numeración que iré aportando entre paréntesis para hacer más rápida y simple su consulta obedece a la de *Poemas de amor* (1997) y esta se reinicia en cada uno de sus poemarios.

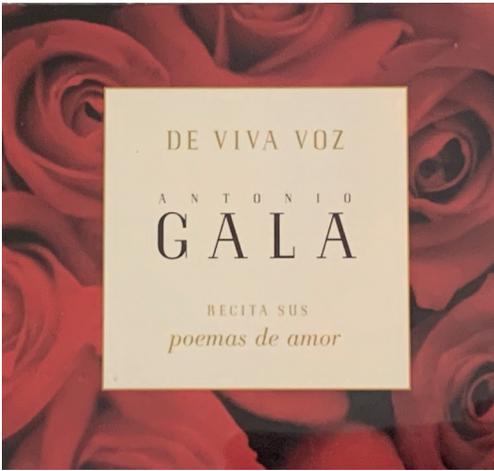


Figura 4
Contraportada del disco
De viva voz

de *Poemas de amor* ni tampoco en otro lugar; cuatro poemas de *Baladas y canciones*, «A pie van mis suspiros» (2), «No por amor» (3), «Qué dolor de la verde grama [...]» (10) y «Sevillanas» (11); dos poemas de *La deshora*, «Está dormido junto a mí [...]» (11) y «Cuando el amor, ese desesperado [...]» (12); un poema de *Meditación en Quero-nea*, «Todo es de luz y canta. Te recuerdo» (13); dos sonetos de *Para Mirta (sonetos barrocos)*, «Ella» (1) y «A su esquí» (8); veinte sonetos de *Sonetos de La Zubia*, «Ya nunca más diré: ‘Todo termina’ [...]» (1), «Me clavó bien, al hueso, las esposas» (4), «Por mi cuello tu mes de abril resbala [...]» (5), «La luna nos buscó desde su almena [...]» (6), «Si te vas lejos tú, me llevas lejos [...]» (9), «Cuando tendré, por fin, la voz serena [...]» (11), «Desembocara junio en el verano [...]» (13), «Tú me abandonarás en primavera [...]» (17), «A trabajos forzados me condena [...]» (19), «Dile a la muerte, amor, que no me olvide [...]» (25), «Yo ya me voy y tu promesa llevo [...]» (28), «Como rasguña un mal peón de brega [...]» (36), «Tan destronado llegas, soberano [...]» (45), «Irrumpe el sol, y ahuyenta la ternura [...]» (49), «Tengo la boca amarga y no he bebido [...]» (51), «Hoy encuentro, temblando ya y vacía [...]» (54), «¿Quién podría decirle qué bien huele [...]» (58), «Déjame ahora, amor, que te maldiga [...]» (61) y «Hoy vuelvo a la ciudad enamorada [...]» (62); tres poemas de *Testamento andaluz*, «Playa de El Palo», «Alhambra» y «Guadalquivir en Sanlúcar»; y diez poemas de *Tobías desangelado* que, en la edición exenta y total de 2005, la de *El poema de Tobías desangelado*, sufrirían notables variantes textuales que afectarían aun a los títulos, «Santa Marta» (3), «Homenaje a san Juan de la Cruz» (8), «China» (14), «Trinidad» (21), «La Habana Vieja» (22), «Vedado» (23), «Caribe» (30), «Murcia» (32), «Copenhague» (37), «Villa Adriana» (57) y «Bangkok» (79).

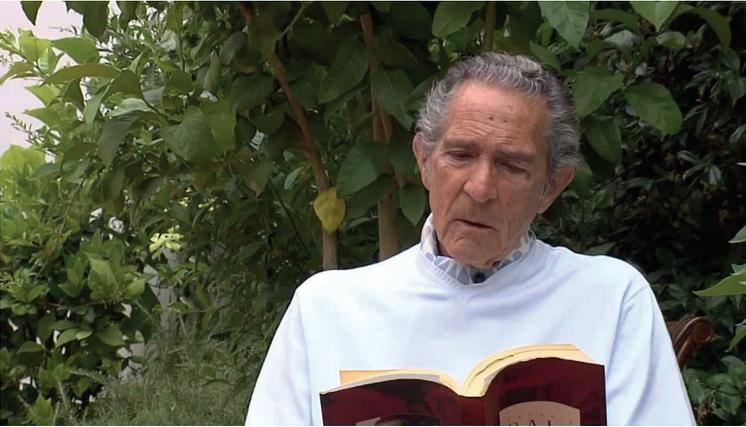


Figura 5 Captura de pantalla de la lectura del vídeo de «Poetas de Córdoba»

1.3 «Poetas de Córdoba» (Librería Luque, 2013)

Frente a la cámara, en los jardines frondosos de su fundación –el antiguo convento del Corpus Christi, justo donde hoy por hoy descansan sus cenizas–, vestido con un jersey de un celeste muy claro y abrigado con un pañuelo de tintes blancos y azules, Antonio Gala recitó tres poemas de *Testamento andaluz* al tiempo que sostenía entre sus manos, para la lectura, un ejemplar desvencijado de la primera edición de *Poemas de amor*, estrenando con ello el proyecto «Poetas de Córdoba» promovido por la popular Librería Luque con la colaboración del Ayuntamiento de Córdoba [fig. 5]. En el momento de esta grabación, Gala tenía ochenta y tres años y sus apariciones públicas iban siendo paulatinamente menores y en sitios y en eventos muy específicos. Los poemas leídos, que, en comparación con los anteriores, cuentan con la ventaja de tener no solo voz, sino también imagen y, por extensión, más información paratextual, fueron «Sierra de Córdoba», «Playa de El Palo» y «Alhambra»,¹⁵ es decir, un poema para Córdoba, un poema para Málaga y un poema para Granada, probablemente sus tres provincias favoritas a raíz de su estrecho contacto vital con ellas y su significancia personal. En Córdoba creció y estableció su fundación, en Málaga adquirió su casa última, La Baltasara, y asentó su refugio y en Granada extrajo las maravillas de su historia y se enamoró.

15 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=niMM7SzEXBg&t=25s>.

Pese a ser un anciano octogenario, Gala derrochaba en esta lectura su elegancia proverbial y su grácil coquetería, permitiéndose levantar la vista del papel y mirar a la cámara de tanto en tanto durante largo rato y ofreciendo no pocas sonrisas alternas, medidas y conscientes. Toda la carga gestual del vídeo se concentraba en los ojos, que se abrían y se cerraban, pestañeando; en las cejas, que se enarcaban; en la sonrisa, que se mostraba únicamente en la mandíbula inferior, quedando oculta la superior por los labios; y en la cabeza, que asentía o negaba acorde con los versos que estaba leyendo con mayor o menor intensidad. Si bien la imagen es de muy buena calidad, el sonido, al tratarse de una localización exterior, denuncia algunas interferencias causadas por el soplo del viento y por el canto de los pájaros.

1.4 *Miró a mi corazón* (Asociación Cultural Camerata Capricho Español, 2014)

Este proyecto final fue, tal y como he comentado con anterioridad, ideado y desarrollado por el compositor alicantino Rubén Jordán Flores durante su estancia en el curso 2013-14 en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba y fue llevado a cabo en el año 2014 bajo el amparo de la Asociación Cultural Camerata Capricho Español y la dirección orquestal de Alejandro Muñoz. En el momento de estas grabaciones, por lo tanto, Gala tenía la edad de ochenta y cuatro años, siendo esta su última gran colaboración de carácter lírico y musical en el culmen de su senectud y en el ocaso ya de su etapa creadora, considerando que publicó su última tronera, «Vivir la vida», el 21 de diciembre de 2015, la cual remató con las siguientes palabras:

La vida hay que disfrutarla sin ninguna obsesión: la risa y el llanto son dos caminos para adentrarse en ella. Envejecer lo hace cualquiera: basta sentarse; crecer es más costoso. Hay que hacerlo hacia las raíces de la vida, que están dentro de nosotros, y fundirse con ella, con el principio de ella. (Gala 2015)

Según ha podido contarme personalmente Jordán, el poeta fue todos los meses a lo largo de sus distintas visitas a la sala de música de la fundación a escuchar lo que este hacía, donde le enseñaba algunas partes en sonido digital, con secuenciadores y librerías virtuales, y también algunos ejemplos de la partitura al piano, y mantuvieron entonces largas conversaciones sobre el trabajo.

En total fueron seis los poemas que componen *Miró a mi corazón* y fueron elegidos todos por el compositor. Por un lado, el homónimo

«Miró a mi corazón», poema número 8 de *La acacia*;¹⁶ «No por amor», poema número 3 de *Baladas y canciones*;¹⁷ y «Nadie mojaba el aire», poema número 3, titulado y ubicado en «Santa Marta», del *Tobías desangelado* de *Poemas de amor*, y poema número 9 del conjunto de «Nueva York» de la primera sección de *El poema de Tobías desangelado*, «Ministerio del aire».¹⁸ Por otro lado, los poemas que dialogaban artísticamente con los tres movimientos de la llamada *Sinfonía de los jazmines*: «Sierra de Córdoba», de *Testamento andaluz* -movimiento 1-; «Medina Azahara», de *Testamento andaluz* -movimiento 2-; y «Mezquita de Córdoba», también de *Testamento andaluz* -movimiento 3-. Por decisión de la Camerata, únicamente los tres primeros poemas -«Miró a mi corazón», «No por amor» y «Nadie mojaba el aire»- se publicaron oficialmente sin su música -la cual, por cierto, carecía de título en los créditos frente a la *Sinfonía de los jazmines*-, con la voz aislada. Por fortuna, Rubén Jordán conserva en sus archivos todavía hoy el resto de las grabaciones aisladas y está dispuesto a ponerlas a disposición del investigador que las solicite para un posible estudio posterior que será necesario. Antonio Gala tuvo, tal y como recuerda Jordán, libertad absoluta a la hora de recitar los poemas, confiando en que este sabría darle la intensidad precisa, y la mayoría se grabaron prácticamente una sola vez, sin necesidad de segundas tomas. Por lo demás, en la portada del CD puede verse, en correspondencia con el motivo vegetal de los jazmines que modula radicalmente la sinfonía principal referida, una fotografía floral -pudieran ser, por el color rosado, unas ramas de almendro y, por el

16 El poema no se declamó por entero ni en el autógrafo de 1997 ni en el autógrafo de 2014. Sé, gracias a la gentileza de Rubén Jordán Flores, que fue el propio Antonio Gala quien suprimió algunas de sus partes en el año 1997 y en el año 2014 y fue él quien prefirió nuevamente esta versión recortada a la completa de *Poemas de amor*, pensando tanto él como Jordán que así el texto ganaba fuerza. Las estrofas que sufrieron recortes parciales para la grabación fueron la segunda, donde desapareció este fragmento: «Cerrad los ojos y olvidadme. | No envilezcáis ni la alegría | de ayer, ni la tristeza que ahora hace | ponerse el sol. Todo es sagrado [...]» (Gala 1997a, 63); y la tercera, donde desaparecieron los cuatro primeros versos de resonancias bíblicas: «Porque no brotan flores de la piedra | y en Betel vence siempre el Ángel, | tañe el amor su lira de oro | a un universo irremediable» (1997a, 63).

17 En el primer verso de la cuarta estrofa, «Tú eres mi vida y yo sabía [...]» (Gala 1997a, 93), el poeta diría *eras* en lugar de *eres* (Gala y Jordán 2014). Pese a que pudiera parecer, a primera vista, un mero fallo de dicción en el momento de la grabación, lo cierto es que fue Jordán quien se percató del posible error y lo comunicó a Gala, que aceptó el cambio como adecuado y le devolvió su auténtico sentido a ese verso y al correlativo: «Tú *eras* mi vida y yo sabía | que *eras* mi vida de verdad [...]» (Gala 1997a, 93).

18 En este caso, se observa una minúscula variante textual en el recitado que no está presente ni en el testimonio de 1997 ni en el testimonio de 2005 y, por consiguiente, es fruto de la misma grabación. En el cuarto verso se invierte el orden del adverbio de tiempo *ya*, pasando de «Me decías: '¿Ya es la hora del té?'» (Gala 1997a, 254; Gala 2005, 16) a «Me decías: '¿Es ya la hora del té?'» (Gala y Jordán 2014). Se antoja, sin duda, más armoniosa y fluida la segunda opción en la lectura, por lo que resulta un cambio acertado.

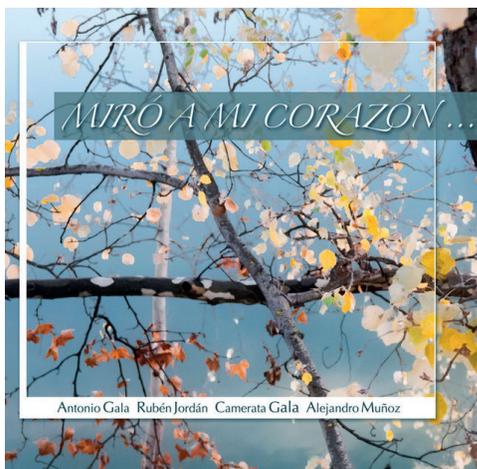


Figura 6
Portada del disco *Miró a mi corazón*

color amarillento, unas ramas de tilo- que se sitúa detrás del título y de sus autores [fig. 6].

Aunque *Miró a mi corazón*, primer trabajo discográfico de Rubén Jordán, se estrenó en primera instancia en la Fundación Antonio Gala de Córdoba el 15 de diciembre de 2014, hay un dato significativo que merece la pena rescatar en homenaje a esta revista y a su universidad, y es que la propuesta consiguió viajar hasta la mítica y bella ciudad de Venecia. El 22 de mayo de 2015 el disco se presentó, junto al pintor y cartelista Rafael Laureano, en la desaparecida galería de arte La Biznaga. En el vídeo promocional del acto¹⁹ podía verse, mientras sonaba de fondo la música y la voz de «Miró a mi corazón», a los músicos de la Camerata ensayando y tocando en el concierto y al propio autor recitando, emocionado, sus poemas en la capilla de su fundación, reconvertida actualmente en salón de actos, durante el estreno del mes de diciembre de 2014. De otra parte, unas líneas traducidas al italiano -pienso que con algunos errores gramaticales que no es mi labor corregir en estos instantes- de la dramaturga cubana Grethel Delgado, compañera de promoción de Jordán, hacían de pórtico y de buen augurio de la invitación virtual:

Jordán Flores non solo concepisce la musica come mezzo di espressione vitale, ma capisce e vede il mondo attraverso lei. Nel frattempo gli scrittori tessono storie e i pittori danno il colore al vento, misurano piani, questo musicista ci sorprende con il suo linguaggio in-materiale, quella melodia ingrato che quando parte ci lascia affamati. Se c'è musica, fino al silenzio sta zitto per lasciarla

19 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HLe4s4uSDdY&feature=youtu.be>.

entrare. Per questo motivo, niente di meglio unire la poesia di Antonio Gala, silenzio innamorato, a questa musica blu che a volte preludio e gli altri è coda di un costume leggero.

2 La voz de Antonio Gala

Hay una serie de preguntas muy sugestivas que el profesor Alessandro Mistrorigo casi siempre ha formulado, metodológicamente, en las nutritivas entrevistas adjuntas a los poetas participantes a lo largo de los años en el proyecto «Phonodia» (2018, 91-285). Estas cuestiones, con sus oportunas variantes enunciativas según la conversación, son del tipo: ¿Qué relación tienes con tu voz? ¿Te gusta tu voz? ¿Lees tus poemas en voz alta? ¿Cuál es el papel de la voz cuando empiezas a escribir un poema? ¿Te reconoces en tu propia voz? ¿Has estudiado música? ¿Has trabajado en el teatro? Por desgracia, no fue posible realizar ninguna de estas preguntas durante la redacción de este estudio al escritor Antonio Gala debido al delicado estado de salud que lo acompañó después de la pandemia y no será ya posible contar con su ayuda ni su consejo nunca más, dado que falleció el 28 de mayo de 2023 mientras se maquetaba este artículo, que ahora sirve, también, de homenaje. Por el contrario, ese obstáculo adverso puede solventarse directamente a través del ejercicio filológico,²⁰ puesto que, en uno de sus artículos, «Hablar solo», inserto en la recopilación intitulada *Dedicado a Tobías*, el poeta había respondido de modo visionario a la mayoría de estas preguntas y a algunas más que son de interés. De esta manera, confesaba y reflexionaba, retrotrayéndose hasta su infancia y hasta sus días de escuela, sobre la práctica de la lectura en voz alta y sobre la comunicabilidad intrínseca del lenguaje oral:

Yo he hablado tanto solo. Toda mi vida. Últimamente –ahora caigo– casi nada. En mi clase de enseñanza primaria y de bachillerato, yo era el lector. Estaba acostumbrado a oír mi voz. Era natural que, fuera, continuara oyéndola. Supongo que, desde el principio, significó el lenguaje mucho para mí. A tientas entonces lo que fue deslumbrante y evidente después. La palabra es, por gracia o por desgracia, el medio de comunicación con que mejor me expreso. (No es que me exprese bien, pero aun así). Hasta para comunicarme conmigo mismo verbalizo. Ni los ojos, ni el gesto, ni el color, ni

²⁰ Son, asimismo, de gran ayuda los datos que Luis Cárdenas García, secretario de Antonio Gala, ha podido facilitarme en nuestras diversas entrevistas personales. Recordaba, por ejemplo, que Gala y él siempre han trabajado a través del dictado. El poeta le dictaba normalmente en voz alta sus textos y él los recogía por escrito. Después, a la hora de corregirlos, volvía a leerlos en alto para cerciorarse de que no había errores de transcripción y de que el ritmo de la poesía o de la prosa eran los adecuados.

la imagen -acaso más directos- me parecen tan eficaces y tan diáfanos. Será un defecto mío. Todas las vías de conocimiento -intelectual o de la cabeza, emocional o del corazón, visceral o de las entrañas- pasan, para mí, por el lenguaje: con él se manifiestan y por él las recibo. De niño fue un instinto; ahora es una deformación profesional. (Gala 1989, 124)

Más adelante, Gala recordaba el origen marcadamente oral de la poesía, tan ligada al canto; declaraba que, por consiguiente, esta debería leerse en alto, obedeciendo a su naturaleza; se atribuía a sí mismo la facultad incansable de hablar solo, de platicar consigo mismo, de otorgar sonido a sus pensamientos; y establecía su vocación ineludible para el teatro:

Leía en alto poemas por los rincones más deshabitados de mi casa infantil. (Todavía hoy opino que la poesía debe leerse en alto, ya que infortunadamente dejó de ser cantada). Y cantaba también. Aislado siempre, por supuesto; jamás he cantado ante nadie: un poco de vanidad sí tengo, y un poco de sentido del ridículo. Pero, sobre todo, hablaba solo. Solo y a solas. En el dormitorio, en el baño donde nadie pudiera acechar mis monólogos. Para evitar risas y comentarios. «Este niño va a desangrarse por la boca». Porque antes de que me lo reprochasen, hablaba solo sin el menor escrúpulo por las calles, en misa, en las aulas, en el patio de recreo. «Un día lo va a pillar un coche», decía el ama. «Eso ya no es hablar, es echar mítines». Quizá estaba de Dios que escribiese teatro. Y quizá esté de Dios que un niño, para hablar solo, tenga que hablar a solas. (1989, 124-5)

En el párrafo que concluía el artículo, en suma, el vate dirigía algunos renglones más a Tobías, su ahijado -si real o ficticio, esa es otra discusión-, se remitía al archiconocido «Retrato» de Antonio Machado e imaginaba el cese de su voz:

Que no te dé ni asomo de vergüenza. Un poeta español escribió: «Quien habla solo espera | hablar con Dios un día». Yo no sé si conservo tan alta esperanza, ni si quien habla con sus perrillos acabará también por hablar con sus dioses, o es que está hablando ya. Me da igual en el fondo: cuando muera ya habré hablado bastante. (1989, 125)

Las características de la voz de Antonio Gala pueden sintetizarse, tras la escucha crítica de los archivos sonoros inventariados en este asedio, con las siguientes cualidades definitorias: a) posee una tendencia al acento cordobés por haber vivido en la ciudad califal durante su infancia y su adolescencia, pero acusa la variante

diferenciadora, distinguiendo entre los sonidos /s/ y /θ/, cosa que no es común en la capital; b) posee una pronunciación ligeramente afeeminada y suntuosa que podría explicarse por su orientación homosexual y esta, que se acentúa o se disimula según el contexto y la comodidad del individuo, suaviza algunos de los rasgos más fuertes del acento cordobés; c) posee una lectura en voz alta de clara influencia teatral -donde mejor se ve es en el diálogo de «Nadie mojaba el aire» (Gala y Jordán 2014)- debido a sus muchos años trabajando como dramaturgo profesional, época en la que asistía consuetudinariamente al menos al primer ensayo para leer a los actores y a las actrices la obra escrita y, así, dilucidar su intencionalidad. Una de las consecuencias más palpables de la influencia teatral podría ser su costumbre de alargar ciertas vocales para enfatizar determinadas palabras en el verso. Tal y como testimoniaba la poeta Francisca Aguirre en *Espejito, espejito*, su voz no pasaba inadvertida ni siquiera durante su juventud, siendo recordada al cabo de las décadas:

Delante de nosotros estaba un muchacho dorado y sonriente, con una sonrisa luminosa, pero tímida, una sonrisa que empezaba en los ojos y se iba extendiendo a todo el rostro, sin acabar de llegar a los labios [...]. Antonio tenía una voz andaluza y cordial, cálida y juguetona, y al mismo tiempo que nos alargaba la mano, alargaba también la voz hacia nosotros. Nos quedamos con esa voz, con esos ojos risueños y con esa promesa de sonrisa. Nos quedamos con una especie de airecillo tímido que envolvía toda su persona. (1995, 107)

Puede comentarse, en otro orden, que, con el transcurso de los lustros, su voz fue rasgándose y enronqueciéndose a causa del envejecimiento y del consumo habitual de tabaco, que, sin ser excesivo, sí fue continuado hasta cumplir los noventa años. Estas notas definen, en fin, la voz de Gala y su peculiar forma de recitar, que habría de elevarlo, en mi opinión, como uno de los poetas españoles contemporáneos que mejor ha sabido ejercer de rapsoda y declamar sus poemas -junto con Rafael Ballesteros y Luis Alberto de Cuenca- en público y en el estudio, y es importante tener presentes estos matices en este tipo de investigaciones porque, de acuerdo con Mistrorigo, la voz deviene al unísono una entidad corpórea y espiritual:

Aunque impostada y consciente, una voz siempre es reveladora del sujeto que la emite y, como gesto del cuerpo, nace de lo más profundo donde biológico y psicológico se encuentran, formándose a partir tanto de sus cavidades de resonancia como de su experiencia vivida. (2018, 28)

Bibliografía

- Aguirre, F. (1995). *Espejito, espejito*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular José Hierro, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes.
- Dubosquet Lairys, F. (2021). *Antonio Gala en su paisaje. Crónica de un compromiso*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Gala, A. (1985). *Testamento andaluz*. Madrid: Alfredo Melgar Editor.
- Gala, A. (1989). *Dedicado a Tobías*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Gala, A. (1997a). *Poemas de amor*. Editado por P. Gimferrer. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A. (1997b). *De viva voz*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, A. (2016). *Una señal en el corazón*. Preliminar y selección de J. Infante. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Gala, A. (2015). «Vivir la vida». *El Mundo*, 21/12/2015. <https://www.elmundo.es/opinion/2015/12/21/5677412ee2704e780e8b45c7.html>.
- Gala, A.; Jordán, R. (2014). *Miró a mi corazón*. Córdoba: Asociación Cultural Camerata Capricho Español.
- Infante, J. (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mistrorigo, A. (2012). «La voz de Claudio Rodríguez: propuesta para una escucha crítica». *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, 1(1), 157-65.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Biblioteca di Rassegna Iberistica 8. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-236-9>.
- Mistrorigo, A. (2022). «Historia y análisis de la voz de Miguel Hernández en la 'Canción del esposo soldado'». Plaza González, P.J. (ed.), «Por la sombra del último descanso»: *Relecciones sobre la obra de Miguel Hernández ochenta años después de su muerte*. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 15, 171-92.
- Sanlúcar, M.; Gala, A.; Rivera, M. (1985). *Testamento andaluz*. Madrid: Alfredo Melgar Editor y Eurosonic.

Silvina Ocampo y el arte conjugado

Adriana Mancini
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract A journey through the work of the writer Silvina Ocampo, confronting the critical considerations of her beginnings and the subsequent critical recognition, taking as her axis her combined aesthetics in which narrative, poetry, painting, drawing and sculpture are conjugated.

Keywords Silvina Ocampo. Literature. Painting. Art. Criticism.

Índex 1 'Falta de decoro'. – 2 'Experiencia-Silvina Ocampo'. – 3 Milagro concedido. – 4 El arte conjugado. – 5 Desencanto y despedida.

Para hablar de la poesía tenemos la obligación de emplear metáforas que provienen de la música y de la pintura y del mismo modo para hablar de la música y de la pintura debemos emplear metáforas que provienen de la poesía.

Cornelius Castoriadis. *Figuras de lo pensable*

1 'Falta de decoro'

En una de sus lúcidas lecturas críticas, José Amícola condensa en la palabra *malséance*, es decir 'falta de decoro'¹ el efecto que provoca –y provocó en la sociedad desde sus comienzos en 1937– la singular obra de Silvina Ocampo (Amícola 2009, 129). Sabemos que esa supuesta y sugestiva 'falta de decoro', que se extendería tanto a la construcción formal como a la elección del contenido de sus textos fue uno de los motivos del rechazo y de las críticas adversas a la primera edición de *Viaje olvidado* publicado por la Editorial Sur; hoy, insoslayable libro de

1 Traducción del autor.



Peer review

Submitted 2023-02-06
Accepted 2023-04-06
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Mancini | 4.0



Citation Mancini, A. (2023). "Silvina Ocampo y el arte conjugado". *Rassegna iberistica*, 46(119), 83-94.

comienzos. Las alusiones a estas críticas tempranas en torno a los recursos literarios que la escritora implementaba en sus relatos fueron suficientemente comentadas y reiteradas en el correr de los años. Victoria Ocampo fue puntera en expresar su indignación frente a recursos y temas con los que Silvina configuraba sus textos. Puntuales incisivas, con marcado tono de reproche y enarbolando su privilegio de hermana mayor aplicada a la escritura, estas críticas fueron determinantes –frases con tortícolis, falta de respeto a la gramática, recuerdos familiares divergentes, etc.– desmereciendo las narraciones de la que fuera, además, su ahijada (cf. Amícola 2009).² Los desacuerdos entre las hermanas fueron comentados tanto por Bioy Casares, como por Juan José Hernández, son públicos (Martel 1999), y además, referenciales en algunos de los poemas de Silvina, por ejemplo, en «Como siempre» incluido en *Divagaciones en Poesía inédita y dispersa* (2001). Pero interesa, en particular, la discrepancia entre las hermanas en relación a los recursos que bosquejaba Silvina para su obra. Muchos años después de haber recibido las críticas a *Viaje olvidado*, en un largo reportaje que concedió a Noemí Ulla, la escritora sostiene que «La sintaxis es jaula de la prosa» (Ulla 1982, 12), y con sabia humildad defendió su estilo de comienzos: «Yo creo que tener un estilo muy personal, a veces induce a escribir mal. Cuando yo escribía *Viaje olvidado* escribía de ‘cualquier manera’. De pronto ese ‘cualquier’ tenía ciertos hallazgos en las frases, que aún hoy me gustan, pero que escandalizan, porque es una mala manera de escribir» (Ulla 1982, 122).

Pasados los años, después de la publicación de varios libros de poesía y los cuatro relatos que componen *Autobiografía de Irene* (1948), cuyo registro estético se distancia de lo escrito una década antes, Ocampo edita en 1959 *La Furia y otros cuentos*, uno de sus libros más representativos. Si su primer libro fue zamarreado por su hermana Victoria y un par de otros críticos de su entorno, los textos de esa compilación aventuraron hipótesis críticas que repararon la ceguera de las lecturas iniciales. Se distinguió que las voces de los personajes de Ocampo respondían a una precisa estilización de distintos registros de lengua, entre otros, los de los personajes marginales, mujeres y niños cuya mirada aguda e impertinente desenmascara conflictos solapados e hipocresías familiares y sociales; se consideró el efecto de la deriva del punto de vista en la narración; el desplazamiento de las situaciones entre planos espaciales tambaleantes y coordenadas temporales inconsistentes. Se subrayó la acumulación semántica en el lenguaje y, en paralelo, la sugerencia que en sus textos desplazaba a la nominación; la combinación de distintas artes, en particular el dibujo

² Ver Ocampo 1937 y Bietti 1937. Fue José Bianco (1937) el primero en ver en esa supuesta «hojarasca en la gramática» (Bietti 1937) y en la «tortícolis de la sintaxis» (Ocampo 1937) que un nuevo modo de representación fantástico se estaba gestando.

y la pintura, en la configuración textual, y en relación al contenido, la absoluta libertad para abordar temas y motivos indiferentes a todo tipo de prejuicios.³ Lo suyo es ficción; la ficción no acepta límites aunque, alguna vez, Ocampo haya expresado temor por los alcances de las acciones de sus personajes.⁴ En definitiva, un amplio espectro imaginativo con el cual Ocampo logra un estilo al que Macedonio Fernández definió como «el arte de dudar del arte» (Fernández 1937, 5). A partir de las últimas décadas del siglo XX y en particular en estas primeras décadas del siglo XXI, la obra de Ocampo –sea prosa, sea poesía– despierta interés entre los escritores, lectores, y en críticos de nuevas generaciones. Destaco la relectura de Valentín Díaz quien, con instrumentos teóricos actualizados y una mirada distanciada, sostiene que en esta escritora hay «una fuerza que nos sigue arrastrando y que probablemente sea la clave de su contemporaneidad» (2009, 91). Esa fuerza, argumenta Díaz, sería en este caso «un principio único: el lugar dado en sus textos a la experiencia, aquello que hace de su proyecto estético una verdadera experiencia-Silvina Ocampo» (Díaz 2009, 91).

2 ‘Experiencia-Silvina Ocampo’

La hipótesis de Díaz encuentra esa «experiencia-Silvina Ocampo» inserta en el interior de la obra, motivo por el cual aunaría tres vectores –la obra, el lector y el autor– y si le atribuimos a los tres elementos una relación determinada obtendríamos una competente definición de literatura. Asimismo, ese lugar podría asimilarse al *punctum* –que es «aquel que añadido a la foto y sin embargo está en él» (Barthes 2003, 94)–. En este caso, añadido a la literatura de Ocampo, estando en ella; o mejor: el concepto de *punctum* de Barthes para la fotografía es análogo al que suscita la literatura de Ocampo. Un lugar férreo que una vez detectado en la obra arrasa convirtiéndose, ya con la serenidad de una lectura, en un incentivo para atravesar en retrospectiva todas las aristas de esa «experiencia-Silvina Ocampo»; desde su composición hasta la recepción de sus sucesivos escritos. Ese lugar sería, además, el lugar donde un autor deja su huella, su gesto; la fisura o su impronta como el alfarero en la arcilla. Entonces, su gesto, su impronta, la experiencia

³ Cf. Guasta 1960, Saavedra 1987, Molloy 1969, Pizarnik 1968, Pezzoni 1986, Campra 1997.

⁴ En su diálogo con Noemí Ulla, Silvina enumera una serie de cuentos que considera completamente diferentes al resto («Labuelo», «El crimen perfecto», «La casa de los relojes», «El asco», «El sótano», «La furia») y que «repudia»; ¿el motivo? «porque con ese sistema se podría llegar a cosas monstruosas, como perder la noción de las cosas por puro amor al arte» (Ulla 1982, 96, n. 4; cf. también Corral 1997). Es notable la semejanza de esta reflexión –o sensación– con el argumento del cuento «Falta de vocación», cuyo personaje deja de lado su facilidad de contar historias por temor a los alcances de su imaginación (cf. Di Benedetto 1999, 53-68).

única en el receptor-crítico de la obra se condensa en la fuerza narrativa singular de la escritora, anticipando los conceptos críticos que se desencadenaron posteriormente.

Años después de la muerte de Ocampo, sucedida el 14 de diciembre de 1993, se publica un par de libros cuyo contenido son textos tomados de su archivo personal. En 2006, fue *Las repeticiones y otros relatos* y en el mismo año, *Inventiones del recuerdo*. Entre ambos, compilaciones de fragmentos inéditos, poemas en prosa, textos heterogéneos, bosquejos y repeticiones de partes de sus cuentos llamaron la atención de quienes consideramos a Silvina Ocampo una de las más grandes entre los escritores y escritoras del reducido sistema literario argentino. Si bien estos textos mantienen coherencia estética con los relatos y poemas publicados con anterioridad, los títulos que anuncian los nuevos libros anticipan una garantizada «experiencia-Silvina Ocampo» (Díaz 2009, 91). Asimismo, en 2011 se publica *La promesa*, una novela que Ocampo estaría escribiendo desde la década del sesenta y habría anunciado el proyecto en algunos comentarios periodísticos.

Estas nuevas ediciones incitan a un recorrido por la obra de Ocampo desde otro lugar analítico. En particular, porque los fragmentos inéditos fueron apartados de la selección hecha por la escritora en vida y, en el caso de la novela, porque su construcción fue un largo devenir. Y si bien una lectura atenta de los textos en su conjunto devela un material literario acorde con el compilado de sus relatos desde 1937 hasta 1989 y de las series de poemas publicados, en estos textos inéditos en vida de Ocampo, los recursos y estrategias literarias se presentan descarnadas, se pliegan sobre sí describiendo su hacerse, deshacerse y su rehacerse y evidencian con mayor intensidad la conjunción de otras artes rondando los temas y motivos constitutivos de la literatura, por ejemplo, la muerte.

3 Milagro concedido

Los milagros suceden cuando uno los quiere. Y ahora ¿qué milagro hubiera deseado?

Silvina Ocampo, *Las repeticiones*

Y aquí en el agua me muero sin esperanzas de encontrar algo mejor que el agua, soy una exiliada.

Silvina Ocampo, *Anotaciones CCII*

La promesa. Esta novela ancla en lo más genuino de la literatura. Como *Las mil y una noche* en *El Sur* de Jorge Luis Borges, la historia de Sharazad estructura la novela de Ocampo y funciona como disparador de la fantasía y, a su vez, de la relación de ésta con la muerte, ya sea por el desplazamiento mediado por los relatos, ya sea -paradójicamente- en su lento acercamiento a ella. Si Sharazad pergeña sus historias para dilatar la muerte a la que la condena noche a noche el Sultán que la raptara y Dahlmann, ansioso por leer los relatos

de una edición descabalada de *Las mil y una noche* de Weil, se hiere con el batiente de una ventana y esa herida deviene una septicemia, y al borde de la muerte su delirio lo condena a «sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur» (Borges 1974, 528) para alcanzar su propio duelo en la llanura; el personaje de *La promesa*, también por imprudencia, cayó al mar sin que nadie la viera cuando, desde la cubierta de una nave que la transportaba a Ciudad del Cabo, se desliza tratando de recuperar un broche que sostenía su bufanda. Sabemos, «ciego a las culpas el destino suele ser despiadado con las mínimas distracciones» (Borges 1974, 525).

El barco que transportaba a la protagonista sigue indiferente su travesía y la náufraga, apelando a su astucia compone historias para sobrevivir, despojada de prejuicios y auxiliada por su memoria.

Después de desvestirme o de haber sido desvestida por el mar, pues el mar desviste a las personas como si tuviese enamoradas manos, llegó un momento en el que el sueño o el deseo de dormir se apoderó de mí. Para no dormirme. [...] Empecé un itinerario de recuerdos con los nombres y la descripción minuciosa y a veces biográfica de las personas que en mi vida había conocido. [...] No acudían a mi memoria en un orden cronológico [...] acudían caprichosamente. [...] Como Sharazad al rey Shahriar, en cierto modo conté cuentos a la muerte para que me perdonara la vida a mí y a mis imágenes, cuentos que parecía que no iban a terminar nunca [...] Comencé a enumerar y a describir personas. (Ocampo 2011, 18-20)

La cita remite a la idea de John Berger sobre las características de la memoria y su recuperación: «La memoria no es en absoluto unilineal [...] funciona de forma radial, es decir con una cantidad enorme de asociaciones, todas las conducen hacia el mismo acontecimiento [...]. El tiempo narrado construido ha de respetar el proceso de la memoria que pretende estimular.» (Berger 1987, 61-3). En el caso de Ocampo sucede, y el tiempo 'narrado construido' respeta la memoria que se plasma en *La promesa*. Así, entonces, en la novela, después de un monólogo inicial de la protagonista, se despliega una larga lista de historias sobre personajes cuyas vidas habrían incidido de una u otra manera en el pasado de la joven caída al mar. Tituladas con nombres propios,⁵ muchas de estas historias fueron publicadas como

5 Los nombres que Silvina Ocampo destina a sus personajes son efectivamente singulares. En *La promesa* se distinguen dos ejemplos que se asocian a aquellos que Bajtín analiza en su estudio sobre Rabelais (1987). En el caso de la novela de Ocampo una de las historias es la del personaje llamado «Torcheli» que da título al texto correspondiente. «Lo llamaban Torcheli porque era torcido, tuerto y rengu» (Ocampo 2011, 111). Otro caso es el de «Sonia Giménez», cuya descripción –«Sonia tenía cara de pez atónico, pelo desteñado, boca sin labios» (Ocampo 2011, 60)–, que si bien no

cuentos independientes en *Los días de la noche* (1970), otras esperan la muerte de su autora para alcanzar luz literaria.⁶

Después de «Sara Conte», última historia, la voz del personaje retoma la conducción del relato. Es el final de *La promesa*; la protagonista abandona el pasado y sus historias, y recupera su supervivencia en el mar. «El agua fue cruel conmigo aquel día. Volví a sentir frío al sumergirme. ¿Podré vivir algún día en el agua?» (Ocampo 2011, 141) A partir de este interrogante las coordenadas temporales comienzan a desvirtuarse y como es habitual en los relatos de Ocampo los tiempos verbales hacen caso omiso a su correlación. La tierra se confunde con el mar, el pasado con el presente, la escritura del recuerdo con la del porvenir y el último párrafo del texto entrega una fábula infantil en la que un árbol, «el pacará» - llamado por la madre de la protagonista «oreja de negro»- espera a una amada, la misma a quien también esperó un indio, pero aunque «las orejas del árbol la siguen, ella nunca volverá, pero él la sigue esperando en sus orejas, pues el indio ni la amada vuelven» (2011, 142).

Con certera decisión narrativa, el salvataje fue omitido. El texto termina *in medias res*, pero no la historia. «¿Estaré muriendo? [...] ¿y este manuscrito no escrito? [sic] ¡Moriré pronto! Si muero antes de terminar lo que estoy escribiendo nadie se acordará de mí, ni siquiera la persona que quise más en el mundo» (2011, 138-9).

El final sería incierto, si no fuera porque en las primeras líneas de *La promesa*, el personaje da pautas al lector para enterarlo no sólo de que ella se salvó de su caída al mar, sino que, a su vez, sugiere el origen del título de la novela y anticipa el recurso que utilizó en el mar para sortear la muerte: «[...] le hice (a una santa) la promesa, si me salvaba, de escribir este libro [...].» (2011, 15). Pero Ocampo va más allá en la re-escritura de Sharazad y sus cuentos; deja su impronta para la «experiencia-Silvina Ocampo»; para garantizar el *puntum* e imprimir su gesto de autor en ese inicio de la novela, exactamente, en el instante en el que el personaje comienza la escritura de su relato se incorpora en él como autor y revela el temor de que su novela no sea publicada: «Soy analfabeta. ¡Cómo podría publicar este texto! ¡Qué editorial lo recibiría! Creo que sería imposible, a menos que suceda un milagro. Creo en los milagros» (2011, 15).

La Promesa se publicó por Editorial Lumen en el año 2011 con una hermosa fotografía de Silvina Ocampo tomada en 1985 por Fiora Bemporad como imagen de tapa.

tiene relación evidente con el nombre, respondería a la categoría de «realismo grotesco» (Bajtín 1987, 23-4).

⁶ Para una lista detallada de los textos que originalmente pertenecían al borrador de *La promesa* y Ocampo incluyó en *Los días de la noche* (1970), ver el Prólogo de Ernesto Montequín a *La Promesa* (Ocampo 2011).

4 El arte conjugado

Son reiterados los comentarios críticos sobre la relación entre el dibujo, la pintura y la escultura en la obra literaria de Silvina Ocampo. Surgen las imágenes desbordando palabras y frases, incluso, en una suerte de puesta en abismo en aquellos cuentos en los que sus protagonistas son artistas y activan el proceso de configuración de la escritura en conjunción con las imágenes y la música. De niña, cuando la obligaban a pintar «[...] para expresar algo escribía sobre mis dibujos unas breves palabras» (Torres Fierro 1975, 59) y ya adulta, confiesa: «yo adoraba el dibujo, adoraba la pintura. Era para mí un éxtasis, ¿no? Pintaba y dibujaba para mí. [...] era mi delirio. Me encantaba» (Giardinelli 1988, 2). El recuerdo de infancia y su confesión de adulta respaldan lo que la obra literaria expone. En los fragmentos publicados en *Las repeticiones*, encontramos, sin el tamiz de la corrección para su edición, una escritura atollada, que se auxilia con imágenes para lograr la expresión justa: «Teodora era hermosa porque el paisaje le daba esa lúcida condición de belleza que la naturaleza sólo regala a las criaturas atentas» (2006, 121). O bien, «Había una extraña semejanza entre ella y la oveja muerta el día anterior en el galpón» (2006, 135). Quizás, ya Ocampo supiera que durante mucho tiempo «la naturaleza era considerada bella de por sí» (Bodei 1998, 16); Quizás también supiera que “la forma se destaca frente al contenido, porque al verla hay que dibujarla, o bien construirla activamente como exige toda composición, ya sea gráfica o musical, ya sea el teatro o narración creando su función evocativa. Es un continuo ser-activo-con.» (Kant cit. en Gadamer 1998, 74). Pero Ocampo avanza aún más; uno de sus personajes, Leonardo Morán, del cuento «La continuación», sostiene que «el que ve ha de ser semejante a la cosa vista antes de ponerse a contemplarla.» (1999, 178) Y, sobre Jacinto, personaje niño de «[El vidente]» el narrador se pregunta: «¿piensa que los gustos dependen de la forma? ¿un bizcocho cuadrado no tiene el mismo gusto que uno redondo? ¿Cada gusto corresponde, para él a un color? ¿O bien cada palabra tiene para él sonidos que le sugieren significado distinto del que tienen para nosotros? (2006, 153, corchetes del título en el original)

Es motivo reiterado que se activa en la obra de Ocampo. particularmente en la poesía, la imagen de las caras distorsionadas que devuelven las superficies bruñidas o las temblorosas que devuelve el agua –por ejemplo, la de un aljibe-.⁷ De las múltiples imágenes que se relacionan con caras, elegimos: «Fue hacia fin de año cuando apareció la cara del dibujo» (2006a, 176); «Dibujar una cara encerraba

⁷ Para un análisis de las caras en la obra poética y en las fotografías personales de Silvina Ocampo ver Monteleone 2009.

para ella todas las letras» (2006, 56). En *La promesa*, uno de los personajes que recupera la memoria de la joven en el mar es el de Leandro: «Las caras de Leandro son infinitas ¿Cómo describir una de sus caras sin destruir las otras? Por eso vuelvo a nombrarlo» (2016, 61). En este sentido se podría coincidir con Berger quien sostiene que «la imaginación o creatividad en una obra artística se relaciona con la experiencia del artista con lo visible» (2016, 10-11).

Son públicas las declaraciones de Ocampo con respecto a su fisionomía. Algunas de sus fotos lo demuestran. Muy difundida es aquella en la que su mano desplegada interfiere entre su rostro y el refucilo del *flash* de la cámara o, más inquietante, aquella fotografía en la que alguien oscureció las lentes de sus anteojos con tinta negra. En sus textos, las imágenes reflejadas perturban a un Yo que no puede dejar de transformarse en un «Sinmi» tal como describe el poema homónimo de *Amarillo celeste* de 1972⁸ y así transitar por un sendero donde se activa el desdoblamiento del sujeto escritor.

Silvina escribió un relato «La vida clandestina» (*Las invitadas*, 1961) en el que vida y creación artística son inexorablemente dependientes. Un personaje, sin nombre, vive atormentado porque no puede dejar de escuchar el eco que responde a su voz, transformándola; ni soslayar la imagen distorsionada de su figura que le devuelven las superficies refulgentes. «Huyó, asegura el narrador, Pero [...] en todas partes encontraba la extraña voz en el eco, y la extraña imagen en los espejos. [...] Con la esperanza de ser libre [...] se fue a vivir al desierto. Rendido, se acostó a dormir. Luego vio una impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo; le dibujó ojos y boca, y le modeló una oreja, donde susurró el final de esta historia que nadie sabrá» (Ocampo 1961, 100).⁹ Así termina el relato, sugiriendo o dejando entrever la intrincada relación entre el sujeto y su creación, una suerte de metamorfosis de las expresiones de su ser -de su voz, de su imagen, de la materialidad de su cuerpo-. Además, no podremos nunca saber qué susurra ese sujeto perplejo al que no abandonan sus rastros borroneados. Tal vez, le confiese la aceptación de la experiencia de creación, precisamente, como una

8 «QUÉ HACE LA CASA CUANDO SE QUEDA SIN MÍ | (amarga promiscuidad de la ausencia) | [...] Yo a mi lado no en mí | yo a mil leguas de mi mano, de mi lengua, de mi origen, | de mi pie de mi mismo | acá donde me pusiste quedo aunque no quiera: | Yo Sinmi» (Ocampo 2003, 100-1; mayúsculas en el original).

9 Sigo en esta cita la versión original de 1961 de *Las invitadas*. La versión de «La vida clandestina» de *Las invitadas* en los *Cuentos Completos I* (1999, 399) tiene una errata: en vez de «oreja» dice «reja». Más allá de la confusión que presentan ambas ediciones, no podemos menos que señalar cierta coincidencia, tal vez muy sutil y de cada uno a su manera, entre este relato de Silvina Ocampo y «Borges y yo», *El hacedor* (1960). A su vez Ocampo en una entrevista contestó a una pregunta sobre la relación entre vida-escritura: «No, no he vivido -dice riendo- Escribir roba el tiempo de vivir y da muchas ventajas» (Giglio 1982, 6).

vida clandestina. Si podemos, sin embargo, intuir que el susurro será algo agradable si aceptamos que: «[...] para designar lo repugnante la lengua opta por referirse a percepciones del sentido menos ‘noble’ como el olfato, mientras que opta por la sensibilidad de la vista y el oído para referirse a percepciones de la belleza» (Bodei 1998, 23).

En el caso de «La continuación» las imágenes no sólo anteceden a las palabras, «¿Recuerdas las láminas del refectorio donde conocimos el nombre de las azaleas?» (Ocampo 1999, 172), sino que un paisaje puede atraer tanto al personaje que al traducirlo en palabras parece dibujarlo: «Yo prefería estudiar el paisaje. Varias veces me preguntaste si estaba dibujando, pues el movimiento de mi cabeza cuando yo escribía parecía el de un dibujante» (1999, 173) Ni la música ni la fotografía quedan al margen en el espiral de artes ensambladas que propone el cuento y una cita en cursiva de lo que supuestamente estaba escribiendo el personaje enmarca el texto y/o el cuento que se vuelve sobre sí, continuándose: «Aquí citaré uno de los párrafos del relato que despertará tu recuerdo como una fotografía malograda» (1999, 176).

Las características de uno de los personajes -Fernando Roca de «[Lo mejor de la familia]»- «un hombre serio, pero se había enamorado de una estatua» (Ocampo 2006, 209; corchetes del título en el original), nos remite, por la singularidad de ese amor, a un poema de Ocampo de muy poca circulación, «La estatua de arena (1970)» (Ocampo 2005). En el poema, un *yo* acongojado va deslizándose, o mejor, su poema va deviniendo una red que recoge la experiencia de la creación de una escultura de arena de una mujer que el mar iría esmerilando lentamente. Una fotografía retuvo su momento de mayor esplendor y el poema conjuga la sucesión de las instancias que se involucran en las creaciones que derivaron de esa escultura evanescente que cautivó a su creador, autor de la fotografía y del poema.¹⁰

5 Desencanto y despedida

En su juventud, viviendo en París, Ocampo tomó durante varios años clases de dibujo y de pintura con Ferdinand Léger y Giorgio de Chirico¹¹ quien, según Adolfo Bioy Casares- su marido desde 1940- la

10 En una entrevista realizada por Cristina Forero (después María Moreno) en 1975, Ocampo muestra a su entrevistadora con deferencia la fotografía de la escultura que había modelado, motivo -comenta la periodista- de «uno de sus mejores poemas». Ver: «Silvina Ocampo», *El Cronista*, 13 de setiembre de 1975 (compilada en Moreno 2005, 69-78). Para un análisis completo de este poema, ver Mancini 2007.

11 Los rastros de de Chirico en la obra literaria de Silvina Ocampo fueron analizados en Valenti de Fondi 1998.

consideraba «un ser excepcional» (Martel 1999).¹²

En 1940, Ocampo participó de una muestra colectiva en la Galería Müller junto a Xul Solar y Norah Borges entre otros. Julio E. Payró escribe la crónica de la muestra para la *Revista Sur*. En el apartado que dedica a Silvina le reprocha no dedicarse exclusivamente a la pintura y al dibujo. Exalta su «domino de las formas, la fuerza de sus óleos, la simplicidad de las acuarelas y la sobriedad sugestiva de sus desnudos» (cf. Payró 1940).

Los desnudos de Ocampo despertaron el interés de Emilio Pettoruti, quien le propone a Silvina hacer con ellos unas gigantografías y exponerlas en París. El proyecto no se concretó. La madre de las Ocampo –Ramona Aguirre–, descendiente de una familia patricia, se opuso al proyecto que entusiasmaba a su hija pues consideraba que el tamaño de los desnudos los tornaría impúdicos. Pettoruti, confiesa Silvina, se ofendió y dejó de saludarla después de señalarle que era un crimen perder el éxito de su carrera por el prejuicio de una madre. Así entonces, su hermana mayor fue la primer crítica de su literatura y su madre una censora de sus dibujos.

Me despedí un día de la pintura y sus desencantos [...] Durante mucho tiempo cuando me acostaba de noche, imaginaba que estaba pintando cuadros enormes que competían con los de Picasso. Veía el color, las líneas, los temas que iba a elegir: uno era un cortejo, otro una escena en un circo, otro un partido de fútbol en que los jugadores parecían ángeles furiosos. Me costó dejar de pintar. Me dediqué a la literatura con más confianza y menor soledad. Pero nunca dejé de dibujar. (Torres Fierro 1975, 60)¹³

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). «El autor como gesto». *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 81-94.
- Amícola, J. (2009). «Silvina Ocampo a *malseánce*». Domínguez, N.; Mancini, A. (eds), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 129-38.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

¹² Cf. Reportaje a Bioy Casares en *Las dependencias*, documental de Lucrecia Martel 1999.

¹³ Para la cita y el episodio de la propuesta de Emilio Pettoruti sobre las gigantografías de sus desnudos, ver Torres Fierro (1975, 60).

- Benjamin, W. (1986). «El narrador». *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta Agostini, 189-211.
- Berger, J. (1987). *Mirar*. Madrid: Herman Blume.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Bianco J. (1937). «Viaje olvidado». *El hogar*, 24 de septiembre, 148-219.
- Bietti, O. (1937). «Viaje olvidado». *Nosotros*, 20, 743-52.
- Bodei, R. (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- Borges, J.L. (1974). «El Sur». *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 525-30.
- Campra, R. (1997). «Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible». *América, Cahiers du Criccal*, 17(1), 189-97.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Argentina: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Corral, R. (1997). «Las formas de la violencia en dos cuentos de *La Furia*: 'Las fotografías' y 'La casa de los relojes'». *América. Cahiers du Criccal* 17(1), 199-206.
- Di Benedetto, A., (1999). *Cuentos Claros*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Díaz, V. (2009). «Como el agua en el agua: formas del no saber y la influencia en Silvina Ocampo». Domínguez, N.; Mancini, A. (eds), *Laronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, 91-105.
- Fernández, M. (1937). «La literatura del Dudar del Arte (dedicado a Silvina Ocampo)». *Destiempo*, 3, s.p.
- Foucault, M. (1996). «Lenguaje y literatura (primera sección)». *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Planeta Agostini Editorial, 63-81.
- Gadamer, H-G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.
- Giardinelli, M. (1988). «Entrevista a Silvina Ocampo». *Puro Cuento*, 8, s.p.
- Giglio, M.E. (1982). «Reportaje a Silvina Ocampo». *Cultura y Nación. Clarín*, 23 de diciembre, s.p.
- Guasta, E. (1960). «Dos juicios sobre *La furia*». *Sur*, 269, 62-4.
- Mancini, A. (2007). «Silvina Ocampo: un juego de Dominó para una mujer de arena». *Rassegna iberistica*, 85, 89-93.
- Martel, L. (1999). *Las dependencias*. Documental. 48 min. <https://www.youtube.com/watch?v=eSREho7bE3c>.
- Molloy, S., «Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje, *Sur*, 320, 15-23.
- Monteleone, J. (2009). «La sigilosa (Las caras de Silvina Ocampo)». Domínguez, N.; Mancini, A. (eds), *Laronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, 71-87.
- Moreno, M. [Forero, C.] (2005). *Vida de vivos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- Ocampo, S. (1961). *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada.
- Ocampo, S. (2005). «La estatua de arena (1970)». *Radar*, Suplemento. 24 de julio, 12.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos Completo*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2002). *Poesía Completa*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2006). *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Ed. por E. Montequín. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, S. (2006a). *Inventiones del recuerdo*. Ed. por E. Montequín. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, S. (2011). *La promesa*. Ed. por E. Montequín. Buenos Aires: Lumen.
- Ocampo, V. (1937). «Viaje olvidado». *Sur*, 35, 118-21.
- Payró, J.E. (1940). «La escuela de París». *Sur*, 71, s.p.

- Pezzoni, E. (1986). «Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social». *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 187-235.
- Pizarnik, A. (1968). «Dominios ilícitos». *Sur*, 311, 91-5.
- Saavedra, G. (1987). «Y así sucesivamente». *Vuelta*, 30, 47-9.
- Ulla, N., 1982. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Torres Fierro, D. (1975). «Correspondencia con Silvina Ocampo (una entrevista que no osa decir su nombre)». *Plural*, 50, 57-60.
- Valenti de Fondi, N. (1998). «Giorgio de Chirico: Huellas de su pintura metafísica en la narrativa de Silvina Ocampo». *Ficción y Discurso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán F.F.; Instituto de investigaciones lingüísticas y literarias hispanoamericanas, 85-101.

Una representació a Madrid de les obres dramàtiques de Francesc Fontanella (1738)

Albert Rossich
Universitat de Girona, Espanya

Pep Valsalobre
Universitat de Girona, Espanya

Abstract The article presents the recent discovery of a printed translation into Spanish of the two most important plays by the Catalan Baroque playwright Francesc Fontanella (1622-1681). Both plays were performed in Madrid in 1738 on the occasion of the wedding of Charles of Bourbon (King of the Two Sicilies, future Charles III of Spain) to Maria Amalia of Saxony, daughter of the King of Poland. We will analyse the literary and operatic context of the celebration, the characteristics of the translation in relation to the Catalan originals, the musical aspect of the pieces (accentuated in the Spanish version), some aspects of the staging, and the possible involvement of Fray Agustín Eura.

Keywords Francesc Fontanella. Agustí Eura. Charles of Bourbon. Maria Amalia of Saxony. Baroque theater. Màquina real. Opera. Eighteenth Century.

Índex 1 Les festes pel casament de Carles de Borbó, rei de Nàpols, i Maria Amàlia de Saxònia. – 2 Les dues obres originals de Fontanella. – 3 La versió castellana. – 4 El traductor anònim. – 5 Dades sobre la representació: titelles, *màquina real*.



Peer review

Submitted 2022-10-11
Accepted 2023-04-06
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Rossich, Valsalobre | © 4.0



Citation Rossich, A.; Valsalobre, P. (2023). "Una representació a Madrid de les obres dramàtiques de Francesc Fontanella (1738)". *Rassegna iberistica*, 46(119), 95-116.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/006

1 Les festes pel casament de Carles de Borbó, rei de Nàpols, i Maria Amàlia de Saxònia

A la primera meitat del segle XVIII es va produir a Madrid un fet ben inusual. Dues peces dramàtiques catalanes, traduïdes al castellà, van ser representades en una ocasió solemne i amb una posada en escena molt preparada. Eren les dues peces teatrals que Francesc Fontanella havia escrit a finals de la dècada de 1640, i que van significar, com és sabut, una fita culminant del barroc literari català. A desgrat de la seva importància, aquestes obres no van veure la llum en la versió original fins molt més tard: la *Tragicomèdia d'Amor, firmesa i porfia*, la primera, va aparèixer fragmentàriament el 1862; la segona, *Lo Desengany*, no va sortir fins al 1968. En castellà, en canvi, havien aparegut totes dues traduïdes abans, en un imprès del qual fins avui no se'n tenia notícia, o al qual ningú no havia parat atenció. La portada diu això:

Relación de las fiestas que se han executado en esta corte por la imperial y coronada villa de Madrid en celebridad de las bodas de los señores reyes de las Dos Sicilias D. Carlos de Borbón y Doña María Amelia, princesa de Saxonia. Y dos comedias que se representaron a la misma celebridad en una casa particular, intituladas Amor, Firmeza y Porfia, y El triunfo de el Desengaño, con su Loa y Saynetes. Compuestas por Un Ingenio.

El llibre comença amb una dedicatòria plural a la reina Isabel Farnesio, segona esposa de Felip V, a Bàrbara de Braganza, esposa del príncep hereu Ferran de Borbó (el futur Ferran VI), i a les infantes Maria Teresa i Maria Antònia. No duu data ni peu d'impremta, ni hi consta el nom de l'autor, amagat sota la qualificació d'«un ingenio». Segur que aquests factors, sumats a la raresa de l'exemplar,¹ han contribuït al fet que hagi passat desapercbut fins avui. La data d'impressió, en tot cas, no pot ser sinó la de 1738, no gaire després de la celebració del casament de Carles de Borbó amb Amàlia de Saxònia, fet que el text commemora.² El lloc ha de ser Madrid, la ciutat que va organitzar «las fiestas que se han executado en esta corte», tal com consta

Aquest treball s'insereix en el projecte *Francesc Vicent Garcia (1579-1623) en el contexto barroco: edición, interpretación y recepción de su obra literaria* del MINECO, ref. PID2020-118588GB-I00.

1 L'únic exemplar que en coneixem és a la Biblioteca Universitaria de Sevilla, fons antiguo, signatura A 112/015(6). Actualment està digitalitzat: <https://archive.org/details/A11201506>.

2 L'imprès fa constar sempre aquest nom sota la forma d'«Amelia». El fet que això es repeteixi a la majoria de relacions editades a Espanya sobre l'esdeveniment mostra que l'error parteix de les notícies inicials que se'n van donar.

a la portada. I com hem dit, l'autor de les dues obres de teatre, compostes originàriament en català, és Francesc Fontanella, encara que els textos van ser modificats pel traductor per adaptar-los al context celebratiu, com veurem més endavant. Tot i això, les dues obres són substancialment les que Fontanella va compondre.

El fet que no s'explicités el nom de l'autor no era tan estrany com podríem pensar. Aquest era un hàbit que no podem considerar insòlit, ni ocasional. D'altra banda, el text que es presentava era una traducció, en alguns punts refeta i adaptada a la present commemoració. Com observa Rainer Kleinertz, la qüestió

nos conduce necesariamente a un problema fundamental de los libretos del siglo XVIII, de manera especial –pero no únicamente– en España: la identificación de un libreto como traducción o adaptación. Esta tarea no es siempre fácil. ¿Quién sospecharía, por ejemplo, que bajo el título *Competencia de amistad, furor y piedad* se esconde nada menos que *L'Olimpiade* de Metastasio, y que el «melodrama armónica» *Dar el ser el hijo al padre*, estrenado en 1736, con música de Corradini, no es otra cosa que el *Artaserse* de Metastasio, traducido y adaptado al teatro español? (Kleinertz 1996, 9)

Retornem, però, als fets que es festejaven. Carles de Borbó, rei de les Dues Sicílies, era un dels fills del segon matrimoni de Felip V, i anys a venir acabaria regnant a Espanya amb el nom de Carles III. El seu casament amb Maria Amàlia de Saxònia, filla del rei de Polònia, va ser anunciat a començament de 1738 i es va celebrar per poders a Dresden el nou de maig del mateix any.³ Diverses ciutats europees es van fer ressò dels fets: Nàpols, Dresden, València, Sevilla, Roma, Madrid ho van celebrar amb diversos espectacles i cerimònies.⁴

Els esposos –ja ho eren per poders– es van veure per primer cop el 19 de juny al regne de Nàpols i van fer l'entrada triomfal a la capital el 4 de juliol.⁵ Un cop ratificat el casament a la ciutat de Gaeta, Carles va enviar una carta al seu pare Felip V donant-li la notícia. La carta arriba a la cort de Madrid el 4 de juliol, i tot seguit el rei ordena commemorar el feliç esdeveniment. Lluminàries i focs van celebrar l'enllaç, amb la crema d'un castell de focs d'artifici. L'ajuntament de Madrid va fer tres dies de gala, i el mateix va fer Nàpols

3 Completeu les informacions del poema que fa d'introducció a les dues obres amb les notícies d'Antonio Pineda (1881, 69-80).

4 Pel que fa a Espanya, veg. les nou relacions que recull Jenaro Alenda (1903, 22-6). Fan referència a Madrid, Sevilla i València. Sobre les festes de Roma, veg. Díez del Corral (2015).

5 Això segons l'imprès; Pineda (1881, 78) diu que va ser el 2 de juliol.

(Fiore 2021). Com un dels actes destacats, el 8 de juliol es va estrenar a Madrid la primera òpera cortesana (*Alessandro nell'Indie*, amb la música de Francesco Corselli i lletra de Pietro Metastasio) al Coliseu del Buen Retiro (Carreras 2000).

L'ambaixador de Nàpols, el príncep della Rocca, s'havia avançat a les festes de la ciutat amb la representació al seu palau madrileny de la serenata *Il Polnice*, de Francesco Feo, el 19 de juny (Casanova 2019, I, 70). Les celebracions privades per aquest fet van continuar, a Madrid. El 15 i 16 de juliol, al palau del duc de Montemar, capità general dels exèrcits, es van representar *Clicie*, «una melodramma o serenata armònica», amb llibret de José de Cañizares i música de Francesco Corradini, i *Las Nupcias de Perseo y Andrómeda*.⁶ La descripció de la festa mostra que l'audiència es completava amb un banquet sumptuós i ball.

Pel mateix motiu a València, el 31 de juliol, també es va representar una òpera, *Por amor y por lealtad*, amb música de Giovanni Battista Mele i lletra igualment de Metastasio. El text imprès va ser repartit entre els assistents. L'òpera es va fer a la Casa de Comèdies de l'Olivera i l'entrada va ser gratuïta per a tothom (Zabala 1960, 63-70). L'autor de la relació d'aquelles festes s'excusava que no s'hagués representat una òpera composta expressament per a l'ocasió; però la *Lloa*, això sí, era original:

que aunque no se avía hecho para el caso, solo el título era ya muy del assumpto. Pero lo fue una discreta introducción o *Loa*, dispuesta por un celebrado ingenio cuya habilidad no necesita de más recomendación que su obra misma.⁷

Quant a la nostra *Relación*, no sabem exactament els dies de la representació madrilenya de les obres de Fontanella.⁸ Naturalment,

6 *Relación de la solemne fiesta que el duque de Montemar celebró en su palacio por tres dias continuos, comenzando el día 14 del mes de julio de 1738 en demostración de júbilo por el feliz matrimonio de el Rey de las dos Sicilias, hijo de Phelipe V y de Isabel Farnesio, Reyes de España, con la Serenísima Princesa María Amalia Valburga, hija del Rey Augusto de Polonia*, s.i., [Madrid, 1738]. L'obra ja s'havia representat al teatre Príncepe –en tot cas, el títol coincideix– el 30 de gener (Leza 1997, 143).

7 *Relación de las festivas aclamaciones con que celebró la siempre fidelísima ciudad de Valencia la noticia de los augustos desposorios de el Señor Don Carlos Sebastián de Borbón y Farnese, infante de España y rey de las Dos Sicilias y Jerusalén, con la Serenísima Señora Doña María Amelia Christina, princesa de Saxonia, hija de los Señores Reyes de Polonia. Executáronse en dicha ciudad de Valencia en los días 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31 de julio y primero de agosto de el presente año de 1738, s.l., s.i., 37-38.*

8 La *Relación* pròpiament dita, és a dir, la descripció de les festes i altres activitats celebratives que es van organitzar a Madrid amb motiu de les noces esmentades, es desenvolupa només en un poema en octaves que ocupa les pàgines inicials de l'imprès (2-8), després de la portada. A continuació ja trobem l'«Argumento», que no és altra cosa que una justificació de com s'avé l'argument de les obres fontanellanes a l'ocasió

l'extensió de les dues obres i el tipus tan heterogeni de representació obliga a pensar en dies diferents. L'estudiós Juan José Carreras publica una carta que feia referència a les diverses festes organitzades a Madrid per commemorar aquest enllaç, en què un empresari, Pierasini, es queixava de la feina que havien d'assumir els músics italians que les representaven totes:

En fuerza de haberme representado Pierasini que estos músicos tenían dos fiestas a su cargo, una del embajador de Nápoles, otra del duque de Montemar, y la mía, que recelaba no estudiasen sus papeles [...]. (Carreras 1997, 112)

«La mía» era la que s'havia d'interpretar al teatre del Buen Retiro. Però les representacions madrilenyes no van ser tres, sinó quatre. La *Relación* de les obres de Fontanella consigna, efectivament, que es va representar una òpera «muy vistosa» al Real Coliseo del Buen Retiro: és l'òpera *Alessandro nell'Indie*. Esmenta també els «festesjos» que havia ofert l'ambaixador de Nàpols en què va mostrar «su gusto, poder y vizarría». Encara, menciona els que va fer el duc de Montemar a casa seva, fent representar *Clicie* i *Las Nupcias de Perseo y Andrómeda*. Va ser tot tan lluit, a can Montemar, que «el Mar salió de madre». Però, a aquestes, la *Relación* que ens ocupa afegeix les festes «de un particular» (p. 6).

L'imprès és posterior a la representació, ja que al·ludeix a l'especificació de *Lo Desengany* en passat («Este poema se ejecutó con muñecos hechos para el intento»), i ha de ser passat el 16 de juliol, data de l'última de les representacions a casa del duc de Montemar. Aquesta es devia produir segurament després de l'estiu. Encara que l'imprès reproduïx els textos de Fontanella, no és un llibret per seguir la representació. El que fa és descriure com es va fer. D'altra banda, aquestes dues estrenes no van ser emparades per la ciutat: va ser «dos comedias que se representaron a la misma celebridad en una casa particular» (segons el text de la portada).

En un palau senyorial? Potser no. És estrany que la *Relación* doni tants detalls de les altres peces i tan poques d'aquesta. Explica on es va representar l'òpera que va pagar la ciutat de Madrid, al Buen Retiro; esmenta que l'altra la va organitzar l'ambaixador de Nàpols; i diu que la del duc de Montemar es va fer a casa seva. Aquesta, en canvi, era la festa «de un particular»:

Imitando en todo a Epimetheo
(de adonde se toma la épica ossadía),

que se celebra (pàgines 9-10). La resta de l'imprès, fins a la pàgina 100, l'ocupen les dues obres de Fontanella traduïdes.

quiso Particular con grande asseo
seguir los hechos nobles a porfía,
sin temer de este el castigo y Prometheo,
que es de su corazón tal la valentía
que a buitres, monos y águilas desprecia,
pues [los que]⁹ ocupan el tiempo solo aprecia.

Al vers, on diu *Particular* hem d'entendre un simple particular, un paísà comú. Creiem que això exclou que puguem identificar aquesta celebració amb una representació cortesana. És l'obra d'algú que volia imitar, això sí, els actes que feia la noblesa. A la mitologia grega, Epimeteu és el germà de Prometeu. Si Prometeu mirava al futur, Epimeteu observava el que ja havia passat. L'autor, poc diligent, com Epimeteu, s'ofereix amb retard a celebrar el casament dels reis de les Dues Sicílies, però no té por de ser amonestat per això per cap dels dos germans. Menysté l'àguila o els animals que devoren el cor del castigat Prometeu i valora la gent pel treball que fan. Només se'ns acut una possibilitat que justifiqui que aquest particular no vulgui descobrir el seu nom: i és que la persona que encarrega i paga la festa fos el mateix autor del text, que per modèstia -i perquè el text, al capdavall, no era seu- no es volgués donar a conèixer.

El traductor no consigna tampoc el nom de Fontanella. Podríem pensar que així es feia l'autor de dues obres literàries de gran mèrit i que ho feia per vanitat. Però potser no era ben bé així: les obres s'atribueixen a «un ingenio». No revelar el nom de l'autor induïa a creure que les dues peces havien estat compostes per a l'ocasió, i la idea es reforçava amb les dedicatòries que es feien dins el text a Carles i Maria Amèlia -o Amàlia. L'obsequi als nuvis d'aquesta manera era més apreciable, i no calia excusar-se d'aprofitar una obra preexistent, com a València (veg. *supra*).

Són moltes festes, en diversos llocs, pel mateix motiu. És important contextualitzar aquestes representacions, perquè és en aquest any 1738 que s'inicien les representacions regulars d'òpera als teatres públics de Madrid:

El domingo de Carnaval de dicho año, día en que se inauguró el nuevo teatro de los Caños del Peral, puede considerarse como la fecha *oficial* de la instalación de la ópera italiana en Madrid, puesto que por vez primera se representaba en un local decoroso,

⁹ Completeu l'últim vers segons que demana el sentit. El resultat és un vers d'onze síl·labes, però això no ha de ser obstacle per a la correcció, perquè al llarg del poema alternen sovint els versos de deu i onze síl·labes.

ejecutada por artistas de reputación y con el aparato escénico que reclamaba. Se hizo la ópera *Demetrio*.¹⁰

És molt possible que la reina Isabel de Farnesio estigués al darre-re d'aquesta funció operística de Carnaval, promovent-la (Carreras 2000, 328). Fos com fos, al cap de poc, el 8 de juliol de 1738, com hem dit, ja es va representar al Buen Retiro, a la cort de Felip V i la parmesana Isabel Farnesio, la primera òpera inequívocament cortesana del regnat de Felip V, el drama de Metastasio *Alessandro nell'Indie*, en italià. A partir de llavors el teatre madrileny del Buen Retiro es va convertir en el marc preferent de grans òperes, on els compositors italians, sobretot napolitans (Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele) estrenaran les seves obres.

Doncs bé: és en aquesta conjuntura de passió per l'òpera italiana que es representaran les dues obres de Fontanella. Per aquesta raó, la música hi té un paper que accentua el que ja tenia a les obres quan ell les va concebre, especialment en el cas de *Lo Desengany*.¹¹ Així es dedueix de l'última didascàlia que tanca l'obra, que precisa: «Esto se acomodó a música de Coradini, de otra ópera». 'Una altra òpera' significa que aquesta també ho era. Com *No hay que temer a la estrella si domina Venus bella*, una òpera bufa de 1734, *Trajano en Dacia* y *Cumplir con amor y honor*, «drama de un ingenio matritense» (1735) o *Dar el ser el hijo al padre*, amb el llibret traduït de Metastasio (1736), totes amb música de Corradini. Potser l'adaptació musical va ser del mateix Corradini, que al llarg de la seva vida va alternar les activitats en teatres públics amb muntatges operístics privats de nobles i cortesans.¹² De tota manera, com recorda Carreras, en aquesta època «el compositor tiene [...] una importancia secundaria, detrás, en cualquier caso, del dramaturgo y los cantantes», situació que anirà canviant al llarg del segle XVIII i que al segle XIX s'invertirà, de manera que el músic adquirirà com més va més importància (Carreras 2000, 323).

La pràctica de traduir els llibrets de Metastasio i altres autors al castellà per crear noves òperes espanyoles podia haver suggerit la idea de fer el mateix amb un text català. La influència de l'òpera italiana i l'arribada de músics i cantants d'aquesta procedència havien creat un clima favorable al nou gènere. Això fa que el conreu de serenates i òperes en residències aristocràtiques madrilenyes es

¹⁰ Carmena (1878, 22). *Demetrio en Siria* era una òpera amb música de Giovanni Battista Mele i la lletra, una traducció de Metastasio.

¹¹ Vegeu una primera aproximació als aspectes musicals del teatre fontanellà a Gilabert (2018).

¹² Corradini es va donar a conèixer com a compositor a Nàpols, i es va traslladar a València, a la cort del príncep de Campoflorido, que era sicilià, però a partir de 1731 ja el trobem a Madrid vinculat als teatres públics de Madrid (veg. Leza 1997).

generalitzi a la dècada dels anys 30 del segle XVIII (Carreras 2000, 336). Amb l'antecedent de l'òpera *Alessandro nell'Indie* esmentada, del 1738, les celebracions cortesanes activaran noves manifestacions operístiques: l'aniversari d'Isabel Farnesio serà el motiu de representar *L'Artaserse*, de Metastasi, i el de Felip V motivarà una nova representació de *L'Alessandro nell'Indie*, el 19 de desembre (Carreras 2000, 339).

2 Les dues obres originals de Fontanella

Francesc Fontanella va escriure les dues obres a Barcelona durant la Guerra dels Segadors, entre 1640 i 1652, però, tot i que es dona per segur que es van representar aleshores a la ciutat, les funcions no s'han pogut documentar. Per tant, la traducció descoberta ara és la primera referència coneguda d'una representació del teatre de Fontanella.

De Fontanella només ens han arribat dues obres senceres, les que van ser traduïdes, representades i estampades a Madrid: la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* i *Lo Desengany* (Fontanella 2022), dues fites dignes de figurar entre els millors textos del teatre hispànic del segle XVII. Totes dues són formalment complexes, per motius diferents, i s'inscriuen en el que anomenaríem teatre de cort o de palau, una expressió dramàtica de caràcter privat i elitista que no crea tradició. És a dir que no són obres concebudes per esdevenir peces de repertori de cap companyia, sinó que estan destinades a sengles representacions privades. Es devien representar, doncs -tot i que no tenim dades positives d'aquesta circumstància-, en salons nobles barcelonins per part d'actors no professionals, entre els quals l'autor -que hi fa alhora de director, d'actor i de personatge- i amics seus amb noms bucòlics, la qual cosa dota l'espectacle d'una característica barreja de ficció i realitat, i al mateix temps permet la interacció amb el públic, de condició social elevada.

2.1 La *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*

La primera peça que Fontanella va emprendre va ser la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*. És una obra ambiciosa i polivalent composta per diverses peces interrelacionades, la principal de les quals és una comèdia barroca de 3.208 versos.

Podem resumir-ne l'argument de manera sintètica: els principals protagonistes de la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* són Fontano, Elisa i Guidèmio, que constitueixen un triangle amorós. Fontano i Guidèmio pretenen l'amor d'Elisa, però ella prefereix el segon. L'acció passa en una època d'hostilitats entre els pastors del Besòs, grup a què pertany Fontano, i els del Llobregat, entre els quals hi ha Elisa

i Guidèmio. Al principi, els dos bàndols vivien pacíficament, però ara estan en guerra des que fa quinze anys Tirsis, majoral del Llobregat, va raptar Filis, pastora del Llobregat i esposa de Menalcas, el majoral del Besòs. Els contendents decideixen exposar el seu enfrontament a l'arbitri d'un oracle i aquest dictamina que la pau entre els dos pobles només serà possible quan les dues estirps s'uneixin pel matrimoni dels seus descendents. Això sembla afavorir les pretensions de Fontano, fins que la descoberta que Elisa és, en realitat, filla de Menalques, i Guidèmio, fill de Tirsis, fa que acabi confluint la voluntat dels enamorats amb la predicció de l'oracle.

L'obra és un exemple de la utilització del recurs dramàtic de l'anagnòrisi, en què el reconeixement tardà de la qualitat real d'una persona altera les expectatives del desenllaç.

Però més enllà de la complexitat argumental i de l'ambició literària que es reflecteix en el llenguatge, són els elements complementaris els que fan d'aquesta obra també un producte singular: una lloa, una cançó, un entremès -amb un ball per a l'entremès- i un *Ball de la Pintura*.¹³ L'argument de la *Loa* mostra Fontano -és a dir, Fontanella- explicant als actors presents un somni que acaba de tenir. Al somni, se li han aparegut Apol·lo, déu de la poesia, i Talia, musa de la comèdia, dolguts perquè la moda barroca teatral havia imposat a Catalunya els temes i la llengua dels castellans. En aquest sentit, la lloa transparenta la contrarietat de l'autor perquè el teatre a Catalunya està dominat per «assumptos estranys» (és a dir, forasters). Fontano es queixa que «sols s'aplaudesca lo llenguatge castellà», i hi contraposa un cercle pioner de lletraferits comandat per ell mateix per fer-hi front mitjançant l'escriptura i representació d'obres dramàtiques ambicioses i modernes: «[...] los primers catalans | que a noble teatro donen | les flors cultes del Parnàs». Amb aquests versos, l'escriptor barceloní llança una aposta reivindicativa: la refundació d'un teatre culte i profà en llengua catalana que segueixi els esquemes del teatre cortesà francès, italià i castellà.

Òbviament, el fet que l'obra escenifiqui un conflicte violent i durador entre pastors -un escenari aliè al món pastoral quasi per definició- xoca amb les expectatives del gènere bucòlic. Com ja havíem percebut en tractar de les èglogues fontanellanes (Valsalobre 2013), l'autor utilitza el gènere bucòlic no pas per evadir-se de la realitat històrica conflictiva sinó, ben al contrari, per ficcionalitzar un present tumultuós. El cas de la *Tragicomèdia* remet als enfrontaments interns entre

13 Recordem, com assenyala el títol de l'imprès de la *Relación* de 1738, que tant la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* sencera, amb les tres jornades o actes, com les corresponents peces complementàries (lloa, entremès i ball, ball de la pintura) van ser incorporades a la representació madrilenya.

les dues faccions polítiques oposades a la monarquia castellana. Alhora potser planteja també una voluntat de reconciliació necessària.

2.2 *Lo Desengany*

Lo Desengany sorprèn per la seva estructura singular, heterodoxa respecte dels paràmetres de la comèdia barroca, dels quals s'allunya conscientment. Ens ho diu el text mateix: «No és tragèdia, ball, comèdia, | ègloga, entremès ni loa, | però de tot lo dramàtic | és una harmonia nova» (v. 329-32). En realitat, l'autor la subintitula «poema dramàtic».

Un resum de l'argument podria ser aquest: Tirsis i Mireno sofreixen pels seus amors contrariats. El primer convenç el segon de buscar l'ajut del màgic Mauro, el qual nega tota validesa a beuratges ni conjurs tradicionals de la màgia negra. Però amb l'objectiu de posar remei als turments amorosos, els anima a presenciar i fins i tot a participar en una obra que s'està a punt de representar sobre les noces de Vulcano amb Venus. Tirsis i Mireno, doncs, sota la figura dels déus Nereo i Mercuri, descobriran la inutilitat de la gelosia de Marte, enamorat de Venus, i la ridícula d'uns déus vençuts per les passions amoroses, fins que l'aparició del *Desengany* els ensenyarà que la solució als patiments amorosos es troba en un mateix, en la racionalització per la via del desengany com a superació de l'engany que és l'amor.

L'obra compta amb ingredients típics del teatre burlesc, però amb una inesperada càrrega moral, en la qual es proposa l'assumpció del desengany com a solució de les penes d'amor. Fontanella utilitza l'artifici del teatre dins el teatre per fer representar a Tirsis i Mireno una obra mitològica que els permetrà reconèixer els errors dels humans en les febleses dels déus.

La solució al conflicte amorós apareix verbalitzada pel personatge al·legòric del *Desengany*, amb el qual Fontanella planteja la superació dels tòpics literaris de l'amor, que aboquen a la insatisfacció amorosa permanent, mitjançant una sortida racional del conflicte passional. El sentiment amorós, substancialment enganyós, ha de ser superat per la via constructiva del desengany.

En canvi, les noces de Venus i Vulcano són el triomf de la sexualitat i la derrota de l'Amor: així ho proclama Priapo tot cantant una cançó obscena. Vet aquí una percepció amarga de l'amor, una passió que aboca sistemàticament al fracàs.

La versió de Fontanella de la falla mitològica s'insereix com a acció teatral dins de l'acció inicial com un mirall amb funció catàrtica de les angoixes amoroses dels dos joves enamorats, Tirsis i Mireno. El mirall és també l'instrument concret ofert per Mauro, a dintre del qual es representa l'acció mitològica; un mirall que, en comptes de tornar la imatge que s'hi reflecteix, obre màgicament una finestra perquè els homes surtin fora d'ells mateixos i es reconeixin en la conducta dels déus.

El cas és que l'estructura en dos actes en què es disposa l'obra esdevindrà una característica del teatre musical castellà, la *sarsuela*, dita així perquè es representava davant els reis al palau de la Zarzuela de Madrid. La primera -hipotèticament- sembla que va ser *La selva sin amor*, amb text de Lope de Vega però produïda i composta per italians, amb un pròleg i un sol acte de set escenes, de la qual no conservem la música, i que es va escenificar davant de Felip IV al 1627. Després d'aquesta mostra aïllada, no tenim notícia de cap peça d'aquest tipus fins al 1657, en què s'estrena *El golfo de las sirenas*, de Pedro Calderón de la Barca, o al 1659 quan el mateix autor escriu *La púrpura de la rosa*, que no s'estrenarà fins al 1701 a Lima.

3 La versió castellana

Gran part del text castellà manté una conformitat molt estreta amb l'original. Notem-ho, per exemple, amb l'acarament entre l'original i el trasllat de la primera octava de *Lo Desengany*:¹⁴

Esta que veus nativa arquitectura
de pardo i negre marbre fabricada,
cenyida de la bàrbara espessura,
dels caçadors i feres ignorada,
és la porta fatal, lòbrega, obscura
de la cova de Mauro celebrada:
escola singular de sa doctrina,
temple funest de Pluto i Proserpina.

Esta que ves nativa arquitectura
de pardo y negro mármol fabricada,
ceñida de la bárbara espesura,
de fiera y cazador siempre ignorada,
es la puerta fatal, lòbrega, obscura
de la cueva de Mauro celebrada,
escuela singular de su doctrina
y el templo de Plutón y Proserpina.

El text castellà, però, no és una versió íntegrament fidel. El traductor va canviar alguns passatges dels textos per adaptar-los a l'esdeveniment en el qual s'havien de representar. Les alteracions són relativament abundoses però abasten una extensió breu, en general, i responen a uns criteris fàcilment perceptibles.

Pel que fa a l'adaptació al nou context, totes les referències geogràfiques a Catalunya han estat substituïdes per altres d'espanyoles a *Amor, firmesa i porfia*. Així s'esdevé que el Besòs i el Llobregat passen a ser el Tajo i el Manzanares, respectivament, mentre que el Ter és ara el Jarama i el Segre (però també el Cardoner) pren el nom del Nares (Henares), afluent del Jarama, el qual al seu torn ho és del Tajo. En el mateix sentit, les *selves laletanes* (v. 574) apareixen com a *selvas carpentanas*; o, més endavant, la *ribera laletana* (v. 2306) és

¹⁴ No és aquest un treball de traductologia, sinó que només descriurem les modificacions que aplica la traducció sobre l'original català per tal de inserir-lo en un context referencial castellà i en funció de l'avinentsa històrica que se celebrava.

en castellà la *ribera toletana*. Alella aflora com a *Acella*, a l'Entremès. En aquesta mateixa peça breu còmica, quan el personatge de Possimico creu que és Juan Rana –un graciós de la comèdia castellana que feia el paper d'alcalde– dicta una carta a un escriptor adreçada «a sa mestressa des lloc» a la qual anomena Ruca (v. 158-74) –que juga amb un pretès Duca/duquessa–, la referència a la destinatària és en la traducció «a la Duca a Leganés», desbaratant l'acudit amb Ruca/ruquessa de l'original i aigualint la gràcia d'aquest.

Però això no és tot. En la *Tragicomèdia* abunden les al·lusions al català i al grup de lletraferits que liderava Fontanella a Barcelona: autor, personatges i actors, alhora. Òbviament totes aquestes referències són eliminades o substituïdes per altres de més adients al context cortesà i madrileny de la traducció. Per exemple, a la lloa del text català hi ha aquell important fragment en què Fontano-autor reivindica el teatre culte català i anima els seus col·legues acadèmics a dur-lo a terme (vv. 224-99); doncs bé, en la traducció, Possimico, uns versos abans (entre els 95-112 de l'original), avança l'entrada d'Àpol·lo, molest perquè el públic està més pendent de la música de les òperes que no de les bel·leses del text. I ja en la part central de la reivindicació fontanellana se substitueixen totes les referències al llenguatge castellà i als catalans per un encàrrec a l'autor d'una «Pastoral comedia» per a les noces reials; de la mateixa manera, desapareixen els v. 284-7 i 292-9 de l'original, en què s'al·ludeix a l'acadèmia barcelonina i a la catalana empresa. Els v. 305-11 –sempre a la lloa– amb referències al llenguatge català són suprimits, i els 324-33, en què s'esmenten les dames catalanes espectadores de l'obra, es canvien per al·lusions als contraents reials. Amb la mateixa finalitat adaptativa, només de començar la lloa, els sants esmentats per Possimico havien estat substituïts per altres de més familiars al públic castellà.

De vegades, el traductor decideix escurçar fragments del text bé amb la voluntat d'alleugerir escenes (en una ocasió n'elimina tot una: l'escena 4 del primer acte, un llarg parlament còmic de Possimico), bé perquè el fragment planteja dificultats per ser traduït (366-73 de la lloa, 587-98, 845-54, 1053-64, 1195-8); en ocasions, modifica substancialment alguns passatges (859-976: parlament de Guidèmio; etc.).

Altres canvis més anecdòtics poden ser que les dames barcelonines (v. 3180), al·ludides al final de l'obra passen a ser un abstracte *Auditorio*. O el fet que quan Possimico adopta el paper de Coca, a l'Entremès, parla una mixtura estrafeta de català i sobretot francès, sense els elements occitans que hi havia al model. En aquesta mateixa peça breu s'ha eliminat el sucós diàleg de l'original entre Rana i l'escriptor, en què aquest darrer anava repetint el que li dictava l'alcalde fingit, de manera que el fragment perd tota la substància còmica.

Finalment, al Ball de la Pintura de la mateixa *Tragicomèdia*, el traductor descarta les dues darreres estrofes (vv. 36-45) de la cançó inicial i, en canvi, insereix un *Recitado* de 6 versos i una ària de 9;

als vv. 54-65 hi ha un canvi d'ordre en les estrofes i, finalment, desapareix l'estrofa última de la Pintura adreçada a les dames de la sala (vv. 146-53). Arran d'això, es pot dir que, en termes generals, en la versió castellana es potencien aspectes musicals que no són tan explícits a l'original.

Notem que, sorprenentment, romanen els noms dels personatges de l'original, especialment Fontano, que apareix com a autor a la lloa (!). El traductor els podia haver canviat perfectament però no ho va fer. Era un homenatge implícit a l'autor català? En tot cas, confiava que el nom de Fontano ja només designava un personatge de ficció.

A *Lo Desengany* no tenen lloc les adaptacions geogràfiques, perquè aquesta obra està localitzada en espais aliens a la geografia real, mitològics. Pel que fa a la resta, es produeixen modificacions i supressions semblants a les que hem vist a la *Tragicomèdia*. Ara bé, hi ha alguns canvis que mereixen ser notats. El principal potser és el fet que el personatge de Cassolano és escombrat de l'obra i, per tant, tots els fragments que protagonitza o en què és al·ludit són suprimits. Una altra innovació a destacar és que els personatges de Tirsis i Mireno, que a l'original fontanellà prenen els rols de Nereu i Mercuri en l'obra mitològica interna, en la traducció no efectuen tal permuta, de manera que es perd la idea d'experimentar de prop les mutacions amoroses de Marte, ja que en castellà ho fan com a espectadors externs; d'aquí que no se sàpiga ben bé perquè hi són els déus Mercuri i Nereo. Alhora, el famós passatge en què Mauro defineix l'obra que representen (vv. 329-36: «No és comèdia [...] | és una harmonia nova») s'esfuma. A diferència de la versió de la *Tragicomèdia*, en la de *Lo Desengany* els noms de Fontano i Guidèmio, que a l'original apareixen esmentats com a actors (vv. 323-5), en el trasllat castellà són ara estalviats.

Com era d'esperar, versos com «Oh belles dames, honor | de la invicta Barcelona!» (vv. 301-2) són modificats, i esdevenen «O bellas damas, honor | de nuestra Esfera dichosa!»; com «He vingut a Barcelona» (v. 1821) es metamorfosa en «He venido a aqueste sitio». En la mateixa línia, el traductor prescindeix de tot el passatge dels pintors catalans contemporanis de Fontanella (vv. 422-34).

Un seguit de supressions i alteracions del versionador al castellà manifesten una sistematicitat molt il·lustrativa. Es tracta de fragments que en el trasllat apareixen 'suavitats' o bé han caigut o s'han modificat amb una voluntat de censura molt evident. Si bé en la *descriptio puellae* que fa Vulcano de Venus la traducció canvia alguns versos i tempera molt les comparances alimentàries per altres de més rutinàries, la censura es manifesta en els passatges més obscens de l'original català. Per exemple, en aquest mateix fragment (de I, 7), que acaba amb el vers «quan clave allí lo pinzell» (v. 474), per dir que només aleshores podrà retratar el centre de l'anatomia

venusina, aquest és substituït per un anodí «quando llegue a ser su dueño». A la mateixa voluntat respon la retallada de passatges grollers i obscens (v. 919-26, 1005-92 i els parlaments de Flora, Priapo, etc., en el passatge picant de l'escena 4 del segon acte).

En la versió castellana de *Lo Desengany* el text no es divideix explícitament en escenes sinó en *Mutaciones* del decorat, que no coincideixen exactament amb les escenes de l'original. I pel que fa a les addicions textuais, potser les més importants són que l'obra (tant la *Lletra* com l'obra en dos actes) ve encapçalada per una *redondilla*, absent a l'original: «Zelos, mudanzas y engaño, | si atiendes con reflexión, | alcanzará tu pasión | el triunfo del desengaño», alhora que en la *Lletra* inicial, la veu «Un» és substituïda per «Music[a]» i al final s'hi afegeix un «Recitad[o]» de mètrica irregular respost per una «Àrea» (=ària) de dues quartetes. Per acabar, al final, després del v. 1974 i darrer de *Lo Desengany* original, la traducció afegeix intervencions dels quatre déus seguides d'un recitat d'Apol·lo i es tanca amb una ària (en què intervenen Nereo, Mercuri, Mart, etc.), amb música i cor, amb referències als personatges que es casen, Carlos i Amelia. Es clou, com hem vist, amb el comentari «Esto se acomodó a música de Coradini, de otra ópera».

4 El traductor anònim

L'imprès manté certa ambigüitat sobre l'autor del text. A la portada es fa constar simplement que les dues peces dramàtiques són obra d'un *ingenio*. Ens podríem preguntar, doncs, si aquest nom fa referència a l'autor de les obres (Fontanella) o al traductor.

Alguns indicis fan pensar que el poeta i religiós Agustí Eura (Barcelona, 1684-Ourense, 1763) (veg. Eura 2002) podria estar implicat d'alguna manera en l'operació del trasllat de l'obra fontanellana al castellà en aquella efemèride. Fra Eura, membre de l'Acadèmia de Barcelona (després Reial Acadèmia de Bones Lletres; Valsalobre 2002) i prior dels convents agustins de Girona i de Barcelona, va desplegar una considerable activitat cultural a la Barcelona dels anys 30-40 del Set-cents, que es va reflectir en un aplec d'obres ben diverses: va compondre un bon nombre de textos poètics, la major part en català, si bé també en castellà i en llatí (poesia ascètica, traduccions parafràstiques o amplificades d'Ovidi, versions bíbliques, poesies de circumstàncies...), va deixar manuscrites dues apologies de la llengua catalana, una art poètica inacabada (*Tractat de la poesia catalana*) i dos tractats d'apologètica catòlica en llatí i va veure impresos dos sermons solemnes en castellà, un d'ells predicat a Madrid al 1734 i publicat allà mateix a l'any següent.

Eura coneixia de prop l'obra fontanellana: havia copiat de la seva mà les obres de teatre i una bona part de la poesia de Fontanella

en un manuscrit que avui conserven a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (ms. 3-I-10). És veritat que l'imprès de Madrid mostra que no sempre segueix les lliçons d'aquest manuscrit, sinó que ocasionalment coincideix amb expressions d'altres manuscrits que en aquells punts divergeixen del manuscrit acadèmic: és possible que Eura, a part de la còpia que va deixar al convent dels agustins (que més tard acabaria a l'Acadèmia), hagués preparat una còpia personal a partir d'altres manuscrits; o bé que, mentre era a Madrid, hagués demanat a Barcelona que li fessin arribar una còpia de l'obra dramàtica de Fontanella, amb contaminacions d'altres testimonis.

Una altra mostra del coneixement de l'obra fontanellana, fins i tot de la seva predilecció pel poeta català de mitjan segle XVII, és que al *Tractat de la poesia catalana* (Eura 2002, 596-637) Eura fa quatre esments de Fontanella per un de Garcia, i no fa menció de cap altre poeta català. Tres dels quatre exemples de vers fontanellà que utilitza en la seva poètica pertanyen a la *Tragicomèdia*: al cap. 7, «De la synalepha» reporta: «No obstant, se troba lo contrari en Fontanella, *Tragicomed. past.*, acte 2, scena 5, dient: *Oh! Esperansas olvidadas*» (v. 1668); al cap. 9 «De la figura eclipsis» (=elisió), afirma: «y així la executan los famosos poetas catalans, Garcia y Fontanella, en estos versos: *Nous' par, quem vaitx adobant, etc. | ja nom' aturment ni plor, etc. | qui podra escriure ab carbo, etc. | sens amprarme de ningu, etc. | Promets quant la pena aumentas, etc. | Del exterior not' pags, etc.*», el cinquè dels quals és el v. 1190 de la mateixa obra, i fa exactament: «prometes glòria quan la pena augmentes»; al mateix lloc fa referència al cap. 11 «De la figura dièresis», on explica que «Axí se experimenta en lo famós Fontanella, puitx a voltas comet eclipsis en esta dicció: *Promets*, y a voltas no, sinó que pronuncia *prometes*, escrivint en la *Tragicomèdia pastoral*, act. 2 scen. 1, axí este vers de 8 sýl·labas: *Promets quant la pena aumentas*; y allí mateix, scen. 5, escriu este altre de 8 sýl·labas axí: *Prometes raitxs apacibles*» (v. 1814). Finalment, al cap. 10, «De alguns corol·laris», comenta que no pot cometre's sinèresi de tres vocals en algunes ocasions «com se experimenta, per la rahó sobredita, en este vers de 8 sýl·labas de Fontanella: *Si' adulacio attractiva [...]*», vers que no apareix a les obres dramàtiques.

Fins i tot l'afer de la censura dels fragments més sexualment explícits a què ens hem referit abans pot aplicar-se a la manera de fer d'Eura, un frare agustí moralment rigorós: en les seves traduccions ovidianes desfigurava les al·lusions més atrevides sobre els amors lèsbics de Safo o els besos d'aquesta a Faon (Valsalobre 2017, 128-9).

Però hi ha encara una dada fonamental: Eura era a Madrid entre 1734 i 1738. Com a prior, va haver d'anar-hi per fer gestions a la cort amb motiu del trasllat del convent dels agustins de Barcelona –perquè era dins del perímetre 'estratègic' de la Ciutatella– que comptava

amb l'oposició dels establiments eclesiàstics veïns. Les obres, frenades per l'administració reial, van resultar desencallades per les gestions d'Eura: «amigo de personas influyentes en el Consejo de Castilla, consiguió algunas subvenciones para continuar las obras». El reial decret de continuació de les obres es va emetre al novembre de 1735.

Durant la seva estada a Madrid, on residia al convent agustinà de San Felipe el Real, va ser nomenat predicador *in exercitio* per Felip V. Poc després el rei el proposava com a bisbe; diversos testimonis apunten la data de 22 de novembre de 1736. A mitjan 1736 formava part de la llista de candidats per al bisbat vacant de Solsona, però el rei va establir que se li havia d'atorgar un bisbat de Castella però no aquest en territori català. Les gestions s'allargaren i el 27 de gener de l'any 1738, el Papa el nomenava bisbe d'Ourense. El 27 d'abril era consagrat bisbe a l'església del convent de San Felipe el Real de Madrid. Finalment, el 29 de maig Eura entrava a la catedral d'Ourense i feia la jura com a bisbe.

A la traducció castellana de les peces dramàtiques es detecten errades de mètrica i de rima que fan de mal explicar. Podríem pensar en la funció eminentment pràctica de la versió, que era oferir als cantants un text per enllaçar amb la partitura i als espectadors una guia perquè poguessin seguir la trama de la peça.¹⁵ Potser també la precipitació, a causa d'una urgència insalvable. Això, si no és que es va imprimir, per error, una versió no definitiva.

Vegem-ho tot plegat amb un exemple. La dedicatòria aprofita nombrosos versos de l'esplèndida *Ègloga de Fontano a una hermosura* («Íncлита, excelsa Lise generosa») i continua amb una traducció gairebé literal del principi d'una de les composicions més conegudes de Francesc Fontanella, el *Vexamen* d'un certamen literari dedicat a sant Tomàs. Una senzilla comprovació en aquest últim poema fa veure uns errors de mètrica incomprensibles:

No ja de Febo inspiració sonora,
no altiu aliento d'èpica osadia
enseñe a ingeni humil Musa canora,
inspire a plectre ronco grave Harmonia,
puix de Tomàs la glòria vencedora
és Febo lluminós, dolça Talia
a qui invoquen les mètriques camenes
propici amparo, tutelar Mecenes.¹⁶

No de Febo inspiración sonora,
no altivo aliento de épica osadía
enseñe ingenio humilde gran Corona,
inspire a plectro ronco grave Harmonía,
pues de Carlos la gloria vencedora
es Febo luminoso, dulce Thalía
a quien invocan las métricas camenas
propicio amparo, tutelar Mecenas.

¹⁵ Carreras (2000, 331-332) recorda un text que fa broma sobre això, quan un empresari teatral diu a la cantant que «il libretto non deve esser capito; [...] si canti bene, e non importi il resto» (de l'obra *L'impresario delle Canarie*).

¹⁶ Text de l'edició en línia pendent d'incorporació a la base de dades www.nise.cat.

El fragment traduït s'allarga tres octaves més, substituint les referències a Barcelona i sant Tomàs per al·lusions al rei Felip V i els nous esposos. I més avall reprèn nous versos de Fontanella. Centrant-nos, però, en el passatge transcrit, podem comprovar que el vers 1 és hipomètric; que al vers 3 falta la preposició davant el complement directe i falla la rima; i que als versos 4, 6 i 7 sobra una síl·laba. Es pot pressuposar que hi ha alguns errors de còpia, i un editor actual, a la vista del model fontanellà, podria justificar la correcció d'introduir *ya* al vers 1 i la preposició *a* al vers 3, però no pot canviar el mot *Corona* d'aquest mateix vers, que no rima, perquè ja es veu que ha estat introduït conscientment. Ni es poden eliminar les síl·labes sobreres als versos 4, 6 i 7, que són el resultat d'una traducció literal del català, en què els versos apareixien correctament escandits. En aquest cas, vista la freqüència que en aquesta composició els versos de 12 síl·labes (comptant segons la mètrica castellana) alternen amb *endecasílabos* podem acceptar que el poema partia d'aquesta fórmula versificatòria mixta. O podem arribar a la conclusió que el traductor preferíex una versió literal a una traducció ben mesurada. Però no deixa de ser estrany, perquè no era difícil regularitzar-ho tot en *endecasílabos*.

I més estrany encara en un cas com el d'Agustí Eura, que a més de poeta en català i castellà, era autor d'una preceptiva poètica, el *Tractat de la llengua catalana*. Però seria inversemblant creure que no hi va tenir res a veure. Amb el títol de predicador del rei Felip V, residia a Madrid en el moment en què es va anunciar el casament. Acabava de ser designat bisbe d'Ourense, però no s'hi va desplaçar fins a finals de maig. Els arguments que fan pensar en alguna possible vinculació d'Eura amb la traducció al castellà i amb les modificacions de l'obra fontanellana per tal que fos representada, i més tard impresa, el 1738 a la ciutat de la cort són, per tant, força sòlids: poeta ell mateix, familiaritzat amb el castellà, coneixedor de primera mà i admirador de l'obra fontanellana, copista de les seves obres, alhora que tendia a censurar passatges escabrosos en les seves traduccions, incorporava versos de Fontanella com a exemples a la seva poètica i es trobava a Madrid exactament en aquell període... Així, doncs, pràcticament descartada l'atribució de la traducció al poeta barceloní desplaçat a Madrid vistes les anomalies tècniques del text castellà, podríem pensar en el fet que actués amb una funció d'intermediari, de manera que proposava i encarregava la versió de Fontanella a algú altre del seu entorn, el qual va accedir a una còpia manuscrita diversa de les conservades. Podria molt bé ser un gest d'Eura enmig de tot aquest llarg procés per acabar de guanyar-se el favor de la monarquia.

5 Dades sobre la representació: titelles, *máquina real*

En l'imprès que testimonia la celebració es fa constar l'escenografia que es va utilitzar. A la representació d'*Amor, firmeza y porfía* hi havia

una arboleda que sirvió para la *Loa*, y levantándose la cortina del foro, se descubrió una choza donde estaba Fontano sentado sobre un peñasco durmiendo, y para la segunda jornada se mudó el foro en templo, teniendo en medio una estatua de Júpiter, y para todo el resto de la comedia sirvió la arboleda, echada la cortina de el foro.¹⁷

Tenim, doncs, tres espais: una arbreda, una cabana i el temple de Júpiter. Molt més complexa va ser la representació del *Triunfo del Desengaño*. A diferència de la tragicomèdia, que va ser representada per actors de manera convencional, el poema dramàtic va ser escenificat per a titelles moguts pels actors que recitaven el text.¹⁸

El teatro se cierra con una cortina en que está la fábula de Vulcano, con los cíclopes que trabajan, Venus y Cupido [...]. Por delante de esta cortina baja la Fama cantando lo siguiente, y en concluyendo, como se va subiendo, se sube también la cortina, y se descubrirá la mutación de gruta, y saldrán Tirsis y Mireno.¹⁹

L'originalitat d'aquesta escenificació va ser la utilització d'un artifici anomenat *màquina reial*. El *Diccionario de Autoridades* de l'Acadèmia Espanyola dona aquesta accepció de la paraula *Machina*: «Por extensión significa conjunto de cosas dispuestas por método u orden que representan algún hecho: como el titilimundi, etc.» (*Aut.*, s.v.). Al·ludeix a una espècie de retaula, que és el model inicial d'aquest enginy. El sentit de *reial* donava a entendre la magnificència de la instal·lació. «*Real*: Significa también grande, magnífico y suntuoso» (*Aut.*, s.v.). Es tractava d'una instal·lació força aparatosa de teatre de marionetes a través del qual es posaven en escena comèdies senceres, les mateixes que es representaven normalment als teatres públics. Potser simulava un teatre a la italiana, amb els decorats amb perspectiva, a diferència dels escenaris habituals dels altres teatres hispànics, en què el públic contemplava l'acció des dels tres costats de l'escenari (el frontal i els dos laterals).

John E. Varey documenta la primera actuació a Madrid amb *màquina reial* l'any 1654, i novament l'any 1696, quan Francisco Londoño

¹⁷ *Relación* [Madrid, 1738], 17.

¹⁸ Així sembla que hem d'interpretar la frase reproduïda més avall: «lo bien que les manejaban los que adentro hacían los papeles».

¹⁹ *Relación* [Madrid, 1738], 17.

va fer vint-i-set representacions usant aquest artifici. Varey assenyala altres representacions de Londoño amb màquina reial, al corral del Príncipe (Varey 1957, 129-31 i 268-70). Segons una altra font documental, el 17 de febrer de 1709, al teatre de la «Cruz, Francisco Londoño dio principio a su máquina real representando la *Come-dia de san Antonio Abad y luego otras de santos*» (Varey 1957, 131 i 273-5; Olmos 2020, 81). Per altra part, en un manuscrit de comptes de comèdies representades a Madrid entre 1735 i 1738 apareixen dos assentaments de 1737 i 1738 que enregistren el pagament de 1800 rals «al de la Máquina por el ajuste que se hizo». Devien ser per a Juan Plasencia, l'operari que en aquell moment feia anar una *máquina real*²⁰ i que segurament va ser qui va cedir i muntar la que es va fer servir per al *Triunfo del Desengaño*. És l'home de teatre que succeeix Londoño en aquest tipus de representacions a Madrid (Varey 1957, 131-2 i 149). En el cas que ens ocupa, se'ns parla de ninots fets expressament per a l'ocasió, però la màquina ja funcionava abans. L'imprès la descriu així:

Este poema se executó con muñecos hechos para el intento, muy bien vestidos, según a cada uno le correspondía su papel, y el teatro era una rueda, a forma de torno de monjas, donde jugaban las mutaciones del foro con mucha ligereza, acompañándolas las de afuera hasta donde estaba la cortina de la fábula de Vulcano, con tal arte que tirando solo una cuerda se movía todo a un tiempo, lo que dio gusto a los que lo vieron, así por la invención nueva como lo veloz de los movimientos a cada mutación, y lo bien que les manejaban los que adentro hacían los papeles; pues solo los bayles, pareciendo imposible el hacerse, fue lo que dio el mayor gusto, por haberse executado con gran propiedad. (75)

És interessant la comparació del teatre amb un torn, perquè això resol un problema exposat per Varey a propòsit d'una funció amb màquina real de 1692. Es tracta de la representació de l'obra *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua. Diu Varey que el text de la comèdia inclou aquesta acotació: «buélvese una tramoya, aparece una figura de demonio, y disparando cohetes y arcabuzes se va Angelio». I afegeix: «Tal mecanismo giratorio es imposible aplicarlo a un teatro de marionetas, las cuales no pueden entrar por una puerta con dintel» (1957: 174). Naturalment, si el teatre era una roda a manera del torn d'un convent de monges, com en aquest cas, la mutació era perfectament viable.

Pel que fa als decorats, les mutacions que marca l'imprès en el cas del *Triunfo del Desengaño* són molt més variades que en cas de

²⁰ Cuentas de Comedias entre 1735 y 1738, ms. 14.004/5 (6) de la Biblioteca Nacional (Madrid); dins Olmos (2020, 119 i 128).

l'altra peça. Se succeeixen, per aquest ordre, una gruta, un jardí, la forja de Vulcà, un bosc, un saló, un altre cop el jardí, el saló amb un jardí al darrere [«en el foro»], una selva i a la fi una mutació del cel, amb signes i planetes. A l'escena en què Tirsis i Mireno assisteixen a l'aparició del Desengany, «se quedan a los bastidores» i després s'incorporen a la mutació de la selva. El personatge al·legòric del Desengany fa aparició «en una nube», però aquesta elevació no presenta cap complicació especial en un espectacle de marionetes.

No ens han arribat imatges de com eren aquestes màquines reials, sinó en tot cas d'instruments similars, d'entrat el segle XIX: els anomenats tutilimundi, titirimundi, mundinovi, o designacions semblants. Hi ha diverses teories que imaginem com devien haver estat aquestes màquines reials, pensant en una instal·lació d'escenari a la italiana, sobre un escenari o directament a terra. Fos com fos, l'explicació que hem transcrit és interessant també perquè revela una altra modalitat de teatre: aquí, la màquina es descriu com un torn. L'altra novetat a ressaltar d'aquesta representació fontanellana és que els que feien anar els putxinel·lis eren els cantants, i que la comèdia adoptava la forma d'una òpera.

Acabem. La rellevància d'aquest text no radica tant en la qualitat de la traducció com en el context de la representació. D'entrada, el traductor va preferir una versió literal abans que una recreació. Curiosament, tot i ser una peça per ser cantada, o potser comptant precisament amb això, va respectar més la rima que la mètrica. En aquells moments inicials, l'interès que despertava l'òpera italiana situava l'enginy de l'argument per sobre de la bellesa estilística, i el mèrit dels cantants per sobre de tot. La interpretació musical podia dissimular o encobrir insuficiències mètriques o banalitats retòriques. En una traducció, més encara, el valor literari podia no ser una prioritat.

La notícia, aquí, és el fet mateix de la versió. Les dues traduccions de Fontanella, a més de documentar un fet prou infreqüent com l'existència de versions al castellà d'obres catalanes barroques, o la seva representació en un context aristocràtic, són una prova del mèrit literari atorgat a aquestes obres. En realitat ja ho sabíem, o ho hauríem hagut de saber. El mateix format luxós d'alguns dels manuscrits de Fontanella ja indica el públic selecte al qual anaven dirigits (Rossich 2006, 159). Ara sabem fins i tot la identitat d'alguns dels compradors d'aquests manuscrits, i un és -ni més ni menys- el virrei Joan d'Àustria, l'encarregat de pacificar Catalunya i reconciliar-la amb Felip IV després de la guerra dels Segadors. Que Fontanella, refugiat a Perpinyà, fos un representant tan destacat del partit francès no va ser obstacle perquè el virrei i fill bastard del monarca espanyol adquirís les seves obres. Ho podem comprovar a l'inventari dels seus llibres, entre els quals apareix «un tomo *Tragicomedia pastoral de Amor, firmeza y porfía*, manuscrito en 4^o en 6 reales» (Valsalobre 2015, 90, n. 10).

La idea que la literatura en llengua catalana al segle XVII era menystinguda o anatemitzada en cercles elevats, doncs, no és exacta. Una cosa és que es valorés el castellà per facilitar la difusió de les obres, o que la moda i el prestigi dels seus escriptors l'afavorís, i l'altra és que el català estigués desacreditat com a llengua literària. Havia de passar encara un segle perquè la diglòssia fos consumada. Però el llibre inclou, a més, una sèrie de dades precioses sobre la recepció del teatre de Fontanella a la fi del període barroc, i això dins el context de la introducció de l'òpera italiana. I s'enriqueix encara amb l'abundància de didascàlies que inclouen les dues obres, i amb la novetat de la utilització de la màquina reial en una representació operística.

Bibliografia

- Alenda y Mira, J. (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Tomo II, s.l. [Madrid].
- Carmena y Millán, L. (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos.
- Carreras, J.J. (1997). «Terminare a schiaffoni': la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)». *Artigrama*, 12, 99-121.
- Carreras, J.J. (2000). «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738)». Torrión, M. (ed.), *España festejante en el siglo XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 323-47.
- Casanova Sánchez de Vega, M.T. (2019). *El intermezzo en la Corte de España (1738-1758)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Díez del Corral Corredoira, P. (2015). «Un palacio en fiesta: Troyano Acquaviva y la celebración por los esponsales de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia en el palacio de España en Roma». *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 33, 147-62. <https://doi.org/10.14198/RHM2015.33.07>.
- Eura, A. (2002). *Obra poètica i altres textos*. Ed. de P. Valsalobre. Barcelona: Fundació Pere Coromines.
- Fiore, A. (2021). «Una 'devotissima città'. Musica, ritualità, centri di potere a Napoli XVI-XVIII sec.». *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 133(2). <https://doi.org/10.4000/mefrim.11225>.
- Fontanella, F. (2022). *Amor, firmesa i porfia. Lo Desengany*. Ed. de P. Valsalobre, A. Rossich. Barcelona: Barcino.
- Gilbert, G. (2018). «L'èxtasi poètic de Fontanella: metateatre i música a la *Lloa per la Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*». *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna. International Journal of Medieval & Modern Literature & Culture*, 11, 178-99. <https://doi.org/10.7203/scripta.11.12592>.
- Kleinertz, R. (1996). «Introducción. Problemas, métodos y perspectivas». R. Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel: Reichenberger.
- Leza, J.M. (1997). «Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)». *Artigrama*, 12, 123-46.

- Olmos, A.M. (ed.) (2020). *Papeles Barbieri*. Vol. 16. Teatros de Madrid, 3. Madrid: Discantus More Hispano.
- Pineda y Cevallos Escalera, A. (1881). *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701-1879)*. Madrid: Imprenta de E. de la Riva.
- Rossich, A. (2006). «Notes sobre la transmissió textual de l'obra de Fontanella». Valsalobre, P.; Sansano, G. (eds), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 157-74.
- Valsalobre, P. (2002). «Agustí Eura i les muses catalanes a l'Acadèmia de Barcelona». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 48, 161-212.
- Valsalobre, P. (2013). «L'egloga urbana: un ossimoro fontanelliano». Carreras i Goicoechea, M.; Puigdevall, N.; Rigobon, P.; Ripa, V. (eds.), *Ciutat de l'amor. Scrivere la città, raccontare i sentimenti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 281-302.
- Valsalobre, P. (2015). «Per a una edició crítica de la poesia de Francesc Fontanella». *Els Marges*, 105, 84-107.
- Valsalobre, P. (2017). «Les versions glossades de les *Heroides* ovidianes a l'edat moderna: Agustí Eura». Jufresa, M. (ed.), *Els clàssics i la llengua literària*, Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssic; Institut d'Estudis Catalans, 111-32.
- Varey, J.E. (1957). *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Zabala, A. (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. València: Instituto de Literatura y Estudios Filológicos; Instituto Alfonso el Magnánimo.

Note

Ensayos de historiografía literaria: estudios sobre el discurso historiográfico-literario castellano, catalán, gallego y vasco

Alberto Roca

Universidad de Murcia, España

Abstract The historiography of literature is a field of study that has undergone major changes in recent years. The revitalisation of this discipline following the introduction of concepts such as the canon (Pozuelo and Aradra 2000) or historical narrative (White 1992) has opened up new perspectives for the study of literary historical discourse.

Keywords Literary history. Literary historiography. Castilian literature. Galician literature. Catalan literature. Basque literature.

La historiografía de la literatura es un campo de estudio que ha experimentado grandes cambios en los últimos años. La revitalización de esta disciplina a raíz de la introducción de conceptos como el de canon (Pozuelo y Aradra 2000) o el de narración histórica (White 1992) ha abierto nuevas perspectivas para el estudio del discurso histórico literario. Estos nuevos cauces para la historiografía se han visto acompañados de una reflexión teórica plasmada en obras como las de Romero (2004) o Beltrán y Escrig (2005). En el caso de las literaturas ibéricas, esta apertura ha sido especialmente fértil. De un tiempo a esta parte, numerosos trabajos, como los debidos a Cabo, Abuín y Domínguez (2009) o a Martínez Tejero y Pérez Isasi (2019), vienen



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-01-24
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Roca | © 4.0



Citation Roca, A. (2023). "Ensayos de historiografía literaria: estudios sobre el discurso historiográfico-literario castellano, catalán, gallego y vasco". *Rassegna iberistica*, 46(119), 119-124.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/007

adoptando una perspectiva comparada para analizar en su complejidad el sistema de sistemas literarios español y portugués.

Ensayos de historiografía literaria (Pozuelo, Ballart, Lama, Otaegi 2022) se nos presenta como una continuación del proyecto que inaugura *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX* (Pozuelo et al. 2018), obra dedicada al estudio del desarrollo de las ideas literarias de cuatro de los sistemas lingüístico-culturales del territorio español. En este trabajo se encontraban ya algunas de las cuestiones que adquieren una total centralidad en la obra que nos ocupa; este es el caso de la construcción del canon en las distintas literaturas nacionales, y del papel que cumple la historia de la literatura en este proceso. Partiendo del trabajo realizada en esa obra, en los *Ensayos* se centra la atención en la articulación interna de la tradición historiográfica de estos cuatro sistemas, observando sus similitudes y divergencias a través del estudio en profundidad de aquellos textos o autores que adquieren mayor importancia para la configuración del discurso historiográfico de cada uno de ellos. Para ello, la obra se divide en cuatro partes en las que voces especializadas tratan aspectos clave de cada sistema literario.

En el primero de los capítulos dedicados a la historiografía castellana, el profesor Pozuelo Yvancos se propone mostrar las relaciones que se dan entre canon e historia literaria tomando como punto de referencia la obra de tres autores: Amador de los Ríos, Valbuena Prat y Ángel del Río. A propósito del primero, señala cómo su obra insta un modelo de explicación de la literatura de carácter nacionalista y basado en una serie de oposiciones (popular/culto, genuino/foráneo), lo que permite entender la centralidad que desde esta obra adquiere el teatro áureo en el canon castellano. A propósito de Valbuena Prat, el autor hace notar que este inaugura una nueva forma de hacer historia de la literatura; y destaca de ella tres aspectos: el desarrollo de una mirada y un estilo personales, apoyados en una sólida labor hermenéutica; la superación de los rasgos más arcaicos de la tradición española, en consonancia con el espíritu regeneracionista del momento; y una reestructuración del canon cuya estructura permanece, por lo general, inalterada aún hoy. En cuanto a la obra de Ángel del Río, el autor del capítulo repara en que la adopción de una posición pedagógica, destinada a sus alumnos estadounidenses, condiciona la estructuración de la obra estudiada, pero esto no supone un demérito para la misma: es la primera en dedicar espacio a Clarín, por ejemplo. En su capítulo, Mariángeles Rodríguez Alonso aborda la introducción de Valle Inclán en el canon del teatro español a través del análisis de las historias de Hurtado y González Palencia, Valbuena Prat, Ángel del Río y Max Aub. La contemporaneidad de Valle hace más evidente los cambios en el discurso historiográfico. La autora describe el proceso por el que, partiendo de su inclusión entre los novelistas de la generación del 98 en la primera de las

historias, se pasa a ubicarlo en el centro del canon dramático ya desde Valbuena Prat. La distinta importancia que cada autor confiere a la obra narrativa o dramática del escritor da cuenta del conocimiento de su producción teatral, cuya recepción, destaca Rodríguez Alonso, es especialmente tardía. La autora del capítulo se detiene especialmente en el estudio de las consideraciones estéticas acerca de la obra de Valle, reparando en la categorías o conceptos usados y en el repertorio de obras. Por su parte, María José García Rodríguez centra su atención en la mirada historiográfica a propósito de la Guerra Civil española. La autora coloca en el centro de la cuestión la relación dialéctica entre historia y memoria en la producción tanto historiográfica como literaria sobre el conflicto. Ello lleva a la profesora García Rodríguez a abordar la cuestión desde la perspectiva del canon, y a tomar como ejes de su planteamiento tres ideas principales: la signicidad de la literatura, la concepción del canon como arte de la memoria literaria y, por últimos, las relaciones entre lo ético y lo ideológico. La autora del capítulo proporciona un acercamiento teórico a los problemas que supone la historización de un hecho de memoria reciente en el que la dimensión narrativa del discurso historiográfico adquiere una importancia capital.

Ya en la segunda parte del volumen, Pere Ballart dedica su capítulo al estudio de las contribuciones de Arthur Terry a la historia de la literatura catalana. Para trazar la trayectoria de este catalanista, se acudirá a sus obras más significativas, que se visitan desde una perspectiva doble. Por un lado, se atenderá a la renovación del modelo historiográfico que Terry propugna, estudiando la estructuración interna de varios trabajos, especialmente el *Companion of Catalan Literature*. En segundo lugar, Ballart analiza el comparatismo que atraviesa la obra de Terry, observando cómo la inclusión de elementos de comparación tiene en ella un doble objetivo: contextualizar la literatura catalana y, más importante, homologarla al resto de literaturas europeas. El capítulo de Jordi Juliá se propone como un nuevo acercamiento a los trabajos historiográficos de Joan Fuster, prestando atención tanto a los condicionantes históricos de las obras que dedicó a la literatura catalana, como a la estructura interna y el estilo de estas. Fuster no es un autor especializado, lo que le permite proponer un modelo distinto del propugnado por la tradición historiográfica, dando lugar a una obra impregnada de un estilo propio que se basa en el bagaje hermenéutico de su autor y su amplio conocimiento de la literatura de la que habla. Ello explica, en opinión de Juliá, algunas de las características más particulares de Fuster, como pueden ser la presencia de obras no estrictamente literarias en su repertorio, o las tensiones al adoptar el formato del manual.

María Xesús Lama López inaugura el apartado dedicado al sistema gallego proponiéndose estudiar el papel de la literatura y su

historia en la autodefinición identitaria gallega. Para ello, se centra en la obra de Manuel Murguía, desde sus inicios hasta *Los precursores*. La autora del capítulo repara en cómo los trabajos pioneros de Murguía se sirven de una serie de conceptos estéticos –lo sentimental, lo autóctono, etc.– que adquieren un papel central en el modelo narrativo del autor, sobrepasando en importancia a la cuestión lingüística. Estos conceptos adquieren un valor performativo, en tanto que son definitorios de la tradición gallega y se presentan como prescripciones para la literatura futura. La profesora Lama López repara también en la estructuración del canon que Murguía propone a lo largo de sus obras, así como en las oscilaciones en lo que respecta al criterio lingüístico. Por su parte, Álex Alonso Nogueira centra su capítulo en los trabajos de Vicente Risco, sobre todo en su *Ensaio d'un programa pr'o estudo da literatura popular galega*, así como en su recepción por parte de la historiografía posterior. En la obra de Risco la reflexión política discurre paralelamente al análisis crítico de la literatura tradicional de Galicia, a tal punto que estos dos campos aparecen en el pensamiento del autor como íntimamente vinculados, estableciéndose entre ellos una retroalimentación por la que los caracteres literarios ejemplifican y justifican las ideas políticas, y viceversa. El análisis de los trabajos etnográficos de Risco lleva a Alonso Nogueira a destacar la modernidad del proyecto etnográfico del autor y a reflexionar acerca de la relación entre su pensamiento y los resultados de estos trabajos. El capítulo debido a Isaac Lourido trata de incardinar la obra historiográfica de Carvalho Calero, en especial su *Historia da literatura galega contemporánea*, en el sistema cultural y político gallego. El estudio de los distintos trabajos que el autor dedica a la historia de la literatura gallega, tanto en la vertiente interna, de articulación discursiva, como en el plano sociopolítico, lleva a Lourido a presentar la obra de Carvalho Calero como una propuesta sistémica, nacida de la posición central que el autor ocupa en esos momentos en el panorama cultural y político de Galicia, y con la que se aboga por la institucionalización y la legitimación de la literatura gallega como sinécdoque de la cultura y la identidad nacional. Lourido apunta que la recepción de la obra de Carvalho Calero estará mediada por los cambios en el campo cultural y político, pero, aun cuando algunas de sus ideas han sido objeto de debate, su propuesta ocupa aún un lugar importante.

Ya en el cuarto bloque, la profesora Lourdes Otaegi Imaz dedica su amplio capítulo a trazar una historia de las historias literarias vascas desde sus orígenes, en el siglo XIX. La autora estudia estos trabajos poniéndolos en relación con la construcción de un relato nacional, pero sin desatender la cuestión de la organización discursiva de las obras ni la idea de literatura que las sustenta. Desde esta perspectiva, hay dos temas que adquieren una especial importancia. Por un lado, la inclusión de la literatura oral en el canon literario vasco,

abordada en su doble vertiente política y filológica, que se desarrolla trazando paralelismos con otras lenguas no estatales europeas y tomando como punto de referencia los trabajos de Jon Juaristi. El segundo tema es el de la periodización y canonización. La profesora Otaegi Imaz abordará la primera de estas cuestiones partiendo de la obra de Mitxelena, en la que la autora del capítulo encuentra ya algunas de las dificultades aún vigentes, tales como la unificación de criterios periodológicos para las realidades de Iparralde y Hegoalde; analizando también los nuevos modelos historiográficos a partir de los años 80. Estos problemas son proyectados a la hora de establecer un canon de la literatura vasca, tarea en la que, apunta la autora, han tenido una especial importancia las antologías, a las que dedicará la última parte del trabajo. Por su parte, K. Josu Bijuesca centra su atención en aquellas historias de la literatura vasca que se sirven de un marco teórico alternativo al canónico en el sistema vasco, el establecido por Mitxelena, especialmente la historia posnacional de Joseba Gabilondo. Partiendo de los trabajos de Hutcheon, Greenblatt o Habermas, Gabilondo propone un modelo historiográfico en el que la cuestión nacional pierde su centralidad y se presenta como un vector identitario más. Esto supone, apunta el autor del capítulo, una ruptura con la tradición historiográfica que se concreta en tres aspectos: la no presuposición de una identidad nacional, la relativización del criterio lingüístico y el abandono de las metodologías y los conceptos tradicionales, como pueden ser los criterios de periodización de la historiografía nacional.

En conclusión, en *Ensayos de historiografía literaria* encontramos una obra clave para entender la evolución del discurso historiográfico de los distintos sistemas lingüístico-literarios españoles. Dejando atrás el acercamiento positivista a historia de la literatura, cada uno de sus textos pretende proporcionar una explicación de aquellos elementos más significativos para entender la configuración de las distintas tradiciones historiográficas, las relaciones que se establecen entre ellas y los procesos de configuración de cada una, tanto en el plano del canon como en el de la estructuración interna. Todo ello gracias a la labor sólida y minuciosa de voces especializadas que llevan a cabo su labor con gran solvencia. En este sentido, y teniendo en cuenta la amplitud del campo de estudio, los *Ensayos de historiografía literaria* no se nos presentan como un punto de llegada, sino como uno de partida para ahondar en la especificidad de la historia literaria.

Bibliografía

- Beltrán, L.; Escrib, J.A. (2005). *Teorías de la Historia literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Cabo, F.; Abuín, A.; Domínguez, C. (eds) (2009). *Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*. Amsterdam: John Benjamins.
- Martínez Tejero, C.; Pérez Isasi, S. (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di Rassegna iberistica 16. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-323-6>.
- Pozuelo, J.M. et al. (2018). *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera, gallego)*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo, J.M.; Aradra, R.M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo, J.M.; Ballart, P.; Lama, M. X; Otaegi, L. (eds) (2022). *Ensayos de historiografía literaria*. Madrid: Gredos.
- Romero, L. (2004). *Historia literaria / Historia de la Literatura*. Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Teoría en tránsito: exhumar es arrebatarse al polvo

Marcela Croce
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract The purpose of *Teoría en tránsito* by Max Hidalgo Nácher is to recompose the last half a century of Spanish Literary Theory and Criticism by scrutinizing the available archives. Based on this task, accomplished within the framework of the Argentine collection that investigates the same issues for the Río de la Plata, the author seeks to refute the hypothesis about the continuity of Francoism in the peninsular theoretical production. The vindication of the essay is another of the strategies used to disrupt the predominance of the treaty that, protected by an alleged rigor, led to affirm preconceptions and false continuities.

Keywords Literary Theory. Literary Criticism. Archive. Exhumation. Comparative Morphology.

«España es la última colonia de sí misma»: la desazón que llevó a José Gaos a un enunciado de acendrada radicalidad era acicateada tanto por el exilio del filósofo como por la causa del mismo, la dictadura de Francisco Franco en su país de origen. En el recuento pormenorizado que Max Hidalgo Nácher dedica a la crítica y la teoría literaria españolas a lo largo de medio siglo, desde 1966 hasta la contemporaneidad estricta, semejante diagnóstico no responde a ninguna de ambas condiciones inmediatas sino a la comprobación del daño irreparable con que un autoritarismo tan prolongado marcó el campo intelectual español. Consecuencia inevitable es que, en la comparación con el ejemplo argentino al que el autor -profesor catalán de la Universitat Autònoma de Barcelona- acude con afán de precisión metodológica, España queda en posición desventajosa frente al caso rioplatense, incluso cuando fuera el destino de los porteños que escogieron radicarse allí, definitiva o momentáneamente -Oscar Masotta,



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-22
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Croce | 4.0



Citation Croce, M. (2023). *Teoría en tránsito: exhumar es arrebatarse al polvo*. *Rassegna iberistica*, 46(119), -132.

Oswaldo Lamborghini, Germán García y la omnipresente Nora Catelli, mentora de Hidalgo Nácher-, cuando sobrevino el ominoso Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

El libro integra la serie *Archivos en construcción* dirigida por Ana-lía Gerbaudo en la Universidad Nacional del Litoral, cuyo propósito es difundir «investigaciones grupales iniciadas en 2012 e impulsadas, en primer lugar, por Gisèle Sapiro» (Hidalgo Nácher 11). Un espacio editorial enfocado en la circulación de materiales que raramente obtienen la autonomía que conviene asignarles a la crítica y la teoría como discursos autónomos y no exclusivamente como bibliografía de respaldo o entramado de base merece el mayor reconocimiento. El plan se orienta con las lecturas (evito el término «sistemas», en vistas de que la misma iniciativa los identifica como campos en construcción) previsibles de Bourdieu, Derrida e incluso Zizek, en el plano general, a las que se añaden Montaldo, Antelo, Dalmaroni y la propia Gerbaudo en el listado argentino. El objetivo apunta a configurar una «morfología comparativa» transnacional (14) entre Argentina, Brasil y España, en línea con el *adagio* que recomienda mudar la necesidad en virtud, «haciendo de la falta una ocasión para la intervención política» (16).

La palabra de orden que rige el proyecto y la colección es «exhumación», que Hidalgo Nácher dispuso elevar a categoría disciplinar al proponer una «arqueología» de la crítica y la teoría en España y que el prólogo de Nora Catelli convierte en tópico cuando insiste en las diferencias entre los efectos de las dictaduras española y argentina con respecto a la disponibilidad de archivos. Otros datos, como el exilio de los intelectuales –y conste que no se trata del único sector que sufrió la expulsión–, exigen abundar en el carácter contrastivo del comparatismo posible. Así lo hace Catelli al distinguir las formaciones respectivas de Hidalgo Nácher y Gerbaudo, responsables del proyecto: mientras ella integra una comunidad cuyas diferencias internas son exhibidas a veces en debates sangrientos pero que no declinan en honestidad ni en adscripciones, Hidalgo procura construir algo semejante a una comunidad a partir de las esquivas que recoge. En última instancia, destaca Catelli, América Latina «no necesita a España» (30) pero sí a la inversa. ¿Qué mayor prueba que este volumen editado en la Argentina por una universidad nacional y con fondos estatales?

Antecedido por tales discursos, el libro de Hidalgo procura «dar elementos para pensar algunos estratos fundamentales del *inconsciente crítico* de la crítica española contemporánea» (36). El sobrevuelo freudiano –conviene recordar que el fundador del psicoanálisis también se atribuía labor de arqueólogo al excavar/escarbar lo que se encontraba enterrado– anuncia una tarea excesiva compuesta por cuatro corpus de estudio demasiado enjundiosos y diversos como para conseguir una articulación satisfactoria: «la historia de

la teoría literaria, la historiografía del hispanismo, la historia editorial –en que se incluyen los estudios sobre la censura– y la sociología de los intelectuales y de la universidad» (36). Consecuentemente, la organización cronológica responde a cuatro momentos cuyos límites integran la historia cultural con la historia *tout court*: desde 1966 en que emergen los estructuralismos hasta 1975 cuando muere Franco; desde la muerte de Franco y el desembarco del psicoanálisis lacaniano en España hasta el golpe de Estado fallido de 1981; desde la constitución del área de Teoría de la Literatura hasta la crisis de 2011 y de 2012 en adelante. El presupuesto del conjunto es refutar la convicción de Jordi Gracia sobre la continuidad entre la cultura de la época franquista y la del período posterior; es justo suponer que el empeño del autor en desmentir semejante afirmación se apoya tanto en los documentos que exhuma como en el optimismo de la voluntad que reclama desprenderse de una época que urge revertir.

El punto de partida es la observación de Catelli según la cual el rechazo a la teoría motivó su absorción por parte de la Literatura Comparada; resulta imposible sustraerse al dato de que Catelli, exiliada de Rosario al iniciarse la dictadura militar, tiene en mente el caso argentino en que la teoría sepultó a la Literatura Comparada y apenas si permitió su supervivencia como método antes que como disciplina. A partir de entonces, el paralelo entre el ejemplo español y el argentino se vuelve proliferante: sea cuando se afianza en José Luis de Diego para estudiar el campo editorial (relevado sobre todo por Fernando Larraz en el orden peninsular); sea cuando retorna una y otra vez a Catelli y Antelo para ratificar el *entre nos* y el pequeño círculo que se completa con los agradecimientos a figuras como Jorge Wolff, cuyo *Telquelismos latinoamericanos* es otra referencia reiterada; sea cuando sobreviene el parangón en lo relativo a la censura que motiva la discusión más encendida en el epílogo de Antelo.¹

Hidalgo recupera multitud de nombres para la historia de la teoría y la crítica literaria españolas. «Recuperar» no significa aquí adherir sino reconocer en su dimensión, ponderar a los fines del objeto que procura perfilar. La recepción hispana de autores y fenómenos desempolva términos e identificaciones erradicados de las bibliografías actuales como los de Lucien Goldmann o Galvano Della Volpe, desplazados hoy por los de marxistas ligados a los Estudios Cultura-

1 La tesis de José Luis de Diego a la que se pliega Hidalgo Náchter y que Antelo desbarata es que la censura aparece más como representación dentro de los textos *-El beso de la mujer araña, Nadie nada nunca, Respiración artificial-* que como efecto sobre los productos. Dado que esto último solamente puede ejemplificarse mediante contraprueba, baste recordar *Ficción y política* (Daniel Balderston comp., 1987) que hace constar la censura sobre *Respiración artificial*, a su vez el texto que aparece en primer término en la foto de la portada del volumen de Editorial Alianza, que exhibe los libros secuestrados por la dictadura. No fue, por cierto, el único caso.

les. Por su parte, el gesto de María del Carmen Bobes Naves de «tomar algunos elementos de la semiótica y del estructuralismo para integrarlos en un discurso que no es ni semiótico ni estructural» (131) tiene visos de astucia ideológica. En otro plano, el segmento dedicado a las editoriales no demora en degenerar en catálogo sin que se verifique la relación directa de los títulos con la teoría que se trata de reponer ni se demuestre una adopción efectiva, excepto en algún caso muy próximo al autor como el de la multicitada Catelli.

Un acierto paralelo al del comparatismo contrastivo es la reivindicación del ensayo operada en el libro, a fin de anular la distinción entre crítica y ensayo que todavía persiste en la institución universitaria, la cual se vale del ensayismo como etiqueta descalificatoria, reeditando la crítica recibida por Eugenio Trías en sus inicios según la cual «escribir bien» es carecer de rigor. A esta figura, identificada como «neonietzscheana» junto a la de Fernando Savater -con quienes Hidalgo incurre en lo que Gerbaudo designa «el cuento», en tanto se pliega al modo en que los mismos autores relatan su experiencia-, se suman las de Agustín García Calvo y Rafael Sánchez Ferlosio «que han ejercido la función de maestros de toda una generación de escritores y ensayistas» (179).

Era inevitable, en función de la envergadura del material (mucho más acotada, corresponde admitir, que algunos emprendimientos peninsulares inasibles como el que pretende rastrear el inconcebible período 1475-1914) y de las quinientas páginas del volumen, que la organización del texto registrara recaídas y dejara filtrar repeticiones. El orden heterodoxo impacta en el capítulo 2 en aquellos párrafos que parten de la recepción del estructuralismo en los años 60, pasan por el falangismo y el catolicismo, se detienen en el centenario de San Juan de la Cruz en 1942 y recalcan en la estilística como método oficial, cuyo vocero es Dámaso Alonso -de paso, también es redundante la cita de Túa Blesa, tanto en el cuerpo del texto como en nota al pie, según la cual es imposible leer a Alonso prescindiendo de sus convicciones religiosas (106)-. En lo que atañe a las reiteraciones, baste revisar la sección dedicada a las revistas surgidas en los años 60, de las que se ofrecen datos en tres momentos diversos: la circunstancia de que el semanario *Triunfo* alternara notas culturales con fotos de Brigitte Bardot impacta tanto al autor que lo indica en nota al pie en la página 80 y vuelve a mencionarlo en el cuerpo del texto en la página 86. A su vez, la incidencia del modelo de *Paris-Match* sobre *Triunfo* se hace constar en dos oportunidades en la misma página 86. Allí se reitera lo ya registrado en la página 75 relativo a que las dos revistas significativas del período son *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*. Al orden de las decisiones corresponde una práctica más difícil de justificar: la de las citas en lengua original que nunca se traducen y que alternan el inglés, el francés, el catalán y el portugués y obligan a preguntarse a qué lector está dirigido el texto.

A trueque de tales deslices, Hidalgo Náchter recompone algunas carreras intelectuales y pone a disposición ciertas derivas institucionales cuyos inicios suelen quedar sepultados por su desarrollo posterior. Valgan como muestra tres ejemplos. Uno: la trayectoria de Manuel Sacristán «proveniente del falangismo, si bien tomó muy pronto distancia respecto al mismo», devenido «fundamental en la constitución y renovación del campo teórico marxista y muy cercano al Equipo de Comunicación de Valeriano Bozal» (67). Dos: los antecedentes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado por decreto del 24 de noviembre de 1939 por presión de los sectores católicos para no perder terreno frente al predominio cultural falangista, cuya misión inicial era establecer «los dogmas de la ciencia española» (99). Tres: la carrera de José María Castellet, que se ofrece como modelo para estudiar «la renovación teórica de las prácticas críticas posterior a 1966», dado que pasa del sartrismo a la adhesión a Marcuse en 1969, para optar dos años más tarde por el estructuralismo (231-2).

En cambio, cuando aborda a Juan Goytisolo, Hidalgo omite datos sobre las revistas *Mundo Nuevo* y *Libre* en que colabora el español (de la última incluso fue director de un número), la primera dirigida por Emir Rodríguez Monegal y la segunda coordinada por un grupo en que dominaban los latinoamericanos del *boom*, que se revelaron financiadas por el Congreso para la Libertad de la Cultura o por organizaciones cuyo propósito era contribuir a la Alianza para el Progreso y retirar los apoyos intelectuales a la Revolución Cubana (y abunda la bibliografía que podría consultarse sobre el particular). En una omisión menos grave incurre cuando, al restituir la polémica de Juan Goytisolo con Guillermo de Torre, olvida el curriculum de polemista que este último había iniciado con la revista *Martín Fierro* (1924-1927), cuando pretendió imponer el «meridiano intelectual» madrileño, lo que da cuenta de sus ínfulas arraigadas. A su vez, sobrevaluar a Goytisolo como «vía de acceso a una modernidad a la que España habría resistido desde antiguo» (256), como si semejante función pudiera caber a un único sujeto, lo lleva a perder de vista un panorama más amplio del campo estudiado.

El tercer capítulo, dedicado a las revistas culturales y contraculturales de la transición, se especializa en *Diwan* y en el impacto de los lacanianos porteños en ella –«que presentaba no pocas afinidades con la argentina *Literal*» (337), desprendida a su vez de *Los Libros* en 1973-. Simultáneamente, en 1976, se creaba el periódico *El País*, vocero del PSOE que defendió la renuncia al marxismo promovida por el dirigente Felipe González. En esta época, el campo editorial en el que ya se desenvuelven Anagrama y Tusquets como sellos consolidados permite revisar la circulación de Bourdieu en España, aunque silenciando que, mientras la primera traducción peninsular (la de *Las reglas del arte*) es de 1997, en América Latina ya era leí-

do y la traducción inaugural (de *Campo del poder y campo intelectual*) la cumple en 1983 la editorial Folios, dependiente de la librería mexicana Gandhi.

Entre quienes pusieron en circulación a Bourdieu en la Argentina no se puede soslayar al grupo de la revista *Punto de vista* (1978-2008), capitaneado por Beatriz Sarlo, quien integraba en las bibliografías de sus programas universitarios al sociólogo. Extrañamente, la referencia a Sarlo en *Teoría en tránsito* se limita a la intervención de Roland Barthes que Hidalgo rastrea en *El imperio de los sentimientos* (1985), al tiempo que elude por completo la antología *El mundo de Roland Barthes* que Sarlo preparó para el Centro Editor de América Latina en 1980. Fuerza es reconocer que las tesis sobre Barthes desarrolladas en España no dicen nada acerca de su circulación efectiva, y basta recurrir al Bourdieu de *Homo academicus* para comprobar la distancia que va desde los directores de tesis que ocupan lugares expectables en la universidad a los exitosos intelectuales que carecen de carreras institucionales notorias y no obstante registran publicaciones con impacto real.

Sobre el final del recorrido, el libro se ocupa de la revista *Syntaxis*, creada en 1983 por Andrés Sánchez Robayna en Canarias, que constituye «un importante núcleo de irradiación de poéticas contemporáneas» (395), y de la labor del catedrático de Zaragoza Túa Blesa, también cantante y guitarrista de un grupo punk. El modo en que un proyecto presentado por Blesa fue defenestrado por sus colegas, con argumentos viciados de arbitrariedad (426-7), lleva a preguntarse cuántos evaluadores se comportan de manera semejante a lo ancho del globo, entregados a resolver disidencias teóricas y antipatías personales con escaso profesionalismo y harta tendencia a la sanción en un campo que se complace en el ajuste de cuentas.

Como contrapartida de una práctica tan mezquina, quisiera subrayar el retorno a Gerbaudo que sobreviene en el cierre: por la inspiración que provee, por el modelo que aporta, por la gratitud que merece, por la simpatía que despierta (446). El epílogo de Antelo, que proclama su preferencia benjaminiana por las ruinas en el *ma-remagnum* de profusión informativa que despliega Hidalgo, exhibe tal preocupación por deslindar los alcances del deconstruccionismo que opaca el diálogo con el objeto. Un libro flanqueado por paratextos escritos por argentinos que llevan décadas fuera del país -Cattelli en Barcelona, Antelo en Santa Catarina- amerita el contrapeso de un tercer compatriota, aunque solo sea a fin de morigerar un enunciado voluntariamente trastornado. No es «el diablo [quien] vive en los detalles» (490), como pontifica Antelo, sino que «Dios está en los detalles», como proclamaba Aby Warburg y recuperaba Erich Auerbach en el epígrafe de *Mimesis*. El diablo se filtra en los intervalos, como estableció Eduardo Grüner con su habitual brillantez en *Iconografías malditas, imágenes desencantadas* (2017). Ese diablo que

permitió los deslizamientos impropios ya advertidos -al que debería sumarse el que refiere a David Viñas Piquer apenas como David Viñas (428), con el confusionismo que habilita- pero cuyas interferencias son antes un llamado de atención sobre los aciertos y el esfuerzo exhumador que un equívoco triunfo de la minucia desatendida.

Bibliografía

Hidalgo Nácher, M. (2022). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización 1. Santa Fe: Ediciones UNL-Colección Ciencia y Tecnología.

Recensioni

José Joaquín Parra Bañón

Noé en imágenes.

Arquitecturas de la catástrofe

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva, España

Review of Parra Bañón, J.J. (2022). *Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe*. Girona: Atalanta, 392 pp.

Nunca está de más reflexionar sobre los mitos fundacionales de nuestra cultura, y Noé lo es en tal medida que, si hemos de creer el relato del *Génesis*, vino a convertirse en padre de la humanidad toda tras el diluvio. Añádanse otros ingredientes notables como el castigo divino, la pérdida y la recuperación de la civilización, las parejas de animales, el cuervo voraz y la paloma o la reaparición de mitos parejos en civilizaciones diversas y alejadas en el tiempo y la geografía para saber que estamos ante un relato trascendental que requiere de reflexión y exégesis. Es esa precisamente la tarea que se ha impuesto José Joaquín Parra Bañón, catedrático de Expresión Gráfica Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla y autor de varios libros singulares, entre los que cabe recordar *Arquitecturas terminales* (2009), *Arquitectura de la melancolía* (2019) o *Pies de foto para arquitecturas descalzas* (2021).

El punto de partida del ensayo para este ensayo es la iconografía. No en vano se titula *Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe* y se construye, más allá del relato bíblico, sobre las lecturas que de ese texto se han hecho desde la Edad Media hasta la Moderna, precisamente cuando un nuevo modo de ver y entender la religión y la espiritualidad, nacido con la Reforma protestante, dio lugar a una ruptura iconoclasta. Se interrumpió entonces -o se frenó al menos- la



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-12-30
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Gómez Canseco | 4.0



Citation Gómez Canseco, L. (2023). Review of *Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe* by Parra Bañón, J.J. *Rassegna iberistica*, 46(119), 135-138.

proliferación de representaciones en torno a la figura de Noé, la forma del arca, la relación de animales o las circunstancias del diluvio.

Ese diluvio, en realidad, es solo un fondo sobre el que resalta la figura múltiple y compleja del patriarca bíblico, en una sucesión de escenas y episodios, que van desde la llamada que recibió de Dios hasta el desembarco y su embriaguez final. El recorrido que traza el profesor Parra Bañón resulta tan apasionante como visualmente extraordinario, gracias, entre otras cosas, a la perfilada selección de las ciento ochenta y dos imágenes que conforman la serie. El diseño realizado por la editorial Atalanta contribuye también de manera decisiva a que el lector disfrute de esta pequeña joya bibliográfica no solo con la inteligencia, sino también con la vista y aun el tacto.

El libro está dividido en tres partes, la primera de las cuales se denomina «Definición de Noé». Esta sección gira en torno a la caracterización del personaje como arquitecto y constructor, para enlazar la arquitectura con la historia de la cultura. De ahí la atención prioritaria que se presta a la forma y el sentido del arca, a su dimensión como artefacto arquitectónico y a su función simbólica. Téngase en cuenta que, si nos atenemos a la literalidad del relato veterotestamentario, el arca era una construcción ideada por el mismísimo Dios, que luego transmitió su diseño a un hombre, para que este materializara las disposiciones del arquetipo original. Consecuentemente, las dimensiones y la forma del arca tuvieron para los teólogos una importancia capital, que se reflejó asimismo en la labor de los pintores e ilustradores.

Viniendo de Dios, ese diseño tenía que encerrar necesariamente un misterio, que, conforme a la tradición católica, no era otro que el de la redención. El arca, la alianza y la salvación de los justos no solo eran prefiguraciones de la redención de Cristo, sino que participaban directamente de ellas. La idea recorre los primeros textos de la patrología, aunque fue San Agustín quien la formuló de manera más precisa en un famoso pasaje de *La Ciudad de Dios*, que merece la pena recordar:

El arca, es, sin duda, figura de la Ciudad de Dios que peregrina en este mundo, es decir, de la Iglesia, que se salva por el leño en que pendió el Mediador entre Dios y los hombres, el hombre Cristo Jesús. Las medidas de su longitud, altura y anchura son un símbolo del cuerpo humano, en cuya realidad vino a los hombres, como había sido predicho (...). La puerta abierta en un costado del arca significa, indudablemente, la herida que la lanza abrió al atravesar el costado del Crucificado (...). En una palabra, todas las cosas que se hacen notar en la estructura del arca son signos de realidades futuras en la Iglesia. (*Obras de san Agustín. XVII*. Madrid: BAC, 1958, 1061-2)

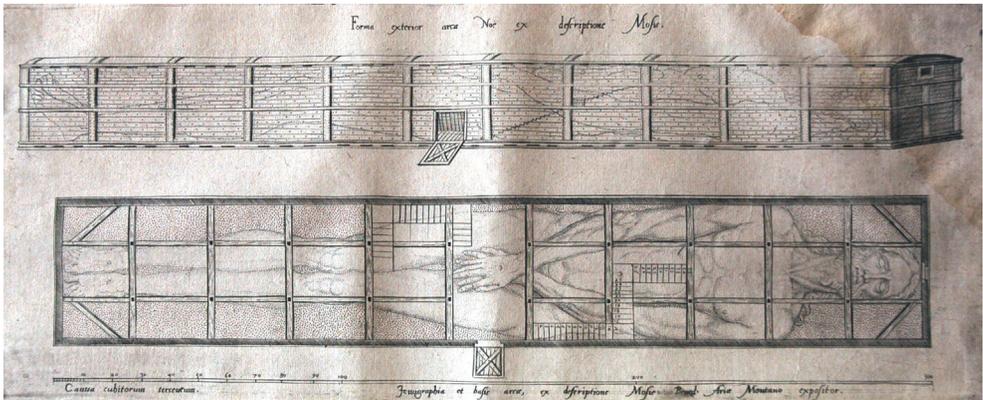


Figura 1 Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece et Latine, Amberes, Cristóbal Plantino, 1571-1572.

Sobre esa base que desvelaba una prefiguración del Nuevo Testamento en el Antiguo, Benito Arias Montano propuso, tal como se recuerda en este ensayo (47-9), su particular diseño del arca en uno de los diez tratados que conformaban el octavo volumen de la *Biblia Regia* impresa en Amberes por Cristóbal Plantino entre 1571 y 1572. Se trata, en concreto, del *Exemplar, sive de sacris fabricis liber*, esto es ‘Arquetipo o libro sobre las construcciones sagradas’, donde explica que el arca correspondía a las medidas de un cuerpo humano, pero no de un cuerpo cualquiera, sino el de Cristo mismo. Así lo plasmó en una imagen, por lo demás extraordinaria [fig. 1].

Habría que entender que no es el arca la que se construyó según la medida del cuerpo de Cristo, sino que este formaba parte de ella desde que fuera diseñada en la mente divina para que pudiera salvar a la humanidad del diluvio, como luego la salvaría el propio Cristo del pecado original. Ahí es nada.

La parte segunda, «Noé en doce escenas», y la tercera, «Noé en sus escenarios», resultan complementarias. En paralelo, el profesor Parra Bañón recorre los momentos sucesivos de la historia bíblica y, al tiempo, hace una exégesis precisa de las imágenes que la ilustran, desde la llamada que Dios hizo a Noé para que cumpliera su voluntad hasta la embriaguez y la condena de su hijo menor Canaán con que termina extrañamente la historia del personaje en el *Génesis*. En el ensayo se revisa, analiza y desentraña la iconografía de un relato que aparece articulado en doce escenas: la obediencia a la palabra divina, el diseño arquitectónico de la nave, su construcción, las sutiles relaciones familiares de Noé, el embarque con los animales, el inicio del diluvio, la navegación, la contemplación del mundo anegado desde el arca, el desembarco, el sacrificio de algunos de los ani-

males previamente salvados como signo de agradecimiento y alianza con Yahvé, la plantación de la viña y la embriaguez de Noé, la desnudez ante sus hijos y la muerte final.

Este *Noé en imágenes* de José Joaquín Parra Bañón no es solo un ejercicio intelectual y visualmente deslumbrante, sino un manual útil para la navegación por la existencia humana. Lo es en un sentido simbólico, claro está, pero también en otro más material e inmediato. No de otro modo cabe entender la oportunísima cita de Herman Melville en *Moby Dick* que abre -y casi cierra- el discurso, y que conviene tener en cuenta para alcanzar su sentido último:

La primera embarcación de que tenemos noticias flotó sobre un océano que, con venganza digna de un portugués, sumergió a todo un mundo, sin perdonar siquiera a una viuda. Ese mismo océano sigue hoy agitándose; y ese mismo océano ha destruido las naves que han naufragado el año pasado. Sí, ¡oh, necios mortales!, el diluvio de Noé aún no ha terminado: dos tercios de este hermoso mundo están aún sumergidos (274).

La amenaza de catástrofe sigue ahí, y aún precisamos de un Noé y de su arca. No lo olviden.

Facundo Giménez

La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca

Marika Magro

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Giménez, F. (2022). *La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento. 216 pp.

La línea clara de Facundo Giménez es un viaje a través de la poesía de Luis Alberto de Cuenca a partir de esta etiqueta («línea clara») que sirve para definir la poética del autor. Giménez descubre la relación entre la *ligne claire* de la historieta de Hergé y la poesía de este poeta desde el contexto histórico español en el que surge, para seguidamente explicar el sentido de la misma y su evolución. El estudio se divide en dos partes: «La línea clara: una prehistoria» y «La línea clara de Luis Alberto de Cuenca».

Analiza la poética de los novísimos que aparecen con la antología de J.M. Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Allí está clara la necesidad de una «nueva sensibilidad poética» (22) que se cumplirá con los poetas que Castellet no seleccionó. Entre estos, figura Luis Alberto de Cuenca que en esta época publica sus dos primeras obras: *Los Retratos* (1971) y *Elsinore* (1972), analizadas en el segundo capítulo. Luego discute los hechos principales que influyeron al poeta: la urbanización acelerada, el éxodo rural, las revueltas juveniles de 1968, la aparición de los *mass media*, la posibilidad de viajar con más facilidad. Además, la muerte de Franco (1975) y la Transición conllevan un silencio poético que termina con la publicación de *Scholia* (1978). Es una época de desencanto que la poesía del



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-04-13
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 | © 4.0



Citation Magro, M. (2023). Review of *La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca* by Giménez, F. *Rassegna iberistica*, 46(119), 139-142.

autor consigue representar en la *plaquette Necrofilia* (1983). Y sigue con la «Movida madrileña» (1977-1986), época que «será clave para comprender el rotundo viraje de su obra que se consolidará en 1985, con la publicación de *La caja de plata*» (71). Esta parte concluye con el comentario de tres antologías en las que el poeta aparece: *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de A. Prieto, *Joven poesía española* (1979) de C.G. Moral y R.M. Pereda y *Florilegium. Poesía última española* (1982) de E. de Jongh Rossel.

En la segunda parte, Giménez estudia la poesía de línea clara del poeta. Con el «divorcio de la estética novísima» (89) comienza con *La caja de plata* (1985) que «implica un giro copernicano en la producción poética de Luis Alberto de Cuenca» (89). Esta nueva poética se caracteriza por la comprensión ficcional del texto o el tono cordial. Estudia después el concepto de «poesía de la experiencia», promovida por el grupo *La otra sentimentalidad* con L.G. Montero, Á. Mora, etc. Se trata de un tipo de poesía que mezcla el plano cotidiano, presente y privado con otro histórico o legendario que coinciden en la poesía cuenquista. Pone en relación la tendencia de la poesía del grupo andaluz con la del poeta y así aborda el concepto clave del libro: la poética de línea clara como «una apuesta por la legibilidad» (104). Este marbete tiene importancia porque se trata de un concepto propuesto por el mismo poeta para definir su poesía que alcanza una singularidad, una claridad expositiva muy diferente de la poesía de la experiencia, de la cual empieza alejarse en *El otro sueño* (1987) y *El hacha y la rosa* (1993). Otra característica fundamental de esta poesía es su carácter urbano.

Un año clave fue 1996, porque marca un cambio importante a través de un recorrido por razones editoriales y políticas, Giménez explica cómo el poeta se aleja de la poesía de la experiencia en *Por fuertes y fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002) y *La vida en llamas* (2006). También se enfrenta con el vitalismo culturalista y la dualidad de la poesía cuenquista entre clasicismo y postmodernidad. El estudio analiza el «problema de la doble afiliación» (151) que recupera los conceptos iniciales de su cambio de trayectoria poética, pasando de los novísimos hasta su poesía de línea clara. Sigue adentrándose en el análisis de *El reino blanco* (2010), que inicia un cambio marcado por la edad y la estabilización que lleva a una diversificación entre línea clara y línea oscura. Esta última introduce temas como la vejez, la niñez, la muerte y el sueño, que resultan capitales en *Cuaderno de vacaciones* (2014) y *Bloc de otoño* (2018). Estas conforman una suerte de ciclo *de senectute*, pesimista y con una persistente reflexión sobre la muerte. El libro termina con un apartado sobre la importancia de la tradición en todas sus facetas en la poesía del autor: «Es a partir de esta noción que podemos entender que en la escritura no solamente se despliega una dimensión del pasado, sino también una dimensión presente de ese pasado» (177).

A partir del contexto histórico, el estudio de Giménez constituye un repaso detallado y rico sobre la poesía de Luis Alberto de Cuenca. El paralelismo que surge entre historia y literatura es muy enriquecedor, los análisis presentados por Giménez son detallados porque combinan puntos de vista literarios (Lanz), historiográficos (Iruvadra) y económico-industriales (García Ruiz). En la segunda parte, dedicada a la poesía luisalbertiana, combina a la perfección aproximación teórica y análisis. Esto se ve en el poema «El terror que salva» sobre el tema de la muerte, en el que «lo ficticio [...] funciona como un repliegue» (167) o «La muerte enamorada», en el que retoma la narración de Gautier e imagina un encuentro con la muerte. Lo más conseguido es la perfecta combinación entre aspecto histórico y poético; en efecto, en cada capítulo hay un fragmento de poética, analizada desde la historia, la literatura y lo personal. Este trabajo ofrece una visión detallada de esta poesía y permite conocer y entender mejor tanto el contexto como los textos de Luis Alberto de Cuenca. Una buena aportación para una poesía que vive tanto en los libros como en «la brisa de la calle».

Susanna Nanni *El desafío pedagógico en tiempos de pandemia. Memoria y derechos humanos entre Argentina y Mediterráneo desde un aula virtual*

Alice Favaro
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Nanni, S. (2022). *El desafío pedagógico en tiempos de pandemia. Memoria y derechos humanos entre Argentina y Mediterráneo desde un aula virtual*. Roma: Nova Delphi Academia, 155 pp.

Los actuales debates que gravitan entorno a la pedagogía de la memoria demuestran la necesidad de ampliar, en términos diacrónicos y geográficos, las categorías de la memoria y la divulgación de una cultura de los derechos humanos en el aula. Por pedagogía de la memoria se consideran las prácticas de enseñanza, los programas educativos y las políticas de formación docente con el fin de transmitir la memoria del traumático pasado reciente para comprender más profunda y críticamente el presente.

El libro de Susanna Nanni se origina precisamente de la voluntad de ampliar dichos debates y de la urgencia de resignificar la memoria en función de contextos sociopolíticos actuales, considerando la desaparición en cuanto táctica de exterminio que atraviesa diferentes espacios y épocas. El trabajo crítico nace a partir de su experiencia directa, durante el curso de maestría «Archivos de la memoria: literaturas, historia y política en Hispanoamérica» dictado en el semestre que empezó en febrero de 2020, en plena emergencia



Peer review

Submitted 2023-04-13
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 | 4.0



Citation Favaro, A. (2023). Review of *El desafío pedagógico en tiempos de pandemia. Memoria y derechos humanos entre Argentina y Mediterráneo desde un aula virtual* by Nanni, S. *Rassegna iberistica*, 46(119), 143-146.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/011

pandémica, en la Università Roma Tre. Durante las clases la autora tuvo la oportunidad de interrogarse sobre el rol de la pedagogía en la transmisión de la memoria del pasado reciente argentino y la necesidad de consolidar la importancia fundamental de los derechos humanos a través de un enfoque interdisciplinario y transnacional. El estudio se desarrolla a través de la perspectiva de un grupo de estudiantes universitarios italianos que analizan el pasado reciente italiano y argentino como clave de lectura para interpretar el presente durante un periodo particularmente emblemático: la emergencia sanitaria debida a la difusión del COVID-19.

En su trabajo Nanni establece una relación entre la violación de los derechos humanos bajo la dictadura militar argentina y la actual desaparición de migrantes en el Mar Mediterráneo donde, en ambos casos, el mar se convierte en un lugar de la memoria. El hecho de poner en comparación la desaparición de las víctimas durante los vuelos de la muerte, en el contexto argentino, y los muertos ahogados cruzando el Mar Mediterráneo, permite reflexionar sobre la común voluntad de ocultamiento del crimen. De hecho el análisis se desarrolla a partir de la intención de entender cómo la pedagogía de la memoria puede ser interiorizada y elaborada por un grupo de estudiantes que viven en otro contexto geográfico, político y social. Considerando lo anterior, la autora formula una serie de preguntas sobre qué significa tejer relaciones entre el pasado reciente argentino y la actual desaparición de migrantes en el Mediterráneo. Al igual de cómo se concretan en la didáctica online en el período de emergencia sanitaria y qué papel tiene la empatía en el proceso de aprendizaje.

Como escribe Enrico Calamai en el prefacio del libro, se trata de «un verdadero avance polifónico y laborioso hacia esa forma tan especial de *hacer memoria* compartida» (12) que permite crear una conciencia común, que puede extenderse a los jóvenes y a sus familias, para que forme parte de la opinión pública del presente y del porvenir. De hecho, el ensayo se enfoca sobre la necesidad de ampliación de las categorías de la memoria y la propuesta de estudiar, a partir de una perspectiva comparada, la negación de los derechos humanos en el contexto dictatorial argentino y en las migraciones en el Mar Mediterráneo. Aquí se consideran a los migrantes como otros «desaparecidos», porque, como explica la autora, lo que podría parecer una actitud superficial es, en realidad, «parte de una estrategia que oculta el crimen y absuelve a los responsables que lo han perpetrado. Por eso, negar, alienar, o permanecer indiferente ante la tragedia de la *desaparición* -tanto del pasado, como la vigente- no es solo una cuestión urgente de orden ético-moral y político social, relevante en su dimensión histórica y transnacional, sino un verdadero crimen, en su acepción etimológica de ‘faltar’ (al deber), que nos convierte en cuerpos anónimos y en autómatas, y permite la perpetuación del delito» (34).

Precisamente en un momento particularmente difícil para la humanidad entera, es decir durante la pandemia en que han sido restringidas las fronteras espaciales y temporales, drásticamente limitadas las libertades individuales y eliminada cualquier planificación de proyectos futuros a largo plazo, la autora ha logrado perseguir una concepción dinámica de la memoria, reivindicando una perspectiva incluyente y actualizada de los derechos humanos que involucrase a los estudiantes. La participación de los estudiantes se ha concretizado a través de la propuesta de la creación de «Archivos de memoria» -según el título del curso- mediante la ampliación de la bibliografía primaria del programa de estudio permitiendo dar un sentido propio a lo que estaban estudiando. De esa manera, gracias a los aportes constantes de los estudiantes que participaban como sujetos activos en el proceso de enseñanza y aprendizaje, el curso se fue construyendo de manera espontánea y los alumnos se convirtieron en productores de memorias vivas y constantemente reactualizadas, en un camino de solidaridad hacia el «otro» y hacia el «extranjero». La lectura colectiva de los textos, junto con la visión de cortometrajes, películas y documentales, ofreció la posibilidad de abrir nuevas significaciones sobre el pasado reciente argentino, considerando lo vivido en aquel período como parte de una situación traumática que persiste, hoy en día, si bien en otro contexto geopolítico. Además, el curso de maestría fue enriquecido por dos encuentros virtuales que vieron la participación de Sandra Lorenzano (que cierra el libro con el epílogo «Justo lo contrario del totalitarismo. O el derecho a la esperanza»), quien aceptó la invitación a escuchar y comentar los textos de los estudiantes -en una suerte de inversión de roles- con el objetivo de crear una situación de empatía gracias a la presencia de una escritora directamente comprometida en cuanto testigo de la época de terror y de los acontecimientos históricos analizados durante el curso.

El ensayo realizado por Nanni es un trabajo necesario porque introduce un asunto tan importante como la violación de los derechos humanos en el sistema educativo y hace hincapié en el papel que dicho sistema juega en contribuir a desestructurar un orden social marcado por la desigualdad. Igualmente, se pregunta cómo se procesan algunas cuestiones desde los espacios del aula y de la investigación, especialmente como se procesan las dificultades emocionales, los traumas y las situaciones complejas que viven tanto los estudiantes como los docentes. La autora reflexiona sobre los efectos negativos creados por la pandemia en el universo de la educación a través de la constitución de un archivo colectivo y compartido en una plataforma digital, que ha sido al mismo tiempo aula virtual y lugar de encuentro. De esa manera logra realizar un ensayo que puede considerarse como un caso de estudio para que la comunidad académica nacional e internacional pueda pensar en la educación y la didáctica como un proceso en permanente construcción, reconfiguración y

reinención. De hecho, expresa la necesidad, por parte de docentes e investigadores, de problematizar hábitos considerados inamovibles, de ir contramano respecto de los habituales contratos didácticos y de revisar marcos teóricos y encuadres conceptuales para producir nuevos saberes que den acceso a nuevas formas de conocimiento e interacción entre docente y alumnos.

A través de su sensibilidad crítica y empatía, Nanni supo crear un diálogo entre pasado y presente, entre docente y estudiantes, donde un curso universitario puede convertirse en un espacio de memoria. De esa manera supo conectar, aún más, Italia y Argentina en un puente de solidaridad, dolor, lucha y esperanza, porque, como afirma en la conclusión, en tiempos de aislamiento y privaciones repensar el proceso de docencia y aprendizaje permite ayudar a comprender las desigualdades, la violencia, los desastres ambientales. Pero, sobre todo, a darse cuenta de que el dolor individual es también un dolor colectivo y, en la construcción de caminos comunes, es posible «hacer de la memoria colectiva una cura compartida» (135).

Martín Caparrós *Sarmiento*

Adriana Mancini
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Review of Caparrós, M. (2022). *Sarmiento*. Buenos Aires: Random House, 224 pp.

Índex 1 Sarmiento, Domingo Faustino. – 2 *Sarmiento*: «Viva el loco Sarmiento».

1 Sarmiento, Domingo Faustino

Nacido en 1811 en la provincia andina de San Juan de la República Argentina, es una de las figuras más controvertidas y polémicas de la política y de la literatura de éste, su país. Archienemigo de Juan Manuel de Rosas, que fuera gobernador de la Provincia de Buenos Aires en dos períodos (1829-1832 y 1835-1852) y referente indiscutible del partido Federal, Sarmiento escribió su obra más importante, *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), en el exilio en Chile. Transitó por Paraguay, Montevideo y viajó a Europa, África y EE.UU. de Norteamérica donde se desempeñó como embajador de Argentina durante la presidencia de Bartolomé Mitre (1962-1968); itinerarios que le permitieron tener una visión del progreso tecnológico y de los escenarios europeos y estadounidenses vigentes. Su libro *Viajes por Europa, África y América (1845-1847)* recoge su experiencia. Su deriva de exiliado termina cuando Rosas fue derrocado por tropas comandadas por Justo José de Urquiza -ex aliado de Rosas- en la batalla de Caseros (El Palomar de Caseros. Provincia de Buenos Aires) el 3 de febrero de 1852.

De origen muy humilde, su tesón y su incondicional apuesta por la educación que promovió para todos los niveles sociales desestimando firmemente a aquellos que no profesaran las ideas de progreso y



Peer review

Submitted 2022-09-28
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Mancini | © 4.0



Citation Mancini, A. (2023). Review of *Sarmiento* by Caparrós, M. *Rassegna iberistica*, 46(119), 147-150.

formación educativa, le permitió a Sarmiento alcanzar espacios de significación en la política. Además de haber sido un maestro de escuela comprometido con su quehacer didáctico y periodista toda su vida, fue también gobernador de su provincia natal (1862-1874); presidente de la República Argentina (1868-1874); senador nacional por su provincia (1874-1879) y ministro del interior en 1879.

En la consabida fórmula que definió desde los comienzos la configuración social y política argentina, así como las primeras expresiones de la literatura argentina –Civilización vs. Barbarie–, Sarmiento hombre de vida austera, siempre apostó a la civilización y luchó con firmeza contra la barbarie: contra los caudillos federales; contra los estancieros federales que supieron tener ociosas por siglos sus incontables leguas de tierras. Murió en Asunción, Paraguay, el 11 de septiembre de 1888. El 11 de septiembre es en Argentina el Día del maestro.

Su amigo fiel fue Dalmacio Vélez Sarfield –abogado, autor del Código civil de la República argentina–. Tuvo un solo gran amor correspondido: Aurelia Vélez Sarfield, la hija, quien habría escrito acerca de él en sus notas: «Era un hombre raro: uno que se quería con locura y se despreciaba con la misma locura, quizás porque para estar a la altura de ese amor que se tenía tendría que haber sido todavía más alto. Era ese amor el que volvía tan laboriosa la tarea de quererlo. Era ese amor el que, al mismo tiempo, me hacía quererlo tanto» (Caparrós, 42).

2 **Sarmiento: «Viva el loco Sarmiento»**

Por ver grande a tu patria, tu luchaste
con la espada, con la pluma y la palabra.
*Himno a Sarmiento*¹

El último de los libros publicados hasta el presente en la Biblioteca Martín Caparrós de Random House diseña desde un lugar muy singular la figura de Sarmiento.

La imagen de tapa seleccionada para la edición de esta entrega de la biografía ficcional identifica al autor del libro con sus famosos bigotes. Pero más allá de este simpático gesto, aparecen en ella los instrumentos de lucha que Sarmiento privilegió para llevar a cabo su «idea disparatada, de que un provinciano sin partido, un loco de cincuenta y tantos años sin propiedades ni familia, un trotamundos exaltado, un iluso confuso, un comecuras leve [sic], un torpe altisonante, un sanjuanino feo, podría gobernar este país» (Caparrós 13). Un país que aún no existía.

¹ Letra y música de Leopoldo Corretjer (Barcelona 1862-Buenos Aires 1941).

En la lograda imagen de tapa, se destaca una pluma sobre una franja de colorado sugestivo que abarca todo el ancho de su superficie: «la pluma más basta de pato lagunero que prefiero para escribir en serio» (10); sobre el costado izquierdo inferior lindando con el lomo del libro un conjunto de palabras:

Si alguna vez algo me llenó de orgullo fue –con vergüenza debo confesarlo– aquella palabra del Tirano que, me cuentan, leyó *Fa-cundo*. (162)

Y por último, en la parte derecha inferior de la tapa, de mayor superficie que las secciones de la pluma y las palabras, el diseño de una mano regordeta, cerrada con sus dedos medio, anular y meñique, con el pulgar apoyado sobre una superficie clara y el índice extendido teñido en su extremo con una gota amplia de sangre. Nítida metáfora de la espada que Sarmiento no dudó en empuñar:

Hay pocas cosas más salvajes, lo sé, y al mismo tiempo más didácticas que una cabeza tan lejos de su cuerpo. Funciona, sirve, habla hasta por los codos. Yo he usado más de una vez esa oratoria. (23)

El gran logro de esta biografía de Sarmiento pergeñada por Caparrós es la estrategia de configurarla desde un punto de vista atractivo y singular. El libro reproduce a modo de prólogo un par de líneas con palabras del «padre del aula»² que lo caracterizan: su origen, sus ambiciones y proyectos. Los sucesivos capítulos se titulan con una fecha y una referencia. Son siete y se complementan con otros titulados en bastardillas «*De mis notas*» y numerados, son seis, y se intercalan sistemáticamente a partir del segundo capítulo, «1868. El poder». «*De mis notas, 6*» cierra el libro. Ambas entregas están escritas en primera persona. Sin embargo ese *yo* varía; es diferente el de cada una de ellas, tienen distinto registro, distinta modulación motivo por el cual tiñen de vacilación las primeras páginas de lectura. Es relevante el título del primer capítulo: «1874.YA». El «YA» remite a una señal de largada. Ingenioso punto de partida para un capítulo que marca el fin de una etapa fundamental en el derrotero de Domingo Faustino Sarmiento. Así el «YA» es un punto de partida hacia un futuro sin rumbo porque señala el día en que dejó de ser presidente:

Ya está: mañana se termina Estoy dejando atrás todo eso que alguna vez me pareció, de tan lejano, inalcanzable. [...] Ya fui. Ya cumplí sesenta y tres años, ya se acaba. Es el momento de aprender a ser viejo. De aprender, digo, a ser un viejo. (9)

2 Así se lo nombra a Sarmiento en el himno en su honor.

Los sucesivos capítulos señalados con las fechas presentan las situaciones más conflictivas de su mandato, entre ellas, la guerra al Paraguay, heredada del gobierno de Bartolomé Mitre, su antecesor, de estrecha amistad y cercanía en tiempos pretéritos, pero distante en el presente de su gobierno y crítico implacable desde *La Nación*, periódico del cual era su dueño. Otra de sus pesadillas fue la peste que asoló el sur de la ciudad, la Boca del Riachuelo, donde convivían clases humildes, trabajadores portuarios, inmigrantes en conventillos hacinados y familias de buen pasar que habitaban los palacetes de la zona. Éstas se mudaron a los altos de la ciudad, Recoleta y alrededores, y aquellas, después de festejar un carnaval imprudente, la padecieron:

En pocos días, los muertos eran cientos y no quedaban dudas: la fiebre amarilla arrasaba Buenos Aires. (127)

Con acierto y picardía se incorporan en el capítulo «Poder» los primeros intentos de Sarmiento para ejercitar el poder que inauguraba: «-¡Felipe! | -Sí, Señor presidente. | -Nada, andá nomás» (29).

Toda decisión que tomara como presidente será pensada, rumeada, aunque su resultado no fuese el deseado. El recuerdo de su madre y su familia en general está presente diseminado en estos capítulos que son interrumpidos por esa voz 'otra' que compone el libro. En la sección *De mis notas 2* aparecen los primeros indicios del origen de esa particular primera persona. Es mujer y escucha, escucha y anota lo que escucha.

[...] pocas veces, confiesa esa mujer en sus 'notas', nos sentimos tan distintos, pocas veces tan cerca. (80)

Y Sarmiento habló y habló y lo contó para asegurarse que lo creería y ella lo escribió tal como él se lo pidiera.

La mediación lograda a través de lo contado por un hombre a la mujer que ama, y lo escrito por esa mujer sobre lo escuchado del hombre que ama, en relación a los hechos realizados por «el loco Sarmiento», a lo largo de su función presidencial, y también los de su quehacer en todos los ámbitos en los que se desempeñó, hacen -tal como propone Remo Bodei- que se piense su figura desde la razón, sí; pero iluminada por la pasión.

Irene Mira-Navarro

La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Mira-Navarro, I. (2021). *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Joaquim Folguera definí en un llibre clau del 1919, *Les noves valors de la poesia catalana*, la presència potent de la poesia francesa en la poesia local. Deia Folguera que la influència que en el segle XIX només eren ones de repercussió que s'estengueren per totes les literatures, de sobte, «es convertí en l'aurèola del fi de segle en una riuada directa i abassegadora». ¹ Em venen al cap aquestes i altres paraules de Folguera llegint el llibre d'Irene Mira, una «nova valor» de la crítica literària en català, i que en aquest llibre -fruit d'una tesi dirigida per l'enyorat Vicent Salvador- ens il·lumina sobre un aspecte de la poesia de Vicent Andrés Estellés, poeta màxim entre pocs, és a dir la poètica dels espais. Irene Mira ha après del *spatial turn* tan present en els estudis literaris d'enllà dels oceans i en alguns de francesos. Així es pot atansar a un estudi de la funció dels llocs en el poeta de Burjassot, en el qual és molt evident la fidelitat a uns indrets, des de la quotidianitat íntima i familiar, o d'altres de caràcter col·lectiu, que formen part de la construcció social i cultural. Par-teix d'un pressupòsit:

1 <https://stroligut.com/joaquim-folguera/noves-valors-de-la-poesia-catalana/>.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-05-22

Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Bou | 4.0



Citation Bou, E. (2023). Review of *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés* by Mira-Navarro, I. *Rassegna iberística*, 46(119), 151-154.

Considerem que en la lírica estellesiana la representació espacial forma part d'un seguit de mecanismes que tenen per objectiu fer de la poesia una eina de comunicació i d'identificació d'una societat immersa en una situació política molt adversa com va ser la dictadura. Així és que el context de producció dels poemes condiciona el discurs i els mecanismes que s'hi entren. (16)

Uns versos d'*Ora marítima* (1977) li serveixen de justificació: «Sols he sabut si alguna cosa sé narrar allò que passa al meu davant, un accident, una geografia, uns litorals de perfumada línia» (16). Irene Mira organitza l'estudi de manera concèntrica, delimitant tres grans àrees, la casa, la ciutat i el territori, que poden ser considerats com a anells inserits un dins de l'altre.

La primera part, «La construcció poètica de la primera *topia*: la llar», explora el concepte de casa a propòsit de l'experiència literària del subjecte observador de la ciutat des de les finestres i li permet d'afegir la vivència del dol. Els sentits de la vista i l'oïda, en una concepció orgànica de la poesia, possibiliten la consciència de l'espai. Terrasses, balcons i finestres són concebuts com a fronteres que mostren l'opressió del context polític del franquisme i permeten l'expressió de l'amor i el dolor, en llibres dels anys cinquanta com *Ciutat a cau d'orella*, *La nit*, *Primera soledad* o *La clau que obri tots els panys*. És útil la distinció que fa Mira en la poesia d'Estellés entre narració d'itineraris com a *marcheur*, i descripció com a *voyeur*. Aquí trobem a faltar referències a Gaston Bachelard, qui a *La poétique de l'espace* estudià la «topo-analyse» i inventà el mot «topophilie». En el cas d'un escriptor com Estellés podria haver donat excel·lents resultats i hauria ampliat la perspectiva en l'anàlisi de la funció literària de la llar.

En la segona part, «La mirada finestres enllà: els usos literaris de la ciutat», estudia l'evolució de la imatge de la ciutat com a indret on es desplega la vida quotidiana i on actuen les estructures de poder. Aprofita el plantejament de Lefebvre segons el qual la ciutat es pot llegir en tres nivells: simbòlic, paradigmàtic i sintagmàtic. Mira és atenta a destacar com la visió de la ciutat es transforma amb el pas del temps en els llibres d'Estellés: des d'una ciutat idealitzada, arriba a la ciutat com a espai de desig i de repressió.

En la tercera part, «Territorialització i memòria: el país», planteja com el poeta elabora el cant fundacional de la pàtria a partir de la memòria i la representació dels paisatges del país. Dribla amb prou *savoir faire* els conceptes de «país» i «pàtria», sempre cantelluts en la cultura en llengua catalana. Ho fa a partir de l'obra *Mural del País Valencià* (1974-1978). Com recorden Keown i Larios, el mot 'poble' té una estreta relació amb la presa de consciència col·lectiva.

L'abordatge espacial que proposa Irene Mira parteix de la transversalitat entre disciplines. Implica l'ús d'un ric bagatge que conté aportacions de la filosofia (Foucault, Bachelard, Esquirol), la soci-

ologia (Lefebvre), la semiòtica (De Certeau), la geografia (Lindón), l'antropologia (Giménez), també dels estudis literaris (Westphal, Sagarra, Marqués). Queda prou ben integrat en el discurs malgrat l'eixutesa d'alguns passatges. Un error que cal corregir en una futura edició perquè provoca molta confusió i obliga el lector a fer deures extres: se citen els llibres d'Estellés segons la darrera edició de les Obres Completes, però no s'indica la data de publicació del volum original, amb la qual cosa no s'acaba d'entendre la seqüència cronològica. Un índex de noms hauria estat oli en un llum.

Aquest estudi és un primer pas vers un nou i prometedor camp d'estudi, les humanitats espacials, que inclouen les guerres de lectura, la *(un)mappability*, la geovisualitat, etc. Així es podrà desenvolupar la idea dels textos literaris com a mapes densos que requereixen un tractament transdisciplinari com el que proporciona la geografia, els *map studies*, el cognitivisme, els estudis sobre visualització i la teoria de la literatura. Irene Mira pot ser la «nova valor» que ens encaminarà en aquesta direcció.

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anuario de Estudios Americanos*, CSIC REBIS, 79-2°(2022)
Il confronto letterario, Università di Pavia, 78 (2022-2°)
Cuadernos Hispanoamericanos, AECID-MAEC, 969 (2022); 870-871 (2023)
Revista de Estudios Literarios, Universidad de Coimbra, 12 (2022)

Libri

- Arellano, I.; Rubiera, J. (eds) (2022). *Judas en el teatro del Siglo de Oro. Comedia del nacimiento y vida de Judas (Anónimo). Vida y muerte de Judas (Damián Salucio del Poy). Judas Iscariote (Antonio de Zamora)*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 382
- de Azevedo, Á. (2022). *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*. Ed. por S.Provenzano. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XXII, 420
- Buttà, L.; Massip, F.; Sanchis Francés, R. (2022). *Dansa, espectacle i rituals a la Corona de Aragó. Danza, spettacolo e rituali nella Corona d'Aragona*. Introduzione di A. Arcangeli. Roma: Viella, pp 228
- Cancellier, A.; Spadola, C. (2022). *Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*. Padova: Cleup, pp. 604
- Francés Díez, M.A.; Mira Navarro, I. (eds) (2022). *Identitats culturals contemporànes: el cas català*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XIV, 198
- Francesconi, A. (2022). *La gradual disolución del lenguaje franquista (y de sus palabras desesemantizadas)*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 356
- Noguerol, F.; Escadel D.; Pastor, S. (eds) (2022). *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*. Kassel, Edition Reichenberger, pp. VIII, 252
- Peale Pache Carballo, L. (2022). *Otra forma de vida. Los relatos de Enrique Vilas-Mata*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp.352
- Polizzi, A. (2022). *Manuel Vázquez Montalbán y sus heterónimos en la revista 'Triunfo'*. Kassel: Edition Reichenberger, pp.X, 194
- Vélez de Guevara, L. (2022). *Los hijos de la Barbuda*. Edición crítica por W.R. Manson y C. George. Introducción de J. Irigoyen-García. Newark Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 311

Plichi con affrancatura parziale o a carico del destinatario verranno respinti
Packages with partial postage or postage charged to the recipient will be rejected
Los paquetes con franqueo parcial o a portes debidos serán rechazados

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia